

DO DOCUMENTÁRIO AO JORNALISMO: acontecimento, tempo e memória em *Cabra marcado para morrer*

HENN, Ronaldo

Doutor, Professor do Programa em Pós-graduação em
Ciências da Comunicação da Unisinos
henn@unisinos.br

RESUMO

O filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, problematiza questões fundamentais na constituição de uma epistemologia do fazer jornalístico. A natureza do acontecimento, as dinâmicas do tempo e as tramas da memória formam os vértices que compõem a narrativa do filme e sobre os quais o jornalismo também se funda. O artigo estabelece alguns nexos sobre esta constituição a partir da natureza semiótica dos sistemas implicados. O documentário adensa o jornalismo, dinamizando agenda e linguagem, entre outros itens e irradia pontos fronteiriços para um centro, via de regra, conservador.

Palavras-chave: Jornalismo. Documentário. Acontecimento. Tempo. Memória

1 INTRODUÇÃO

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), documentário clássico de Eduardo Coutinho, há um extraordinário exercício de construção de memória coletiva. O filme narra a história de outro filme, inacabado, que acaba se convertendo no mesmo filme. O mote fica por conta do assassinato de um líder das ligas camponesas no sertão paraibano no tumultuado início da década de 1960. Coutinho decide filmar o episódio utilizando-se dos próprios agricultores como atores. Um posterior conflito da polícia com os sem terra inviabilizou o projeto que foi transferido para Pernambuco, em uma localidade chamada Galiléia, fruto de reforma agrária produzida sob a batuta do governador Miguel Arraes. A viúva segue junto, a fim de interpretar seu próprio papel e os atores para os demais personagens são escalados na comunidade. Em 1964, o golpe militar interrompe de vez as filmagens, com apenas 40 por cento do roteiro concluído.

Em 1981, com o país já vivendo clima de abertura política, Coutinho decide retomar o projeto. Mas agora, parte para um outro tipo de reconstrução: não é mais a reconstituição dramática do assassinato, mas sobre a memória das pessoas em relação ao episódio, sua inserção no projeto e dos desdobramentos que tudo isso teve em suas vidas. Assumindo um tom declaradamente documental, a história destes personagens vai se constituindo a partir da tessitura de várias memórias que se entrelaçam à memória do próprio cineasta convertido em narrador/personagem do filme.

Trago esta obra magistral de Coutinho para que através dela possa-se ver a operacionalização de alguns conceitos que considero fundamentais nos processamentos e desdobramentos da linguagem jornalística: os mecanismos de semiose que ela dispara, as narrativas específicas e correlatas que ela organiza ou nelas se deixa organizar, os vínculos sempre emblemáticos entre objetos geradores dos textos e as versões em que eles se instituem, as codificações das memórias coletivas e subjetivas nas tramas factuais dos textos e o espaço semiótico que a linguagem gera, sobretudo as zonas fronteiriças em que se tencionam memórias subterrâneas, acasos, potências de ruptura e de transformações dos códigos. Acontecimento, memória e tempo convertem-se, desta perspectiva, nos três vértices que orientam a linguagem

jornalística desde sempre e neles se funda uma epistemologia do fazer jornalístico.

2 O ACONTECIMENTO

O acontecimento, a princípio, é uma singularidade, um desvio, o irromper do acaso no território das regularidades. Exatamente por isso, ele está prenhe de informação: quanto mais singular, mais transbordante de informação encontra-se. Singularidade essa que tem a potencialidade de inventar mundos, pois há nela algo como a qualidade em estado bruto. Isso vale tanto para o mundo físico/biológico quanto para o mundo simbólico. O universo nascente nasce como acontecimento “e gera-se em cascatas de acontecimentos”, sentencia Edgar Morin (1987: 83) que vislumbra na emergência dos acontecimentos uma espécie de eixo propulsor da própria vida. Nos seus sentidos mais radicais, são acidentes, rupturas, catástrofes.

Nessa perspectiva sistêmica, o acontecimento desenvolve força auto-organizacional, sem a qual se dissipa sua dimensão criadora. Ele gera novas regularidades autopoieticas e a possibilidade de insurgência de outras singularidades transformadoras. Nós, espécie humana, seríamos um acontecimento tramado nestas “cascatas de acontecimentos” e produtores de tantos outros possíveis ou inimagináveis por conta do nosso extraordinário mecanismo semiótico, talvez o grande acontecimento dos últimos 50 mil anos. (SANTAELLA, 1996) E junto com ele, a história.

No plano simbólico o acontecimento sofre transmutações, sobretudo por que eles ganham sentido, valoração. Sentidos esses geridos na complexa trama na qual a história humana vai se construindo, construindo ela própria os sentidos. Qual a natureza das singularidades dos acontecimentos no plano histórico, dada a sua estruturação e condicionamentos? E mais: se a história já é em si um acontecimento, é possível um acontecimento/singularidade fora da história?

Ao se admitir que só na história os nexos humanos ganham sentido, nenhum acontecimento lhe escapa, mesmo que lhe supere. O acontecimento como acidente, ruptura, significaria a novidade, a transformação, o devir. Mas ele também pode ser dor, perda, violação. Mas há neste engendramento níveis de complexidade de outra ordem. Os sistemas históricos/sociais são abertos, dinâmicos e movidos por intensa complexidade, sobretudo porque seu material é predominantemente semiótico. E é dessa textura que se advém os contornos do acontecimento jornalístico e, no interior deles, a notícia.

O acontecimento que justifica todas as narrativas construídas no filme é o da morte do líder camponês João Pedro Teixeira. A morte em si é mais uma inevitabilidade do que um acontecimento. Mas há mortes que se antecipam, outras

adicionam componente trágico. João Pedro não só “viajou antes do combinado”, como preconiza a fala popular, mas foi assassinado em uma emboscada: morreu porque estava à frente de processos que tinham como horizonte a mudança da história. Ele era agente de um acontecimento: a boa nova das transformações agrárias que, no entrelaçamento de outras ações, mudariam a estrutura social e econômica do Brasil.

João Pedro foi vítima de um acontecimento às avessas: das forças reacionárias que temiam a novidade, a informação revolucionária nela agregada. Não foi simplesmente morto por fazendeiros preocupados em perder suas terras. Quem morreu não foi apenas João Pedro, mas o sujeito histórico que dele emergiu ao tomar consciência desta história, crivado pelas balas do conservadorismo que nela habita. Balas que antecipavam o advento do silêncio, a morte prematura de qualquer acontecimento.

O filme nasce como reação a este conservadorismo, às tentativas de abortar o acontecimento. Ligado ao Centro Popular de Cultura da UNE, que na época se colocava como vanguarda desta história, Eduardo Coutinho posicionava-se como sujeito histórico que produzia a consciência, que trazia a revolução para outro plano, o plano da linguagem. Em uma excursão itinerante do CPC, designada como volante, confrontou-se com o assassinato de João Pedro praticamente *in loco*. Imediatamente projetou o filme, sintonizado com as alvissareiras transformações semióticas que sacudiam o mundo no período.

Coutinho significava a articulação do acontecimento em outro plano. Percebia na singularidade daquela morte prematura o canal que poderia dar seguimento às utopias revolucionárias. As circunstâncias que impediram a filmagem no próprio cenário do fato ampliaram suas possibilidades de sentido: muda-se para o vizinho Pernambuco, em território de nome bíblico, Galiléia, uma espécie de terra prometida. Ali a boa nova já tinha forma pela ação das ligas camponesas e as reformas de Miguel Arraes. Ali a boa nova sofre um baque definitivo com o golpe de 1964 com aprisionamento de pessoas, de equipamentos, roteiros, idéias, sonhos. O silêncio escuro engole o acontecimento minando todos os espaços semióticos. Dura quase duas décadas, mas não o suficiente para conter a força expressiva que ressurge configurada em outras novidades. Após esse período, o mundo entra em uma “nova ordem” e o acontecimento utópico se encolheu, perdeu o viço. E o filme narra este outro acontecimento, esta nova morte/nascimento de novos sentidos possíveis. Ele enuncia-se nesta transição: imagens de trabalhadores rurais ao som da *Canção do subdesenvolvido*, o *hit* socialista do período; depois, as notícias sobre a emboscada, a história de feitura do próprio filme a partir deste fato; na sequência, a recuperação dos personagens, principalmente de Elizabete Teixeira, a

viúva que se manteve no silêncio, afastada da família e do mundo por 17 anos; segue com sua saga, sua descendência; termina com uma fala apreendida fora do set montado no seu quintal sentenciando que *a ordem mudou, mas os problemas não*.

Elizabeth depois de todo este tempo não é mais notícia, não atende as expectativas dos códigos que imperam nas redações. Só o gesto cinematográfico documental consegue colocá-la na agenda. Este gesto traz à tona a memória expurgada, o acontecimento reprimido.

O assassinato, por si próprio, está dentro da noticiabilidade. Há gradações, entretanto, pelas quais hierarquias e enquadramentos são acionados. Uma grande quantidade de homicídios aparece apenas como pequenas notas. Alguns poucos ganham destaque, ocupam as manchetes. A morte de João Pedro alcançou esta estatura: é um momento em que o acontecimento tramado na história é percebido pelo jornalismo: mais do que isto, se impõe no sistema jornalístico. A performance de líder não pode ser apagada pelos tiros, pelo menos num primeiro instante. Nem sempre é assim: há décadas que centenas de lideranças comunitárias são covardemente assassinadas no Pará. Somente uma religiosa estrangeira consegue furar este bloqueio midiático e trazer a história para o jornalismo¹.

O acontecimento, objeto do filme, é o mesmo que ganha destaque nos jornais da época. É através das manchetes que se dão os primeiros movimentos de enunciação: *Líder camponês morto numa emboscada com 3 tiros de fuzil; Cinco mil camponeses foram ao enterro para mostrar que a luta continua; Volta a jorrar sangue na zona conflagrada de sapé*. No filme o objeto se complexifica. No jornalismo se reduz.

Destas considerações pode-se dizer, como faz Antunes (2008), que “a relação intrínseca entre acontecimento e acontecimento jornalístico não os torna fenômenos equivalentes”. Ao ser apreendido pela mídia, a natureza semiótica do acontecimento já está em outro patamar de construção, já situado com os enquadramentos habituais, que alguns autores chamam de domesticação (MOUILLAUD, 2002).

Se, por um lado, o acontecimento pode ser visto fenomenologicamente (ARQUEMBOURG, 2003) ou sistemicamente (MORIN, 1987) como ruptura oriunda de uma singularidade, antes de ser traduzido jornalisticamente, o acontecimento já sofre processo de codificação específico que o coloca na ordem dos legisgnos (conforme conceituação de PEIRCE, 1953). Por conta disso, investigar processos de produção de acontecimentos é também ingressar nos interstícios destas traduções (conforme LOTMAN, 1999).

3 O TEMPO

Há que se pensar nas tramas do tempo que o acontecimento, como singularidade, institui e de cujas percepções agenciam-se traduções das mais diversas dimensões. O tempo de produção da notícia e o tempo de produção do filme configuram temporalidades distintas em relação ao objeto gerador: semioses sínteses, redutoras, de um lado, semioses ampliadas, sofisticadas, do outro. As semioses fazem o mapeamento isomórfico dos tempos. São processos vetoriados para o futuro movidos pelo desvendamento dos objetos dinâmicos².

O tempo recebe apropriações diferentes nas diversas áreas de conhecimento. Prigogine (1996) ressalta que o que está em jogo é um paradoxo oriundo de duas concepções que a ciência herdou do século XIX. A primeira fundamenta-se em uma visão mecanicista, determinista e reversível dos processos físicos, que induz a uma negação do tempo. A segunda surge da termodinâmica, que aponta para o crescimento da entropia e a conseqüente morte térmica do universo. Neste processo, o tempo emerge concretamente e abarca processos irreversíveis pois, para fazer frente à inevitabilidade entrópica, os sistemas geram organização localizada, que se propaga e expande como a vida e as linguagens.

É dessa perspectiva que Morin sentencia:

Todos esses tempos diversos estarão presentes, agindo e interferindo no ser vivo e, bem entendido, no homem: todo o ser vivo, todo o ser humano traz consigo o tempo do acontecimento/catástrofe (o nascimento e a morte), o tempo do desenvolvimento organizacional (a ontogênese do indivíduo), o tempo da reiteração (a repetição cotidiana e sazonal dos ciclos, ritmos e atividades) e o tempo da estabilização (homeostasia) (MORIN, 1987: 85-86).

No plano humano, vários tempos atravessam-se em suas estratificações simbólicas: o tempo cotidiano, o tempo social, o tempo industrial, o tempo histórico, o tempo do calendário, o tempo epidemiológico (ELIAS, 1998; SEVALHO, 1996), entre outros. Agora se vive a proeminência da instantaneidade, o tempo da velocidade, o tempo virtual (VIRILIO, 1996). Mas mesmo construído por simbolizações, reiterações, ritualizações cíclicas (BAITELO JÚNIOR, 2003), virtualidades, os tempos na qualidade de signos também trazem em si processos irreversíveis porque essa é a dinâmica de toda e qualquer semiose (HENN, 2005).

O signo só existe no contexto de uma semiose: ele ocupa o lugar de um objeto e produz outro signo, o interpretante, em processo sucessivo e potencialmente infinito. Em Peirce, o signo não tem necessariamente o sentido de uma unidade mínima, pelo

contrário: uma palavra, um romance, uma notícia, uma reportagem, um filme, todos estes formatos, independente da estatura, podem funcionar como signos. Há em comum entre eles o fato de que sua existência como signos deve-se a determinação de objetos, fora deles, os quais representam, e a produção de outros signos na mente dos intérpretes. E estes interpretantes, signos que são, também estarão ligados ao objeto gerador e poderão produzir novos signos. A semiose significa, pois uma tendência de ampliação dos sentidos dos objetos.

O mesmo objeto pode ser representado por versões distintas através de signos inscritos em um sistema de linguagem comum (notícias com enquadramentos distintos ou baseadas em outras fontes) ou por sistemas diferentes (jornal, telejornal, filme de ficção, filme documentário, uma conversa). Cada uma delas será uma versão sempre parcial, precária, até mesmo equivocada dos objetos, mas ao mesmo tempo poderão ter patamares de complexidade diferenciados. E em todos estes processos há um desgaste temporal e, simultaneamente, uma força auto organizacional administrada nos limites de cada linguagem. Poderia a notícia almejar complexidade maior da qual normalmente se engendra?

O objeto gerador tanto das notícias quanto do filme é o assassinato de João Pedro. Outros objetos, no entanto, vão se instituindo. Cada sistema sóico tem como objeto as próprias leis nas quais seus elementos se organizam, os gêneros dos quais fazem parte (os legisignos, na classificação de Peirce) e que permitem seu reconhecimento. No caso do filme, as notícias de jornal são apreendidas como objetos: na medida em que aparecem para compor a narrativa, elas são de alguma forma, problematizadas³.

Cabra marcado é objeto dele mesmo pois narra a história de um filme inacabado. Emblemático é o primeiro plano que aparece: um set de filmagem com todos os vestígios de produção. A todo o instante ele enuncia: isso é um filme. À singularidade da morte de João Pedro agrega-se uma pletora de objetos: a viúva, seus filhos, a ditadura, os camponeses que atuaram como atores, a estrutura social e política do país, o cinema, a utopia.

Neste entrelaçamento de signos e objetos há uma situação significativa. Enquanto conta de forma documental a história das pessoas envolvidas na morte de João Pedro, no filme da década de 60, cujas imagens são usadas abundantemente, aparece o material filmado naquela ocasião, que reconstituía a tragédia de forma ficcional. Não há foto alguma de João Pedro quando vivo e a imagem que temos dele em cena é a do camponês/ator que o interpreta na primeira versão. A única imagem própria de João Pedro é a dele morto. A concretude de sua imagem

histórico/jornalística é ficcional: mas o filme é um documentário. O signo, por outro lado, será sempre signo, ou seja, alguma coisa que ocupa o lugar de outra. Documentário ou ficção, jornalismo ou imaginação, estamos lidando com sistemas de signos que serão sempre parciais, precários e manipuláveis: alguma coisa distinta do objeto. E a foto do homem morto ajuda mais a compor a lenda, o sujeito histórico/simbólico, que supera a morte, assim como o signo.

4 A MEMÓRIA

São estes elementos, semióticos por natureza, que comporão as memórias: não importa se individual ou coletiva, qualquer memória funciona como um grande sistema semiótico e formam, coletivamente, a semiosfera desenhada por Iuri Lotman (1999).

Para Lotman, memória e cultura são instâncias praticamente equivalentes na medida em que cultura é a memória coletiva de uma sociedade e funciona como programa que a coloca em funcionamento. A cultura se manifesta em textos ou sistemas de signos cujo processamento só é possível no espaço semiótico específico que ele denomina de semiosfera. Sendo assim, estamos imersos neste espaço de alta complexidade e fora do qual nenhuma semiose viabiliza-se. Mas ele tem fronteiras cujos pontos pertencem simultaneamente ao interior e ao exterior. A função de toda a fronteira é a de limitar e filtrar as migrações ou invasões do exterior. E essa operação converte-se em processos de tradução que consiste na semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação.

A cultura, transmutada agora em semiosfera, tem sua estruturalidade de sistema semiótico concebida com a mesma dinâmica dos chamados sistemas abertos dinâmicos fora do equilíbrio (MAINZER, 1994), ou sistemas adaptativos complexos (GELL-MANN, 1996). Isso aparece claramente quando Lotman aponta que o mundo da semiose não está fatalmente fechado em si, mas forma uma estrutura complexa e heterogênea que continuamente joga com o espaço que lhe é externo. E ao fazer isso, acentua a caoticidade do externo, dissipando sua organização. Essa relação do sistema com o mundo que existe para além dele será a relação do dinâmico com o estático, entre o homogêneo e o heterogêneo.

Em Lotman (1999), o texto transforma-se em espaço semiótico no interior do qual as linguagens interagem, se interferem e se auto organizam hierarquicamente. Este espaço, portanto, como qualquer sistema adaptativo complexo, vive às voltas com uma relação entre a estática e a dinâmica ou, dito de outra forma, de que maneira o sistema pode desenvolver-se permanecendo o mesmo. Há movimentos, próximos da estática, que são graduais, lentos, de mudanças quase imperceptíveis. Outros, porém,

próximo da dinâmica, são imprevisíveis e de caráter explosivo. Ensina Lotman que todos os processos dinâmicos explosivos realizam-se em complexo diálogo com os mecanismos de estabilização, aspecto que evita a idéia de aniquilamento. Se a cultura é formada pela memória coletiva então a natureza desta memória são textos da cultura e, como tais, movimentam-se e movimentam as semiosferas.

Aliás, um dos fundamentos da semiosfera é sua heterogeneidade. Diz Lotman que, sobre o *eixo do tempo* (e aqui temos uma designação extraída das concepções prigoginianas sobre a irreversibilidade do tempo) coexistem subsistemas cujos movimentos cíclicos apresentam diferentes velocidades. Muitos sistemas se chocam uns com ou outros e mudam de golpe seu aspecto e sua órbita. O espaço semiótico está repleto de fragmentos de variadas estruturas que conservam em si a memória do sistema e podem, de improviso, reconstituírem-se com impetuosidade. “Os sistemas semióticos dão prova, chocando-se na semiosfera, de tal capacidade de sobrevivência e transformação, e de transformarem-se em outros, como Proteo, permanecendo eles mesmos, que convém falar com muita prudência do desaparecimento total de qualquer coisa neste espaço”, adverte Lotman (1999: 159-160).

O jornalismo forma sistema configurador desta memória, não só porque produz textos da cultura⁴, mas porque atribui a si mesmo a competência para delimitar as fronteiras desta cultura. Por outro lado, dispositivos como critérios de noticiabilidade, hierarquização, seleção e exclusão de fatos, agendamento e, principalmente, enquadramentos, além de enformar o noticiário no seu consumo imediato, também constroem memória coletiva midiaticizada em pelo menos dois níveis: no registro mental de determinados fatos que atravessam o tempo, mesmo que sua divulgação esgote-se na temporalidade da difusão; e pelos arquivos que geram nos vários suportes, que podem ser acionados em novas semioses. Por conta disso, a memória coletiva também precisa ser pensada em termos dos enquadramentos promovidos pela produção jornalística (HENN, 2006).

O cinema documentário adensa o sistema jornalístico. Trabalhando fundamentalmente com a memória e, muitas vezes, com a memória subterrânea (no sentido de Pollak, 1987), o documentário dinamiza a agenda, recupera personagens e fatos, estabelece nexos perdidos: tem a capacidade de produzir textos fronteirícios com a potência de se irradiar até o conservador centro do jornalismo. O silêncio imposto a Elizabete Teixeira foi tão profundo que ele não conseguiu ser rompido mesmo com a anistia de 1979. E poderia estar assim até hoje caso a sua memória e a dos fatos que vivenciou não estivesse ligada a memória de outros (HALBAWACHS, 1990) e, sobretudo, a de Coutinho intrinsecamente ligada ao cinema documental: a memória de ambos já

se entrelaçavam em um projeto midiático.

Uma miríade de memórias (sempre referentes ou tangentes ao mesmo objeto gerador) forma-se⁵. Ao fazer narração em *off* na primeira pessoa, Coutinho explicita a função cinematográfica de sua memória como a articuladora de tantas outras: ele monta sua memória junto às demais na composição desta grandiosa reportagem. A primeira versão do filme, rodada antes do golpe militar, já é em si um potente dispositivo de memória. Estão ali as imagens de Elizabete interpretando a si própria, dos agricultores transformados em atores, da cena da emboscada reconstituída dramaticamente e de João Pedro encarnado na imagem do ator/camponês. Coutinho vai à Galiléia e projeta estas cenas junto à comunidade que participou das filmagens e para os seus descendentes. No brilho dos olhos à luz de cada imagem fagulhas de memória vão se acendendo em emocionante concerto.

No movimento seguinte, Coutinho e seus personagens saem em busca do tempo perdido. O filme começa uma meticulosa reconstituição da memória expurgada nos interstícios da mente de cada sujeito envolvido. A memória do trauma⁶.

É no isolamento de Elizabete que esta reconstituição ganha vigor e forma. Mesmo que no início ainda temerosa e constrangida pelas intervenções desarticuladas do único filho que sabia o segredo do seu paradeiro, esta memória vai se esgarçando ganhando exuberância e graça. Uma espécie de alívio toma conta de Elizabete: na medida em que a memória jorra, ela volta a se tornar ela mesma, com suas principais referências, com sua identidade.

A partir de sua narrativa, Coutinho sai atrás dos filhos ainda vivos: uma família em diáspora, peças dispersas desta memória comum. Neste desvendamento, o projeto revigorado do filme ganha especial sentido: não é mais a questão macro ou mesmo épica que movia o projeto anterior. O que o filme conta agora é como tudo aquilo afetou a vida de cada sujeito implicado. Da *Canção do subdesenvolvido* e das notícias sobre a emboscada, o filme volta-se para o interior do sujeito para que dele aflore as memórias sobre o episódio a partir da vivência de cada um. São pontos interpretantes que vão formando redes: o cinema documentário de Coutinho explicita a tessitura desta rede. O jornalismo normalmente não a desenvolve, faz uma síntese da rede aparentemente pronta.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tempo memória do filme também mantém vivo este estado fronteiro da semiosfera: ao se comportar mais detidamente como documento e pela força semiótica diferenciada, a perenidade do signo/filme é mais firme. A todo o momento pode ser

acionado, revisitado, reconstituído e alargando uma memória coletiva mais ampla, de quem viveu e testemunhou os percalços da ditadura ou de quem os conheceu pelas narrativas.

No que pese as diferenças, documentário e jornalismo mantém uma gênese comum: a existência de ambos justifica-se por um grau acentuado de factualidade. Na nomenclatura de Peirce, produzem signos de alto teor indicial⁷: não só estão vinculados a acontecimentos mas intentam mostrá-los a partir de fatos. Mas signos que são, sempre ocuparão o lugar destes fatos: serão suas narrativas.

A diferença fundamental é a de que o documentário tem a capacidade de problematizar estas dinâmicas comuns na sua própria interioridade. O jornalismo raramente se pensa em sua feitura. O poder ideológico que o faz crer fidedigno aos fatos, credível, inviabiliza a auto crítica do jornalismo⁸. Ele não consegue pensar o fato como algo que se constitui neste intrincado jogo entre acontecimento, tempo e memória: no jogo da história. Cada seqüência de *Cabra marcado para morrer* mostra que a narrativa sobre acontecimentos é algo bem mais problemático e complexo do que aquilo que o jornalismo faz crer. Um dos filhos de Elizabete, quando se depara com câmeras, luzes e microfones, pergunta para Coutinho se ele era do “repórter”. É como se fosse, responde ele, só que é cinema. Cinema esse situado bem na fronteira entre sistemas e que problematiza questões epistemológicas vitais, pelas quais o jornalismo passa batido.

ABSTRACT

The film *Cabra marcado para morrer* (1984), of Eduardo Coutinho, elaborates basic questions in the constitution of a epistemology of journalistic making. The nature of the event, the dynamic of the time and the trams of the memory form the vertex that compose the narrative of the film and on which the journalism also if bases. The article establishes some nexuses on this constitution from the nature semiotics of the implied systems. The documentary film becomes dense the journalism, becomes dynamics the agenda and language, among others item and it radiates bordering points for a center, usually, conservative.

Keywords: Journalism. Documentary film. Event. Time. Memory.

RESUMEN

La película *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, problematiza cuestiones fundamentales en la constitución de una epistemología del hacer periodístico. La naturaleza del acontecimiento, las dinámicas del tiempo y las tramas de la memoria forman vértices que componen la narrativa de la película y sobre los cuales el periodismo también se funda. El

artículo establece algunos nexos sobre esa constitución a partir de la naturaleza semiótica de los sistemas implicados. El documento densifica el periodismo, dinamizando agenda y lenguaje, entre otros aspectos e irradiando puntos fronterizos para un centro, en general, conservador.

Palabras claves: Periodismo.Documental.Acontecimiento. Tiempo. Memória.

REFERÊNCIAS

ANDACHT, Fernando, “Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho”. **Devires, cinema e humanidades**. V.4, n.2. Belo Horizonte, 2007, p. 42-60.

ANTUNES, Elton. “Acontecimento, temporalidade e a construção do sentido de atualidade no discurso jornalístico”, in **Contemporânea**, vol. 6, n. 1, Salvador, 2008. Disponível em http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/v6n1_pdf_jun08/elton_acontecimento.pdf

ARCQUEMBOURG, Jocelyne. **Le temps de événements médiatiques**. Bruxelles, De Boeck, 2003.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 2003.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BERGER, Christa. “Memória enquadrada. 30 anos se passaram e Vlado segue morrendo”. **IV SBPJor**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. CD-ROM.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GELL-MANN. **O quark e o jaguar, as aventuras do simples no complexo**. Rio de Janeiro: Rocco (1996).

GROTH, Otto. “Tarefas da pesquisa da ciência da cultura”, in MAROCCO E BERGER (org.) **A Era Glacial do Jornalismo. Teorias Sociais da Imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2006. P. 182-306.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HENN, Ronaldo. “O direito a memória na semiosfera midiaticizada”. **Revista Fronteiras, Estudos Midiáticos**. Vol. 8, n. 2. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

— — — “A diante da irreversibilidade do tempo”. **XXVIII Intercom**, Anais, NP 15, Rio semiodiversidade de Janeiro, 2005. Disponível em <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18180/1/R1464-1.pdf>

LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosión, Lo previsible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

MAINZER, K., **Thinking in Complexity**. New York: Springer-Verlag, 1994

MELO, Cristina Teixeira de; GOMES, Isaltina; MORAIS, Wilma, **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**. XXIV Intercom. Campo Grande, 2001.

MELO, Cristina Teixeira de, **O documentário como gênero audiovisual**. XXV Intercom. Salvador, 2002.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell. **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Ed. UnB, 2002.

MORIN, Edgar. **O Método I, A Natureza da Natureza**. Mira-Sintra: Europa-América, 1987.

PEIRCE, Charles Sander. **Collected Papers**, vol. I e II. USA: Harvard Press, 1953, disponível em CD-ROM.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, Rio de Janeiro: 3-15, 1989.

PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das Certezas. Tempo, Caos e as Leis da Natureza*. São Paulo: Unesp, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SEVALHO, Gil. "Tempos históricos, tempos físicos, tempos epidemiológicos: prováveis contribuições de Fernand Braude e Ilya Prigogine ao pensamento epidemiológico". *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 12, n.3, p. 7-36, 1996.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

¹ Trata-se da morte da missionária Dorothy May Stang, assassinada em fevereiro de 2005 no Pará.

² Em outros textos trabalhei conceitualmente os vínculos entre semiose e desgastes temporais (HENN, 2005 e 2006).

³ Sobre distinções entre gêneros jornalísticos e cinematográficos ver MELO, GOMES, MORAIS (2001) e MELO (2002).

⁴ O pioneiro Otto Groth formulou instigante apreciação no sentido de ligar jornalismo à cultura; "Jornais e revistas são obras culturais - o termo cultura é entendido aqui em termos abrangentes, como o conjunto das criações humanas de sentido que está em constante crescimento e mutação" (GROTH, 2006, p. 187).

⁵ Com a memória ganhando forma na narrativa, trata-se de uma construção, como preconiza Beatriz Sarlo (2007, p.12): "Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes; os personagens articulam grupos que podem se apresentar como mais ou menos favoráveis à independência de fatores externos a seu domínio. Essas modalidades de discurso implicam uma concepção do social e, eventualmente, também da natureza. Introduzem um tom dominante nas *visões do passado*".

⁶ Christa Berger (2006), investigando a memória do período da ditadura militar, identificada como uma situação de trauma, a exemplo do holocausto, constata: "Como ocorreu em outros países que viveram regimes políticos autoritários, as primeiras descrições da ditadura brasileira vieram de militantes que registraram suas vivências ora contando o que aconteceu com eles ora contando o que viram acontecer com seus pares. São depoimentos e testemunhos que foram impondo-se no espaço público num tempo marcado pela progressiva introdução da figura da testemunha na configuração de uma específica expressão cultural: a cultura da memória que floresce entre nós. A memorialística do regime militar ainda é história oral, provem das narrativas destas testemunhas e constitui-se ao mesmo tempo em fonte e objeto históricos, pois se é certo que descreve a época, também pode ser estudada como um discurso em que diferentes versões disputam sentidos".

⁷ Fernando Andacht (2007), enfatizando o caráter indicial do documentário e a reivindicação dos documentaristas de fazer algo mais do que referir-se aos seus objetos assegura que: "Sem colocar em questão a afirmação dos documentaristas com respeito à presença de sua subjetividade em sua obra, argumento de que o objetivo de todo o documentário genuíno, seu intuito institucional, é captar a singularidade de seu objeto, de seu assunto".

⁸ Roland Barthes entendia que sistemas de signos, como o do jornalismo e, principalmente, das imagens documentais, produzem um efeito de verdade que mascarava os mecanismos de sua produção. "Este é sem dúvida um paradoxo histórico importante: quanto mais a técnica desenvolve a difusão das informações (e nomeadamente das imagens), mais ela fornece os meios de mascarar o sentido construído sob a aparência do sentido dado" (BARTHES, 1984 p. 37).