

CENTRO UNIVERSITÁRIO SAGRADO CORAÇÃO

LÍVIA CLARA CARVALHO PICININ

O CADERNO DE JOAN DIDION: ANOTAÇÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO
“THE CENTER WILL NOT HOLD”

BAURU

2022

LÍVIA CLARA CARVALHO PICININ

O CADERNO DE JOAN DIDION: ANOTAÇÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO
“THE CENTER WILL NOT HOLD”

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para obtenção do título de bacharel em
Jornalismo - Centro Universitário Sagrado
Coração.

Orientadora: Prof.^a Dra. Leire Mara
Bevilaqua.

BAURU

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

P585c	<p>Picinin, Livia Clara Carvalho</p> <p>O Caderno de Joan Didion: Anotações sobre o Documentário "The Center Will Not Hold" / Livia Clara Carvalho Picinin. -- 2022. 82f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Leire Mara Bevilaqua</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO - Bauru - SP</p> <p>1. Análise Fílmica . 2. Documentário. 3. Joan Didion. 4. Jornalismo Literário . 5. Linguagem Documental. I. Bevilaqua, Leire Mara. II. Brumatti, Vitor Pachioni. III. Título.</p>
-------	---

LÍVIA CLARA CARVALHO PICININ

O CADERNO DE JOAN DIDION: ANOTAÇÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO
“THE CENTER WILL NOT HOLD”

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para obtenção do título de bacharel em
Jornalismo - Centro Universitário Sagrado
Coração.

Aprovado em: ___/___/___.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Leire Mara Bevilaqua (Orientadora)
Centro Universitário Sagrado Coração

Prof.^a Ma. Daniela Pereira Bochembuzo
Centro Universitário Sagrado Coração

Prof.^a Dr.^a Flávia Santos Arielo
Centro Universitário Sagrado Coração

Dedico este trabalho a Joan Didion, pela inspiração e por suas palavras terem me encontrado.

A minha mãe, Célia Regina, e ao meu padrinho, José Rafael, por acompanharem de perto minha jornada acadêmica, me incentivando e me ouvindo ao longo desses cinco anos.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Vitor Pachioni Brumatti, coordenador do curso de Jornalismo, pelo apoio durante o processo de finalização e entrega deste trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Leire Mara Bevilaqua, minha orientadora, por me ajudar a colocar minhas ideias e meus pensamentos no papel. Foi uma longa e tortuosa estrada, que se tornou mais tranquila de atravessar graças a sua companhia e dedicação.

À banca avaliadora pela disponibilidade de leitura e pelas suas contribuições.

E à Camila Leonel, minha psicóloga, por ouvir meus temores e dúvidas. Sem nossas conversas semanais eu não teria chegado aqui.

“Take a sad song and make it better.”
(Hey Jude - The Beatles)

RESUMO

Esta pesquisa analisa o documentário “Joan Didion: The Center Will Not Hold”, que tem como tema a vida e obra da escritora norte-americana Joan Didion. A autora foi uma voz importante do Jornalismo Literário nos Estados Unidos, mas é pouco conhecida no Brasil. Por aqui, as únicas referências do período são escritores homens. Assim, este estudo buscou identificar como a linguagem documental foi usada para retratar a trajetória e preservar a história da autora norte-americana. Foram definidas duas etapas metodológicas: a pesquisa bibliográfica, importante para o conhecimento da trajetória da escritora, do surgimento do movimento do Jornalismo Literário e do conceito de documentário e as características de sua linguagem; e a análise fílmica do documentário. Para a análise, foram estabelecidas três categorias: composição imagética e sonora, registros históricos e modos de representação. Assim, ao decompor o filme nas categorias listadas, foi possível identificar que todos os elementos presentes na narrativa têm o objetivo de apresentar a história de Joan Didion de forma cronológica e como cada momento da vida da autora teve influência marcante em suas obras. A linguagem documental, portanto, cumpre a função de registro da trajetória e memória de Joan Didion, uma vez que ela participou do documentário em 2017 e faleceu quatro anos depois.

Palavras-chave: Análise Fílmica. Documentário. Joan Didion. Jornalismo Literário. Linguagem documental.

ABSTRACT

This research analyzes the documentary “Joan Didion: The Center Will Not Hold”, which has as its theme the life and work of the American writer Joan Didion. The author was an important voice of Literary Journalism in the United States, but is little known in Brazil. Around here, the only references from the period are male writers. Thus, this study sought to identify how documentary language was used to portray the trajectory and preserve the history of the North American author. Two methodological stages were defined: the bibliographical research, important for the knowledge of the writer's trajectory, the emergence of the Literary Journalism movement and the concept of documentary and the characteristics of its language; and the film analysis of the documentary. For the analysis, three categories were established: imagery and sound composition, historical records and modes of representation. Thus, by decomposing the film into the listed categories, it was possible to identify that all the elements present in the narrative aim to present Joan Didion's story in a chronological way and how each moment of the author's life had a marked influence on her works. The documentary language, therefore, fulfills the function of recording Joan Didion's trajectory and memory, since she participated in the documentary in 2017 and died four years later.

Keywords: Documentary. Documentary Language. Film Analysis. Joan Didion. Literary Journalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Modos de fazer documentário.....	23
Figura 2 - A construção do argumento do documentário	27
Figura 3 - Regras Básicas do Novo Jornalismo por Tom Wolfe	34
Figura 4 - Exemplo de Plano e Angulação	44
Figura 5 - Exemplo de Plano e Angulação	45
Figura 6 - Exemplo de Plano e Angulação	45
Figura 7 - Exemplo de Plano e Angulação	46
Figura 8 - Enquadramento de Joan Didion.....	47
Figura 9 - Variações no enquadramento de Joan Didion	47
Figura 10 - Enquadramento dos demais personagens do documentário	48
Figura 11 - Cena de Joan Didion com seu sobrinho e diretor do documentário	49
Figura 12 - Imagens de Sacramento, Nova York (2) e Portuguese Bend	51
Figura 13 - A casa em Hollywood.....	53
Figura 14 - Honolulu - Havaí	53
Figura 15 - Malibu	54
Figura 16 - Nova York	54
Figura 17 - Perspectiva de desequilíbrio	55
Figura 18 - Cena final do documentário	56
Figura 19 - Mapa das conexões	58
Figura 20 - O caderno de Joan.....	59
Figura 21 - Run River	60
Figura 22 - Rastejando até Belém.....	61
Figura 23 - O Álbum Branco.....	61
Figura 24 - Play It as It Lays.....	62
Figura 25 - A Book of Common Prayer	63
Figura 26 - O Ano do Pensamento Mágico	64
Figura 27 - Noites Azuis	64
Figura 28 - O caderno de Joan.....	65
Figura 29 – Joan na Infância.....	66
Figura 30 – Joan Didion na época em que trabalhava para a revista Vogue	67
Figura 31 – Joan, Gregory e a filha Quintana em Hollywood (Los Angeles)	67
Figura 32 – Joan Didion em Malibu	68
Figura 33 – Joan, Gregory e Quintana em Malibu.....	68
Figura 34 – Trecho de vídeo feito pela emissora KCRA em 1971.....	69
Figura 35 - Trecho de vídeo feito pela emissora KCRA em 1971	69
Figura 36 - Trecho de vídeo feito pela emissora KCRA em 1971	70
Figura 37 – Entrevista para NBC por Tom Brokaw	71
Figura 39 – Anúncio da segunda edição do “Prix de Paris”	72
Figura 40 – Primeiro trabalho que Joan escreveu para a Vogue	72
Figura 41 – Revistas que Joan e Gregory escreveram artigos	72
Figura 42 – O Ensaio “Rastejando Até Belém”	73
Figura 43 – Coluna compartilhada por Joan e Gregory.....	73
Figura 44 – Modos de representação com elementos do documentário	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	PROBLEMA.....	14
1.2	HIPÓTESES	14
1.3	OBJETIVOS	15
1.3.1	Objetivo Geral	15
1.3.2	Objetivos específicos	15
1.4	JUSTIFICATIVA	15
1.5	METODOLOGIA.....	17
1.6	ESTRUTURA DO TRABALHO	19
2	O FILME DOCUMENTÁRIO	21
2.1	ETAPAS DA PRODUÇÃO DOCUMENTAL.....	24
3	SURGIMENTO E FASES DO JORNALISMO LITERÁRIO	31
3.1	JORNALISMO GONZO	35
3.2	O NOVO JORNALISMO NOVO	36
3.3	JOAN DIDION	37
4	ANÁLISE DE “JOAN DIDION: THE CENTER WILL NOT HOLD”	43
4.1	COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA E SONORA	43
4.1.1	Planos e ângulos de câmera	43
4.1.2	Trilha sonora	56
4.1.3	Elemento Gráfico	58
4.2	ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA.....	59
4.2.1	A estante de livros	59
4.2.2	Os textos dos livros	65
4.2.3	Arquivo pessoal	66
4.2.3.1	<i>As fotos</i>	66
4.2.3.2	<i>Os vídeos</i>	69
4.2.3.3	<i>As entrevistas</i>	71
4.2.3.4	<i>As reportagens de Joan</i>	71
4.3	MODOS DE REPRESENTAÇÃO	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	REFERÊNCIAS	80

1 INTRODUÇÃO

“A Califórnia dos anos 1960 era um campo fértil para histórias inusitadas (...)” (DEAN, 2018, p. 254).

O contexto histórico é fundamental para compreender as ações da sociedade e dos indivíduos presentes nela. A década de 1960 foi marcada por grandes transformações e acontecimentos socioculturais, como o movimento *Hippie*, o *Black Power* e o *Gay Power*, o movimento *Beatniks*, as ações estudantis, a invenção e início da comercialização da pílula anticoncepcional, a consolidação do feminismo e a guerra do Vietnã (EDUCA MAIS BRASIL, 2020). Diante de tantos episódios significativos, os escritores tinham muitas histórias para compartilhar com os leitores.

Críticas aos valores e convenções da classe média foram expressas em novos estilos de vida. O mais famoso exemplo é o dos hippies, que usaram roupas rústicas, cabelos compridos e drogas, rejeitando a banalidade da sociedade moderna, expressando desejos sexuais e instintos individuais mais livremente e procurando refúgio numa vida mais simples e pacífica [...]. (KARNAL et al, 2010).

Com o slogan *Flower Power*, ou Poder das Flores em tradução livre, o movimento Hippie foi um dos movimentos de contracultura que mais receberam atenção. Naqueles anos, os jovens adotaram um estilo de vida muito diferente do tradicional, com experimentações de alucinógenos, a propagação do amor livre e a difusão de novas crenças, vindas principalmente do Oriente. Isso refletiu muito no campo das artes, principalmente da música, com o surgimento de bandas como The Beatles, Rolling Stones, The Who, que “invadiram” a América. Também houve, nesse período, a consolidação de grandes artistas como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Bob Dylan, entre outros, os ídolos da juventude. Assim, o espírito da rebeldia encontrou espaço na literatura, no jornalismo, nas artes plásticas, no cinema e até na televisão, mas foi a música popular que expressou mais brilhantemente as correntes políticas e sociais do período. (KARNAL et al, 2010).

No campo da produção jornalística tinha-se uma nova vertente em desenvolvimento, o *New Journalism*, que mais tarde ficou associado ao Jornalismo Literário, trazendo a proposta de usar elementos da literatura para narrar um acontecimento real: a ambientação de cenários e a descrição dos personagens para uma maior aproximação ao leitor são alguns exemplos. “Esse modo de narrar é

captador de um momento de transição, de revalorização de conceitos morais, enfim, de mudanças de caráter social que refletiam não só nos Estados Unidos, mas no mundo em geral”. (REZENDE apud BORGES, 2013, p. 252).

Já Rildo Cosson, também citado por Borges (2013), afirma que “a principal inspiração foi a literatura realista, na qual os novos jornalistas foram buscar alguns de seus principais procedimentos, como a construção da narrativa a partir da técnica cena a cena, o uso dos diálogos entre os personagens e o ponto de vista situado no interior de um dos participantes do relato”. (COSSON apud BORGES, 2013, p. 251).

É nesse sentido que Wolfe (2005, p. 28) complementa ao afirmar que

Era a descoberta de que era possível na não ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio aos fluxos de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor (WOLFE apud Borges, 2013, p.250).

Os grandes nomes desse movimento foram os escritores Jimmy Breslin, Tom Wolf e Gay Talese, que publicavam reportagens especiais na revista Esquire e no jornal Herald Tribune. Mas, um dos grandes destaques do Jornalismo Literário, sem dúvida, ficou com o livro reportagem “A Sangue Frio”, escrito por Truman Capote, que retratava a história do assassinato da família Cutlter na cidade de Holcomb, no interior do estado do Kansas. A obra trazia depoimentos dos moradores da cidade, mas também dos suspeitos do assassinato, Perry Smith e Richard Hickock.

No entanto, ao recordar e refletir sobre os principais nomes do jornalismo praticado nesse período, verifica-se que a maior parte das referências pertence a homens. É muito difícil encontrar um nome feminino no cânone do Jornalismo Literário. As razões, contudo, são as mais variadas: a supervalorização da voz dos homens na sociedade, por exemplo, além de questões editoriais. Situação agravada no Brasil, pois o movimento tem como principal berço os Estados Unidos e nem todos os títulos disponíveis são interessantes e comerciais para o mercado editorial brasileiro. Assim, mais do que identificar, é fundamental reconhecer as autoras deste período, compreendendo suas ações, o impacto que provocaram e como registraram a realidade em que estavam inseridas através de suas palavras.

É por esse motivo que este trabalho se dedica à obra da escritora e jornalista Joan Didion que, com seus livros e ensaios, trouxe uma visão particular aos

acontecimentos desse período. A vida profissional de escritora e jornalista de Joan teve início com sua vitória em um concurso de redação promovido pela revista Vogue, no ano de 1956, quando ainda estudava na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Com isso, ela conquistou a vaga de assistente de pesquisa.

Ao longo dos dez anos seguintes, além de colaborar para Vogue e outras revistas, Joan publicou seu primeiro livro, *“Run River”* (1963), sua primeira coletânea de ensaios com o título *“Rastejando Até Belém”* (1968) e o romance *“Play It As It Lays”* (1970). Junto com seu marido, o também jornalista John Gregory Dunne, assinou o roteiro de várias produções cinematográficas, entre elas, *“Panic In Needle Park”* (1971), lançado no Brasil com o título *“Os Viciados”*, que conta com Al Pacino no elenco, e *“Play It As It Lays”* (1972), baseado em seu romance.

Já em 1979 ocorre a publicação de outra coletânea de ensaios de Joan chamada *“O Álbum Branco”*. Ela também roteiriza a versão de 1976 do filme *“A Star is Born”*, com a atriz Barbara Streisand. E, anos depois, em 1996, o filme *“Up Close and Personal”*, cujo título no Brasil foi *“Íntimo & Pessoal”*. Joan ainda continuou escrevendo ensaios, como *“Salvador”* (1983), *“Miami”* (1987), *“After Henry”* (1992), *“Political Fictions”* (2001) e *“Where I Was From”* (2003). Em 2005, lançou o livro *“O Ano do Pensamento Mágico”*, no qual relata seus pensamentos e sentimentos ao passar pela morte do marido, John Gregory Dunne. Em 2011, em *“Blue Nights”*, escreveu sobre a morte da filha, Quintana Roo.

Por sua grande contribuição ao *New Journalism* e à sociedade norte-americana, no ano de 2013, Joan Didion recebeu o prêmio *National Medal of Arts*, em uma cerimônia com o então presidente Barack Obama.

Uma parte dessa trajetória de conquistas e também as perdas e tragédias familiares da jornalista estão presentes no documentário da Netflix *“Joan Didion: The Center Will Not Hold”*¹, dirigido por seu sobrinho, Griffin Dunne. Além dos relatos da própria escritora, a obra audiovisual traz declarações de amigos e colaboradores sobre sua trajetória profissional, nos anos de atuação no mercado literário, e passagens de sua vida pessoal.

Para o professor de cinema e autor do livro *“Introdução ao Documentário”*, Bill Nichols, essa é uma das funções desse tipo de produção: recorrer à realidade histórica e a ela se referir representando-a de formas distintas. Ao assistir ao

¹ Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80117454>. Acesso em: 26 de out. 2022.

documentário, o espectador, de antemão, espera aprender, se emocionar ou ser convencido a partir das novas visões apresentadas. Isso porque os documentários

São filmes que desafiam suposições e alteram percepções. Veem o mundo com novos olhos e de maneiras inventivas. Frequentemente estruturados como histórias, são histórias com uma diferença: falam sobre o mundo que compartilhamos com clareza e envolvimento. (NICHOLS, 2016, p. 25).

É o que também afirma o documentarista Luiz Carlos Lucena, no livro “Como Fazer Documentários: Conceito, Linguagem e Prática de Produção” (2018). Segundo ele, o filme documental no cinema é visto como o registro dos acontecimentos do mundo real. Por esse motivo, “fala de forma direta, nos faz prestar atenção, trata quase sempre do mundo real e nos obriga a tomar posições”. (LUCENA, 2018, p. 14).

1.1 PROBLEMA

Diante da importância da obra de Joan Didion enquanto integrante do movimento *New Journalism* e da existência de um documentário que resgata detalhes do processo de escrita de seus textos e de fatos importantes da vida pessoal que impactaram na sua produção, questiona-se: como a linguagem documental foi usada para retratar a trajetória e preservar a história da autora norte-americana?

1.2 HIPÓTESES

- 1) A escolha do formato documental foi fundamental não só para resgatar fatos da vida da escritora, mas para entender, a partir de seus relatos, como eles impactaram em sua obra.
- 2) Pela importância da produção de Joan Didion, o filme documental também tem a função de registro das características e do desenvolvimento do *New Journalism* nos Estados Unidos.

1.3 OBJETIVOS

A seguir, estão indicados os objetivos geral e específicos desta pesquisa.

1.3.1 Objetivo Geral

Analisar o documentário “*Joan Didion: The Center Will Not Hold*” para identificar como a linguagem documental foi utilizada para resgatar a história e as obras da escritora norte-americana.

1.3.2 Objetivos específicos

- Entender quais elementos presentes no documentário contribuem para que ele seja um registro histórico.
- Compreender como se deu a apresentação da história pessoal da autora e de suas obras por meio da linguagem documental.
- Identificar como o documentário aborda as principais características do *New Journalism*.

1.4 JUSTIFICATIVA

“O jornalismo feito por mulheres é o preço que o mundo dos homens paga por tê-las decepcionado. Em seu melhor, elas são o olhar que não perdoa, o ouvido que não esquece, o alfinete de chapéu oculto.” (MEDDOCKS, 1968 apud DEAN, 2018, p. 259). É em busca desse olhar e desse ouvido feminino no *New Journalism* que o presente trabalho busca analisar o documentário “*Joan Didion: The Center Will Not Hold*”, a fim de compreender como a escritora é retratada e como o filme não-ficcional pode contribuir para a preservação da história de sua vida e de suas obras, já que Joan faleceu em 23 de dezembro de 2021. Além, é claro, de trazer luz ao contexto histórico dos anos 1960 e 1970, período marcado por grandes transformações socioculturais e desenvolvimento do *New Journalism*.

Entende-se que esta pesquisa poderá contribuir para futuros estudos jornalísticos com o foco principal em mulheres escritoras, potencializando uma

análise elaborada de seus textos, além de ampliar estudos relacionados a análises de documentários.

Do ponto de vista do interesse público, o trabalho é importante para recordar a voz de uma autora que não possui muito destaque no mercado literário brasileiro. E entender como o documentário possibilita que uma nova geração a conheça. É também a oportunidade de unir este estudo ao conteúdo teórico apreendido na graduação de Jornalismo do Centro Universitário UNISAGRADO, a partir das disciplinas de Redação de Jornalismo, Laboratório de Jornalismo Impresso e de Laboratório de Jornalismo Televisado I.

No âmbito pessoal e, por esse motivo, neste e no próximo parágrafo utilizo a conjugação em primeira pessoa, a escolha do tema e do objeto de estudo se deu por serem assuntos dos quais eu gosto muito. O tema jornalismo literário foi o meu preferido na disciplina de Redação de Jornalismo. E foi em Laboratório de Jornalismo Televisado I, durante uma das atividades da disciplina em que a professora nos pediu para assistir a um documentário e escrever sobre ele, é que eu conheci *“The Center Will Not Hold”*. Após essa experiência, passei a admirar Joan, pois ela representa uma época que eu acho muito interessante e o jeito com que contou suas experiências no documentário foi cativante. Logo na sequência, comecei a comprar seus livros e me deparei com o seguinte trecho de *“Rastejando até Belém”* (DIDION, 2021c, p. 13):

Minha única vantagem como repórter é que sou tão pequena fisicamente, meu temperamento é tão discreto e sou tão neuroticamente inarticulada que as pessoas tendem a esquecer que minha presença se opõe aos seus maiores interesses. E sempre se opõe. Esta é uma última coisa a lembrar; os escritores estão sempre traindo alguém.

Ele me trouxe sentimentos de identificação, pois me considero uma pessoa quieta e tímida, característica que um “bom repórter”, não minha visão até o momento, talvez não pudesse ter. Mas, quando li esse trecho, percebi que não estava sozinha. Joan tem um estilo de escrita bem particular, às vezes preciso ler várias vezes para entender ou procurar na internet algo em seus textos, mas gosto disso. E, como ela mesma escreveu em *“Álbum Branco”* (2021a, p. 11): *“Contamos histórias para poder viver”*, eu não poderia deixar de concordar com isso.

1.5 METODOLOGIA

A primeira etapa deste trabalho foi conduzida a partir da pesquisa bibliográfica, para dar suporte aos capítulos iniciais sobre a linguagem documental, sobre o *New Journalism*, vida e obra de Joan Didion. Além do amparo dos livros escritos pela autora, entre eles, “Rastejando Até Belém” (2021)c, “O Álbum Branco”, (2021a) ,“O Ano do Pensamento Mágico” (2021b) e “Sul & Oeste” (2022), também foram fundamentais as obras: “Introdução ao Documentário” (2016) de Bill Nichols, “Como Fazer Documentários: Conceito, Linguagem e Prática de Produção” (2018) de Luiz Carlos Lucena, “Roteiro de Documentário: Da Pré-Produção à Pós-Produção” (2012) de Sérgio Puccini, e “Jornalismo Literário: Teoria e Análise” (2013), sétimo volume da Série Jornalismo a Rigor, de autoria de Rogério Borges.

Com base no referencial teórico apresentado, partiu-se para a segunda etapa do estudo, a análise do documentário “*Joan Didion: The Center Will Not Hold*”, guiada pela metodologia da análise fílmica, estabelecida na obra “Ensaio sobre análise fílmica” (1994), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté.

Segundo os autores, é possível analisar uma obra audiovisual a partir de seus aspectos internos e externos. Os internos estão relacionados à linguagem audiovisual e os externos às temporalidades, ou seja, o contexto de produção, que diz respeito ao momento econômico, social, cultural e até mesmo artístico. Para este estudo, centrou-se em uma análise dos aspectos internos do documentário, uma vez que eles são mais representativos para responder à questão problema.

Após esse recorte, partiu-se para o entendimento de como a análise fílmica é realizada. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), analisar um filme é decompô-lo nos elementos que o constituem. Ou seja:

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

Após decompôr e descrever cada um dos elementos que compõem a estrutura narrativa de um determinado filme, deve-se estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretá-los. Mas essa interpretação deve ter como base a obra principal.

O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar a reconstruir outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

No que diz respeito aos documentários, a pesquisadora Manuela Penafria, no artigo “Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)” (2009), explica que o ponto de vista, a criatividade e o registro in loco são princípios que constituem a unidade do filme documentário. Ponto de vista entendido, aqui, como a intenção do realizador e do produto. E, ao tratar da análise fílmica em “Análise de filmes – conceitos e metodologias” (2009), ao debater formas de executar esse tipo de análise, a autora explica que os pontos de vista de um documentário podem ser trabalhados a partir de três aspectos: os recursos visuais e sonoros, o sentido narrativo, ou seja, quem conta a história, e o sentido ideológico, a posição do idealizador quanto à mensagem a ser transmitida.

Com base no conceito de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Leté (1994) e na proposta de análise estabelecida por Penafria (2009), bem como na definição de documentário proposta por Nichols (2016), foram estabelecidas três categorias para decomposição e descrição do documentário “*Joan Didion: The Center Will Not Hold*”. São elas: composição imagética e sonora, que contempla os planos, ângulos e movimentos de câmera mais utilizados, bem como a trilha sonora escolhida para o documentário e a forma como é usada; registros históricos, que reúne documentos e outros materiais da história e obra da autora, como reportagens, fotos, vídeos, áudios e até mesmo trechos de textos escritos; e modo de representação, a forma escolhida pelo diretor para contar a história a partir dos elementos elencados nas categorias anteriores

No primeiro momento da análise, compreendido pela decomposição e descrição dos elementos de cada categoria, a pesquisadora, que já havia assistido ao documentário uma vez de forma espontânea e duas outras vezes para a formulação do projeto de pesquisa, estabeleceu em conjunto com a orientadora que seriam necessárias novas sessões de observação específicas para cada categoria analisada. Nessas sessões, feitas utilizando-se um *notebook* em razão da

portabilidade e praticidade em pausar as cenas, os elementos foram identificados, descritos e os exemplos mais ilustrativos registrados por meio de capturas de tela, com as respectivas indicações de tempo. A seguir, estão descritos os números de sessões e as respectivas datas para cada uma das categorias.

Tabela 1 - Sessões de observação do documentário

Categorias de análise	Sessões de observação
Composição imagética e sonora	2 sessões: 12/07/2022 19/07/2022
Registros históricos	2 sessões: 16/08/2022 20/08/2022
Modo de representação	2 sessões: 02/09/2022 05/09/2022

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Com o material coletado, foi possível dar início à segunda etapa de análise, a interpretação dos dados obtidos tendo como referência a obra original, conforme Vanoye e Goliot-Lété (1994). Neste momento, foi necessária mais uma sessão de observação do documentário, também feita usando o *notebook*, em 01/10/2022.

1.6 ESTRUTURA DO TRABALHO

Este Trabalho de Conclusão de Curso está construído em cinco capítulos. Após esta introdução, que apresentou o problema, as hipóteses, os objetivos, a justificativa e a metodologia, o segundo capítulo aborda a definição de documentário e as principais características relacionadas à linguagem e à produção de um filme não-ficcional.

O terceiro capítulo traz uma contextualização sobre o *New Journalism*, o movimento ao qual a escritora Joan Didion é relacionada, bem como detalhes de sua vida e obra, suas conquistas e desafios.

O quarto capítulo é dedicado à análise do documentário, tendo como referência a metodologia da análise fílmica e as categorias de análise já apresentadas.

As considerações finais trazem os apontamentos do processo de investigação, com a resposta à pergunta lançada no início deste estudo.

2 O FILME DOCUMENTÁRIO

“A prática do cinema documentário é uma arena onde as coisas mudam” (NICHOLS, 2016, p. 38).

No imaginário popular, quando se ouve a palavra documentário, a maioria das pessoas imagina um filme que conta uma história real, podendo ser dos mais diversos assuntos: um período histórico, a vida e obra de um escritor ou cantor, os impactos de um acontecimento, como certas ações estão ocorrendo no presente e como podem afetar o futuro. Mas, mesmo com o aprofundamento nos estudos sobre os filmes não-ficcionais, descobre-se que não há uma maneira exata de definir como contar essas histórias.

Só em 1930, por exemplo, tem-se a primeira definição de documentário por John Grierson, em que ele considera essa obra audiovisual como um “tratamento criativo da realidade”. É no livro “Introdução ao Documentário”, do crítico de cinema Bill Nichols, que se tem uma importante reflexão sobre o gênero. E, justamente por essa razão, ele, juntamente Sérgio Pucini, autor de “Roteiro de documentário”, e Luiz Carlos Lucena, que escreveu “Como fazer documentários”, serão a base deste capítulo.

Nichols relata que “as definições de documentário estão sempre defasadas, tentando se adaptar às mudanças naquilo que tem importância como documentário e nas razões dessa importância” (NICHOLS, 2016, p. 38). No entanto, ele traz um retrospecto sobre a era de ouro dos documentários, iniciada na década de 1980.

Numa época em que os principais meios de comunicação reciclam as mesmas histórias sobre os mesmos assuntos repetidas vezes, arriscam pouco na inovação formal, continuam comprometidos com patrocinadores poderosos, com suas próprias agendas políticas e exigências restritivas, é o cinema documentário independente que traz um olhar novo sobre os eventos do mundo e conta, com verve e imaginação, histórias que expandem horizontes limitados e despertam possibilidades. (NICHOLS, 2016, p. 25).

Ainda segundo o autor, os documentários seriam uma forma distinta de cinema porque “desafiam” suposições e podem “alterar” percepções. Ou seja, os documentários “(...) frequentemente estruturados como histórias, são histórias com uma diferença: falam sobre o mundo que compartilhamos com clareza e envolvimento. (NICHOLS, 2016, p. 25).

Nas palavras do autor, o documentário se tornou “o ponta de lança” de um cinema com “envolvimento social e visão pessoal”. Ou seja, mostrou que essa nova maneira de contar histórias vinha com experimentações e também a necessidade de se diferenciar dos outros meios de comunicação tradicionais. Nichols (2016) ainda reforça que o documentário se direciona a uma realidade histórica, mas, ao apresentá-la, o faz a partir de uma nova visão. “Os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente” (NICHOLS, 2016, p. 31).

É importante ter em mente, portanto, que as histórias devem atender a critérios para que se qualifiquem como documentários. Esses critérios, para Nichols (2016), trazem relação com a precisão factual e a coerência interpretativa da escrita da história.

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia. (NICHOLS, 2016, p. 37).

Assim, o documentário representa uma determinada visão de mundo. Uma visão que, possivelmente para muitos espectadores, nunca foi encontrada antes. Ou, ainda que tenha sido, traz fatos inéditos e ampliações. Isso porque “(...) uma vez que um documentário conta uma história, essa história é uma representação plausível do que aconteceu, não uma interpretação imaginativa do que poderia ter acontecido” (NICHOLS, 2016, p. 34).

Ainda sobre esse aspecto, é importante ressaltar que Nichols deixa claro que o documentário é mais do que uma comprovação. “É também uma maneira particular de ver o mundo, de fazer propostas sobre ele ou de oferecer pontos de vista sobre ele. Nesse sentido, ele é uma maneira de interpretar o mundo. Ele usa a comprovação para fazer isso” (NICHOLS, 2016, p. 55)².

² Um exemplo recente é “Leaving Neverland”. Lançado como documentário, que conta a história de dois meninos (agora em idade adulta) relatando os abusos sexuais que sofreram do astro da música Michael Jackson, gerou debates e análises sobre a veracidade dos relatos, além de um documentário resposta, que foi produzido pelo espólio do cantor, para rebater todas as acusações feitas. A repercussão foi tanta que refletiu na retirada das músicas de Jackson das rádios. Mas, após algumas

A narrativa do filme documentário, ou seja, a maneira como ele é estruturado e organizado para fazer sentido para o espectador é outro ponto fundamental nesse tipo de formato.

A lógica que organiza um documentário sustenta uma proposta, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico. Com os documentários, esperamos nos envolver com filmes que envolvem o mundo. Esse envolvimento e essa lógica liberam o documentário de algumas das convenções utilizadas para criar um mundo imaginário. (NICHOLS, 2016, p. 45).

Segundo Nichols, é possível classificar os documentários em modos/tipos, com uma estrutura mínima pré-definida para a sua realização. “Os documentários tendem a se agrupar em diferentes tipos e modos. Nem todos tratam do mundo histórico da mesma maneira nem adotam as mesmas técnicas cinematográficas” (NICHOLS, 2016, p. 37). Os seis principais modos de se fazer cinema documentário listados pelo autor estão abaixo relacionados.

Figura 1 - Modos de fazer documentário

Modo Poético	Modo Expositivo	Modo Observativo
<ul style="list-style-type: none"> • associações visuais; • qualidades tonais ou rítmicas; • passagens descritivas; • organização formal; • mais próxima do cinema experimental, pessoal e de vanguarda. 	<ul style="list-style-type: none"> • comentário verbal; • lógica argumentativa; • é o modo de que a maioria das pessoas associa ao documentário em geral. 	<ul style="list-style-type: none"> • engajamento direto no cotidiano das pessoas filmadas; • são observadas por uma câmera discreta

(continua na próxima página)

análises, há países que não consideram mais “Leaving Neverland” um documentário, mas sim um filme ficcional por conta de informações falsas e contraditórias.

Modo Participativo	Modo Reflexivo	Modo Performático
<ul style="list-style-type: none"> • interação do cineasta com aqueles que ele filma; • entrevistas, conversas, provocações; • une-se imagens de arquivo para examinar questões históricas. 	<ul style="list-style-type: none"> • chama atenção para as suposições e convenções que regem o cinema documentário; • acentua nossa consciência da representação da realidade feita pelo filme. 	<ul style="list-style-type: none"> • aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com o tema; • empenha-se em aumentar a atenção do público; • rejeita ideias de objetividade em favor de evocação e afeto.

Fonte: NICHOLS, 2016, pp. 52-53.

Mas, conforme o autor, é importante considerar que um documentário pode conter elementos de mais de um dos modos apresentados.

2.1 ETAPAS DA PRODUÇÃO DOCUMENTAL

Com o modo estabelecido, a pesquisa e o roteiro feitos, os arquivos devidamente selecionados e as pessoas entrevistadas dando seus depoimentos, “os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou proposta sobre o mundo” (NICHOLS, 2016, p. 56). Dessa forma, é construída uma narrativa cuja principal função é transmitir para o público-alvo um panorama ao qual ele talvez não tivesse acesso de outra maneira. Isso porque “quando assistimos a documentários, esperamos aprender ou nos emocionar, descobrir as possibilidades do mundo histórico ou sermos persuadidos por elas” (NICHOLS, 2016, p. 58).

A partir desse momento, o público não somente recebe uma informação, mas também pode confirmar, repensar, contestar certas ideias e pensamentos pré-estabelecidos, trazendo novas visões e abrindo debates.

O público vai ao encontro dos documentários com a perspectiva de que o desejo de saber mais sobre o mundo será satisfeito no correr do filme. Os documentários ativam esse desejo de saber quando invocam um tema histórico e propõem sua própria variante sobre essa lição da história. (NICHOLS, 2016, p. 58).

Para que essa conexão seja feita, é preciso que o documentário seja estruturado para criar o interesse do espectador em descobrir mais. Segundo Sérgio Puccini, no livro “Roteiro de Documentário: Da Pré-Produção à Pós-Produção” (2012, p. 15),

[...] o documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta, marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre a concepção e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva.

Um caminho que o diretor pode seguir é o de fazer um roteiro para organizar suas ideias e informações, além de encontrar o melhor tom e forma de contar uma determinada história.

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações e cenários, a definição de cenas, sequências, até chegar a uma prévia elaboração dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do trabalho de câmera e som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término de percurso, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto. (PUCCINI, 2012, p.16).

Assim, o roteiro, quando feito na pré-produção, serve como uma bússola e orienta o diretor no processo criativo.

Em muitos casos, o trabalho de roteirização, feito ainda na pré-produção do filme, vai se contentar em estabelecer uma estrutura básica que servirá como mapa de orientação para o documentarista durante as filmagens, com a maleabilidade suficiente para que possa ser alterado no decorrer da produção, em razão de possíveis imprevistos. (PUCCINI, 2012, p.24).

É por isso que não está descartada a confecção do roteiro em outras etapas da construção de um filme, por exemplo, na pós-produção, momento em que todas as informações e filmagens já foram realizadas, possibilitando a criação do tom e da forma narrativa, construindo uma unidade para o documentário.

A pesquisa, por sua vez, é um fator muito importante para o documentário, pois é através dela que serão coletadas as informações mais relevantes para a composição do filme. Sendo assim, “[...] cabe ao documentarista aprofundar seu conhecimento sobre o assunto certificando-se da quantidade e qualidade de material visual e textual disponível para o filme, além da real viabilidade das possíveis locações” (PUCCINI, 2012, p.32).

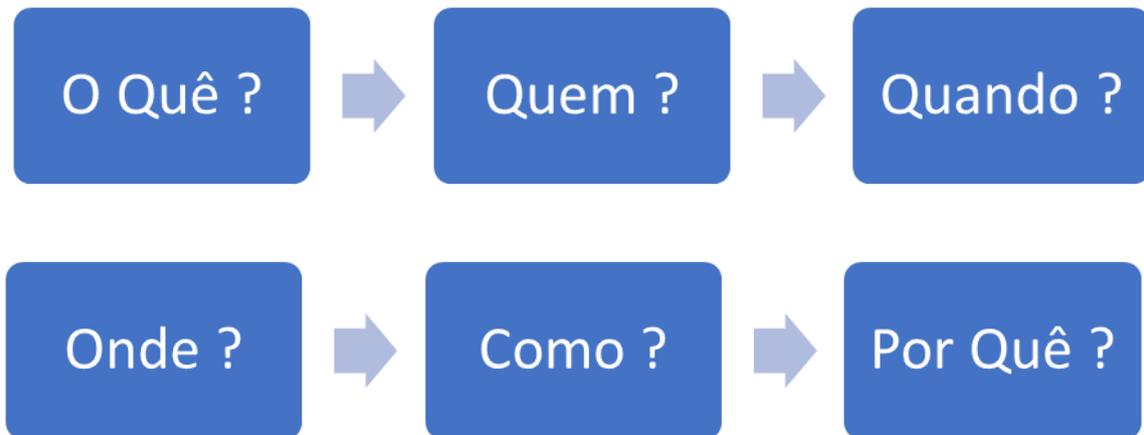
Após o processo de pesquisa para que o diretor conheça o ambiente e o conteúdo que será abordado no filme, podendo ser um evento histórico, a biografia de uma figura relevante na sociedade, um acontecimento regular ou marcante na natureza, etc., é necessário coletar o máximo possível de materiais de arquivos para saber o que já possui registro desse fato, quais são as mídias desses registros, qual a qualidade desses materiais, se as informações contidas são pertinentes para o documentário e como elas podem ser encaixadas no decorrer da narrativa, podendo ser de forma cronológica, *flashback* ou a partir da complementação da fala de um personagem.

A utilização de material de arquivo é recurso adotado com frequência pelos documentaristas como forma de ilustração visual de eventos passados. A busca por esse tipo de material normalmente envolve burocracia e negociação com órgãos públicos e privados que porventura possuam acervo. Órgãos de imprensa, bibliotecas, museus, cinematecas, universidades, coleções particulares são algumas das fontes possíveis. Dependendo do tipo de acervo e de sua organização, torna-se mais difícil encontrar aquilo que se procura. Os computadores e a internet são dois instrumentos que vêm facilitando o processo de busca. No caso de acervo familiar, a dificuldade maior é convencer os donos à exposição pública do material, negociação que envolve questões éticas e, por isso, requer cuidados especiais por parte do documentarista. (PUCCINI, 2012, p. 32).

O realizador seguirá seu plano com a realização das pré-entrevistas, com a função de já conhecer os perfis e funções das pessoas cujas vozes são consideradas importantes para o documentário. Em seguida, é preciso desenvolver o argumento, “uma peça escrita antes da definição das cenas desse roteiro,

portanto, antes daquilo que se conhece por tratamento ou escaleta” (PUCCINI, 2012, p. 35). No caso do roteiro de um documentário, deverá sanar as seguintes seis dúvidas:

Figura 2 - A construção do argumento do documentário



Fonte: PUCCINI, 2012, p.37.

O *quê?* diz respeito ao assunto do documentário, seu desenvolvimento, sua curva de tensão dramática. *Quem?* especifica os personagens desse documentário (os personagens sociais e, se por acaso houver, os de ficção; muitas vezes criados para auxiliar a exposição do tema), além de estabelecer os papéis de cada um deles. *Quando?* trata do tempo histórico do evento abordado. *Onde?* especifica locações de filmagem e/ou espaço geográfico no qual transcorrerá o evento abordado. *Como?* especifica a maneira como o assunto será tratado, a ordenação de sequências, sua estrutura discursiva, enfim, suas estratégias de abordagem. E *por quê?* trata da justificativa para a realização do documentário, o porquê da importância da proposta (a necessidade de uma justificativa é mais pertinente em projetos de filmes documentários do que em filmes de ficção). (PUCCINI, 2012, p. 37).

É interessante observar que essas são, inclusive, as etapas de apuração jornalística e estão presentes na construção do *lead*, “o relato sintético do acontecimento logo no começo do texto”, como pontua Pena (2012).

Outro ponto bastante importante são os personagens e como eles auxiliam a narrativa, fazendo com que o espectador possa criar uma conexão. Eles também facilitam a compreensão do tema, pois a visualização fica mais palpável. Assim, “esses personagens podem assumir formas diversas, não necessariamente se

limitarem a personagens sociais. Podem se estender a entidades abstratas, forças da natureza, espécies biológicas, como no caso dos documentários naturais” (PUCCINI, 2012, p. 38).

O autor ainda elenca duas estratégias para o uso dos personagens com a intenção de captar e garantir a atenção do espectador. A primeira delas é o personagem em situação de conflito, em que a figura principal passa por empecilhos, tem um objetivo a cumprir e cria uma relação com o espectador, despertando nele um desejo genuíno de que tudo acabe bem no final.

Esse modelo de personagem trabalhado em situação de conflito depende de uma construção dramática que organize os eventos de maneira que se respeite uma curva de tensão dramática. Não basta apenas a escolha do tema para determinar uma construção dramática, é necessário haver uma seleção dos eventos ou mesmo uma exploração orientada de eventos que tenham valor dramático. (WINSTON apud PUCCINI, 2012, p. 40).

Já a segunda estratégia seria a do personagem em situação de entrevista, (conhecidos também como *talking heads*. Nesse caso, a principal contribuição do personagem ocorre através da exposição oral dos acontecimentos, ou seja, contando suas lembranças ou conhecimentos a respeito do tema abordado no documentário. “Esse momento da entrevista constrói um personagem que se revela na intenção com o entrevistador (muitas vezes, o próprio diretor do filme) – não em situação de ação, mas numa exposição oral, que pode descrever ações de uma entrevista ou simplesmente exteriorizar comentários” (PUCCINI, 2012, p.42).

Algo importante de se destacar é a maneira que este tipo de personagem será concebido, dependendo da maneira que o entrevistador irá conduzir a entrevista e se as respostas serão satisfatórias para o tema, ou seja, trazendo informações, visões e opiniões do personagem. Em alguns casos, dependo do tema do documentário, tem-se um grupo de personagens para narrar a história. Assim, nesse caso, também observa-se mais uma técnica jornalística de apuração e obtenção de informações.

Outra questão trazida por Puccini (2012) é que, em alguns casos, é necessário realizar algumas encenações do personagem entrevistado. Ou seja, imagens dele relacionadas ao depoimento.

Essa estratégia de captar o personagem em atividade serve para criar uma maior dinâmica visual no filme, quebrando o monopólio do enquadramento de entrevista padrão (câmera fixa em plano médio ou primeiro plano) ao inserir uma maior variedade de composições visuais no documentário (planos, enquadramentos). O recurso da encenação é uma das estratégias de apresentação de personagens no documentário, de como esses personagens irão se comportar diante da câmera. (PUCCINI, 2012, p. 44).

Com as etapas da pré-produção devidamente realizadas, cabe ao diretor e sua equipe produzirem o material inédito para o filme. Um processo que pode variar de semanas a meses, dependendo da temática abordada. Após o término das filmagens, inicia-se a etapa de pós-produção, em que a principal tarefa é a montagem do documentário. Uma vez que durante a gravação podem ter ocorrido situações que fogem do comando dos idealizadores, a montagem tem o papel fundamental de dar unidade ao filme. Para Puccini (2012, p. 94), “a montagem se preocupa em ajustar o tempo dos planos, dando ritmo certo às sequências, fazendo com que a ação dramática seja transportada de maneira eficaz para o meio; está, o mais das vezes, presa à lógica de uma narrativa”.

No caso dos documentários, há um certo grau de dificuldade na seleção para os montadores devido à grande quantidade de arquivos, podendo ser os registros inéditos da equipe ou de acervo particular cedido para o documentarista.

Se, em um filme de ficção, a proporção entre material filmado e tempo de filme é de aproximadamente 6 para 1, em um documentário, essa proporção pode chegar a 50 para 1. Como consequência, a montagem passa a exigir um período de tempo bem maior do que a de filmes de ficção, estendendo-se por longos meses. Esses fatores fazem da montagem de documentários uma função chave para o sucesso do filme, elevando o *status* do montador/editor a coautor do filme. (PUCCINI, 2012, p. 94).

Há casos em que, seja pelo baixo custo das produções ou para ter maior controle da narrativa, o diretor do filme também acaba desempenhando a função de editor. Mas, quanto se tem um editor, é importante que o diretor esteja perto para acompanhar o processo.

Encontrar o editor certo é crucial para o sucesso do filme, porque a edição de documentários é muito mais aberta do que a de um filme de ficção. Com frequência, em documentário, não existe uma história, nenhum roteiro; o diretor joga um bocado de material bruto nas mãos do editor e pede a ele, ou a ela, que encontre uma história.

Criação e invenção são características fundamentais, em razão da própria natureza do trabalho do editor de documentários, qualidades essas que podem não ser necessárias para o editor de filmes de ficção. (ROSENTHAL apud PUCCINI, 2012, p. 95).

O editor, inclusive, pode entregar um novo olhar sobre o material apresentado, ajudando o diretor a encontrar a melhor maneira de narrar determinado conteúdo. O seu afastamento do material é um fator importante para a montagem, diferente do diretor que precisa estar a par do máximo possível de informações durante a realização do filme.

Após todos esses processos, quando o filme se encontra finalizado, é importante saber de que forma ele será distribuído para o público: desde uma temporada nos cinemas ou direto no *streaming*. Atualmente, há diversas ações de divulgação buscando a atenção da mídia especializada, que publica *reviews* e instiga o público a consumir o produto.

É por todas essas características e etapas de produção que o documentário se torna um registro importante de determinados fatos, uma referência para estudos futuros sobre um determinado tema e contribui para que uma história permaneça sendo contada e descoberta por outras pessoas.

3 SURGIMENTO E FASES DO JORNALISMO LITERÁRIO

“As pessoas e as histórias de que mais gostamos tornam-se nossas favoritas não por alguma virtude inerente a elas, mas porque ilustram, nos detalhes, algo profundo, algo que não admitimos.” (DIDION, 2021c, p. 76-77).

No imaginário popular, as definições de jornalismo e literatura, em um primeiro momento, podem ser consideradas opostas. O jornalismo é conhecido pela função de apresentar as diferentes visões sobre os fatos cotidianos, para informar as pessoas e permitir o debate de opiniões na sociedade. Já a literatura tem como base a criação, a imaginação do autor e, por meio da ficção, o objetivo de entreter o leitor. Vistas assim, de maneira cristalizada, essas definições, quando agrupadas no conceito de Jornalismo Literário³, podem causar estranhamento.

Mas, a relação entre essas duas áreas não é nova. No livro “Jornalismo Literário” (2006), Felipe Pena resgata uma classificação das fases do jornalismo⁴ feita por Ciro Marcondes Filho e explica que

[...] a influência da Literatura na imprensa está mais presente nos chamados primeiro e segundo jornalismo. Estamos falando justamente dos séculos XVIII e XIX, quando escritores de prestígio tomaram conta dos jornais e descobriram a força do novo espaço público. Não apenas comandando as redações, mas, principalmente, determinando a linguagem e o conteúdo dos jornais. E um de seus principais instrumentos foi o folhetim, um estilo discursivo que é a marca fundamental da confluência entre Jornalismo e Literatura. (PENA, 2006, p. 28).

Grandes nomes da literatura mundial utilizaram dos jornais para a publicações de suas obras de forma seriada, como o caso de Honoré Balzac, Eugène Sue, Victor Hugo e Alexandre Dumas, na França; Charles Dickens e Walter Scott, na Inglaterra; em Portugal, os nomes são Camilo Castelo e Júlio Diniz; na Rússia, Fiódor Dostoiévski e Liev Tolstói; e, no Brasil, os autores Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Raul Pompeia, Aluísio de Azevedo, Euclides

³ É também conhecido, segundo Pena (2006), como Jornalismo Literário Americano, *New Journalism* ou Novo Jornalismo.

⁴ As fases completas foram listadas por Pena (2006, p.28) e estão disponíveis na obra original de Ciro Marcondes Filho intitulada: “Comunicação e Jornalismo: a saga dos cães perdidos” (2000).

da Cunha, Visconde de Tauney e Manuel Antônio de Almeida são representativos (PENA, 2006).

Entre esses autores, é importante ressaltar o trabalho do escritor inglês Daniel Defoe. Isso porque

Alguns historiadores consideram Daniel Defoe o primeiro jornalista literário moderno. Ele era um influente editor no começo do século XVIII, escrevendo panfletos, ensaios e crônicas na revista *Review*, de 1704 a 1713. Ficou conhecido por seus romances, como *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), mas foi em 1725, por uma série de reportagens policiais em que misturou Literatura e Jornalismo, utilizando as técnicas narrativas de seus romances para tratar de fatos reais, que começou a atuar na imprensa. (PENA, 2006, p. 53).

Durante muitos anos, esse formato redeu muitos frutos para os escritores. Mas, é na década de 1950 que as transformações estilísticas e gráficas se consolidaram nos jornais impressos. “A objetividade e a concisão substituem as belas narrativas. A preocupação com a novidade e os *fait divers* assume a função principal da pauta. A Literatura é apenas um suplemento” (PENA, 2006, p. 40).

Com isso, entra-se em outro momento do Jornalismo. Os principais interesses são as histórias que acontecem no cotidiano, com o propósito de transmitir a verdade para os leitores do veículo. Isso faz com que a Literatura seja realocada para cadernos específicos, nos quais podem ser associados a um intervalo no meio das notícias do jornal impresso.

Essa configuração se estendeu por alguns anos e rendeu muitos benefícios para os profissionais dos jornais. Mas, também criou regras e situações para os jornalistas. Muitas das quais eles não estavam dispostos ou confortáveis para seguir.

O que vai proporcionar o advento do novo jornalismo contemporâneo na década de 1960, nos Estados Unidos, é a insatisfação de muitos profissionais da imprensa com as regras de objetividade de texto jornalístico, expressas na famosa figura do lead, uma prisão narrativa que recomenda começar a matéria respondendo às perguntas básicas do leitor (PENA, 2006, p. 53).

Contudo esse cenário não seria possível sem duas obras que acabaram antecipando o gênero: “Hiroshima” (1946), de John Hersey, e “A Sangue Frio”

(1965), de Truman Capote, ambas publicadas na revista *The New Yorker*⁵ antes de se tornarem livros.

Ainda conforme Pena (2006), em “Hiroshima” tem-se uma narrativa romanceada com o objetivo de descrever a tragédia da bomba atômica na cidade japonesa que leva o nome da obra. A partir do ponto de vista de seis sobreviventes, o autor parte de fatos autênticos para reconstruir as cenas e explorar as emoções dos personagens por meio de diálogos. Já no caso de “A Sangue Frio”, a narrativa concentra-se na história dos criminosos Perry Smith e Dick Hancock que assassinaram a família Clutter na zona rural no estado do Kansas. “Assim como Hersey, Capote recriou diálogos interiores e reconstruiu a atmosfera de cada cena. Só a pesquisa para o livro durou cinco anos. Mas o autor não gostava de chamar o seu trabalho de Jornalismo. Preferia o termo ‘romance de não-ficção’” (PENA, 2006, p. 53).

A repercussão alcançada por “A Sangue Frio” foi um ponto muito importante para o Jornalismo Literário. A ela, uniu-se o descontentamento de alguns profissionais com as regras impostas para o estilo padrão de redação jornalística. Tinha-se, então, o cenário perfeito para o surgimento de um novo movimento. E foi Tom Wolfe que o encabeçou, principalmente quando passou a criticar o jornal *The Times* e o colunista Walter Lippmann, um dos grandes exemplos da chamada “cientificidade” dos jornais.

A ideia básica do Novo Jornalismo americano, ainda nas palavras de Wolfe, é evitar o aborrecido tom bege pálido dos relatórios que caracteriza a tal “imprensa objetiva”. Os repórteres devem seguir o caminho inverso e serem mais subjetivos. Não precisam ter a personalidade apagada e assumir a encarnação de um chato de pensamento prosaico e escravo do manual de redação. O texto deve ter valor estético, valendo-se sempre de técnicas literárias. É possível abusar das interjeições, dos itálicos e da sucessão de pontuações. (PENA, 2006, p. 54).

Borges (2013) também destaca que a intenção de Wolfe era descobrir possibilidades e experimentar a partir de recursos literários, tais como os

⁵ É pertinente observar como as revistas estão relacionadas à história do Jornalismo Literário. O tempo de produção e apuração mais prolongado que os dos jornais impressos e a linguagem diferenciada são fatores que podem ser apontados como facilitadores do processo, tornando-as propícias para a publicação desses textos.

dialogismos tradicionais do ensaio, os fluxos de consciência na narrativa, com o objetivo de estimular o leitor de forma intelectual e emocional.

É por isso que Pena (2006, p. 54) explica que o movimento “se organizou movido muito mais pelo instinto do que em torno de uma teoria”. Ainda assim, Wolfe acabou atribuindo quatro regras básicas para o Novo Jornalismo e escreveu o manifesto do gênero no ano de 1973.

Figura 3 - Regras Básicas do Novo Jornalismo por Tom Wolfe

Reconstruir a história cena a cena;

Registrar diálogos completos;

Apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens;

Registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem.

Fonte: PENA, 2006, p. 54.

Todavia, para compor um texto desse estilo, é preciso ter em mente que não é uma tarefa simples. Não é só adotar as técnicas literárias. É preciso mais que isso.

Você só conseguirá aplicá-los se for um repórter extremamente engajado, entrevistando com exaustão cada um de seus personagens até arrancar tudo que puder com o máximo de profundidade possível. Para isso, é preciso passar vários dias com as pessoas sobre as quais vai escrever. E, no momento de mostrar os diversos pontos de vista, sua capacidade de descrição deve superar os melhores romances realistas. [...] O detalhamento do ambiente, as expressões faciais, os costumes e todas as outras descrições só farão sentido se o repórter souber lidar com os símbolos. Se puder atribuir significados a eles e, mais importante ainda, se tiver a sensibilidade para projetar a resignificação feita pelo leitor. (PENA, 2006, p. 55).

Com isso, as histórias registradas por meio do Jornalismo Literário acabam tornando-se parte de um registro histórico. Transportam os leitores para outras épocas e trazem uma compreensão de como o mundo e a sociedade atuavam.

3.1 JORNALISMO GONZO

Dentro do Jornalismo Literário, surgiu uma vertente chamada Jornalismo Gonzo, considerada uma versão mais radical do método já adotado. Ela foi criada pelo repórter da revista *Rolling Stone*, Hunter S. Thompson, cuja principal característica era o “envolvimento pessoal com a ação descrita, sem medir as consequências, por mais perigosas que fossem” (PENA, 2006, p. 56). Para o autor, para poder retratar um fato, primeiro, era preciso vivenciá-lo. Assim,

Jornalismo Gonzo consiste no envolvimento profundo e pessoal do autor no processo da elaboração da matéria. Não se procura um personagem para a história; o autor é o próprio personagem. Tudo que for narrado é a partir da visão do jornalista. Irreverência, sarcasmo, exageros e opinião também são características do Jornalismo Gonzo. Na verdade, a principal característica dessa vertente é escancarar a questão da impossível isenção jornalística tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação. (PENA, 2006, p. 57).

A figura de Hunter S. Thompson tornou-se, com isso, um ícone da contracultura, especificamente pela maneira de conduzir suas matérias. Ele acreditava que, para que a reportagem rendesse, era necessário confrontar o entrevistado. “Não importava a ofensa, e sim a reação, que deveria ser a mais exacerbada possível” (PENA, 2006, p. 56-57). Suas histórias com os *Hell's Angels*, um clube de motoqueiros, seu uso intenso de drogas, o sarcasmo, o gosto pelo *rock and roll* e suas bebedeiras mostram que os bastidores de suas reportagens também mereciam ser contados.

O Jornalismo Literário e sua vertente Gonzo sintetizam e retratam a época em que nasceram, os anos 60 e 70, de grandes transformações sociais e cujos impactos e reflexos podem ser vistos e observados até os dias de hoje.

3.2 O NOVO JORNALISMO NOVO

Com o passar dos anos, criaram-se novas técnicas, surgiram novos olhares e até mesmo a adaptação do jornalismo às novas mídias. Também mudou a maneira como o leitor se relaciona com as empresas de comunicação. Tudo isso reflete no modo como os repórteres narram as histórias, possibilitando a criação de mais uma vertente para o Jornalismo Literário, o Novo Jornalismo Novo.

Nesse caso, “os integrantes se identificam muito mais pelas estratégias de apuração do que por uma linguagem específica, e não se mantêm como uma instituição de valores unificados” (PENA, 2006, p. 60). Entre os principais nomes estão Gay Talese e John McPhee. Para facilitar o entendimento, Pena (2006) explica que

O Novo Jornalismo Novo explora as situações do cotidiano, o mundo ordinário, as subculturas. Mas não envereda pela abordagem do exotismo ou do extraordinário, encarando os problemas como sintomas da vida americana. O objetivo é assumir um perfil ativista, questionar valores, propor soluções. O novo jornalista novo se envolve até o talo com sua matéria e seus entrevistados. É o que os teóricos chamam de *close-to-the-skin reporting*, cuja tradução mais literal seria reportagem perto da pele. É preciso sentir os poros abertos, a trilha epidérmica, o cheio de suor. (PENA, 2006, p. 60).

Uma das características dessa nova faceta é a busca por construir uma ponte entre a realidade observada e a subjetividade. Outra é a utilização de um tom mais informal, sem que isso signifique pobreza vocabular, para se aproximar da atmosfera retratada.

Os novos autores querem desempenhar um papel mais político que literário. [...]. Guardadas as devidas diferenças de estilo e procedência, todos fazem parte de uma geração cujo engajamento em questões sociais é condição essencial para o exercício da profissão. Mais do que jornalistas, eles são ativistas. Com um velho e bom espírito utópico, querem mudar o mundo. (PENA, 2006, p. 61).

Percebe-se que o Jornalismo Literário conquistou um espaço muito importante ao longo da história e dos estudos jornalísticos, tornando-se cada vez mais relevante e contribuindo para o entendimento de assuntos que não estão na grande mídia ou que foram muito noticiados em períodos passados, mas podem ser

abordados a partir de uma nova perspectiva. Essas reportagens, ensaios e crônicas, quando publicados em livros e distribuídos para o público, alunos de cursos de Jornalismo ou curiosos sobre o tema retratado, transmitem histórias pertinentes e que precisam ser conhecidas para se entender problemas, curiosidades, questões tanto do passado quanto do presente e suas projeções, e incentivam a busca por respostas, soluções e reflexões.

3.3 JOAN DIDION

Nos livros teóricos sobre o Jornalismo Literário, a maioria dos exemplos citados são de jornalistas homens, a saber: John Hersey e Truman Capote, os precursores; Tom Wolfe, o líder do movimento; Hunter S. Thompson, o criador de uma nova vertente; e Norman Miller, Gay Talese e George Orwell como destaques recentes. Mas, onde estão as mulheres?

Em 2018, a jornalista e crítica canadense Michele Dean publicou o livro “Afiadas: As Mulheres que Fizeram da Opinião uma Arte”, em que procura lançar um holofote sobre as contribuições de grandes nomes femininos no campo da literatura norte-americana. Dentre eles, destacam-se: Dorothy Parker, Rebecca West, Hanna Arendt, Mary McCarthy, Susan Sontag, Pauline Kael, Nora Ephron, Renata Adler, Janet Malcolm e Joan Didion.

Selecionei e reuni as mulheres deste livro a partir de um elogio que receberam em vida: afiadas. A natureza específica de seus talentos variava, mas elas tinham em comum a habilidade de escrever de maneira inesquecível. [...] O fato de terem feito tudo o que fizeram em pleno século XX só as torna ainda mais extraordinárias. Elas surgiram em um mundo que não tinha a menor disposição para ouvir as opiniões femininas sobre assunto algum. (DEAN, 2018, p. 9).

O principal objetivo da autora é mostrar um pouco das histórias dessas mulheres, como começaram seus trabalhos, a maneira como elas escreviam, a recepção de seus textos e o que as companheiras acham do estilo umas das outras. “Todas foram vistas como uma demonstração evidente de que as mulheres são tão qualificadas quanto os homens para influenciar a arte, o pensamento e a política. [...]. Conscientemente ou não, elas iluminaram o caminho para que outras as seguissem” (DEAN, 2018, p. 11).

Com a obra, é possível saber que Joan Didion nasceu no ano de 1931, na cidade de Sacramento, capital da Califórnia, em uma família de classe média. Quando Frank, seu pai, se juntou à Guarda Nacional em 1939, precisou se mudar junto com a família para Durham, na Carolina do Norte, e depois para Colorado Springs. Situação que mais tarde seria retratada pela própria Joan ao afirmar que foram “as constantes mudanças que a induziram a se sentir como alguém de fora” (DEAN, 2018, p. 246), associadas, claro, ao fato de ser uma criança tímida.

Ela cursou Inglês na Universidade da Califórnia, localizada em Berkeley. E, em 1955, passou o verão como editora convidada da revista *Mademoiselle*, em Manhattan. Mais tarde, no ano de 1956, ganhou um concurso de ensaios promovido pela revista *Vogue*. Ela escreveu um perfil da escritora Jean Stafford e o prêmio era uma viagem a Paris. Mas os planos de Joan seguiram um curso diferente. “Didion não foi a Paris. Em vez disso, embora ainda estivesse cursando a faculdade, pediu à revista um trabalho em Manhattan. Ela foi colocada no departamento de copidesque e se mudou para a cidade no outono de 1956” (DEAN, 2018, p. 247).

Em seu início na *Vogue*, Joan trabalhou no setor de publicidade. Depois, passou para a função de redatora de legendas, uma posição que já pertenceu à escritora Dorothy Parker. Segundo Dean (2018), nessa época, a *Vogue* mantinha um tom de intelectualidade nas páginas e buscava novas tendências, o que abria portas para bons escritores.

Didion sempre dizia que assinou seus primeiros textos na *Vogue* por acidente. Em certa ocasião, um texto que entraria na edição não chegou e ela precisou redigir algo para preencher o buraco. [...] Os temas de seus ensaios, aos quais a *Vogue* deu mais espaço em 1961-2, às vezes refletiam suas frustrações interiores. (DEAN, 2018, p. 248-249).

Nesses anos, Joan não colaborava somente com a *Vogue*, mas também com as revistas *Holiday* e *Mademoiselle*. Em uma entrevista no ano de 2003, comentou que escrevia os textos e os mandava, mas não tinha muito controle sobre eles. Em momentos eventuais, também escreveu para a revista *Nacional Review*, comentando sobre livros e cultura.

Mas, por volta de 1964, apenas três anos após começar a produzir seus ensaios exploratórios para a *Vogue*, ela estava bastante ansiosa para escrever algo além de si mesma. Sua vida estava

mudando. Ela havia publicado o pequeno romance *Run River*, cujo percurso até as livrarias tinha sido uma decepção. [...]. Também havia se casado com John Gregory Dunne, um amigo esporádico, após tê-la apoiado durante o término de um longo relacionamento. O casal decidiu largar o trabalho nas revistas e se mudar para a Califórnia, onde tinham uma vaga intenção de fazer carreira na tv. (DEAN, 2018, p. 252).

Para não perder Joan de vista, a *Vogue* ofereceu a ela possibilidade de fazer críticas de filmes, dividindo a coluna com outro escritor de forma alternada. Mas, Joan acabou ficando entediada e conseguiu um novo arranjo, dessa vez com a revista *Saturday Evening Post*.

No *Post*, a escrita de Didion passaria por uma grande mudança de tom. Continha ainda traços da voz característica e elegíaca da escrita de “*On Self-Respect*” e dos outros ensaios publicados nas edições de verão da *Vogue*. O *Post* estava pronto para enviá-la a campo, e Didion seguiu um novo caminho. (DEAN, 2018, p. 254).

Foi nesse período que escreveu seus primeiros textos mais famosos, futuramente compilados no livro “*Rastejando até Belém*”, de 1968. Com isso, criou e aprimorou seu estilo autoconsciente, ao tratar assuntos íntimos de forma distanciada. Foi dessa forma que consagrou sua marca textual que consistia em deixar um assunto fluir sem interrupções, a partir de seus pensamentos.

Dunne e Didion logo passaram a dividir uma coluna regular no *Saturday Evening Post*, se alternando para assiná-la. Isso parece estranho ao olhar contemporâneo, especialmente por conta da ilustração que a revista usava no topo de cada coluna, com desenhos dos dois. Se Dunne tivesse escrito a coluna, a ilustração mostraria seu rosto na frente de Didion; se fosse o contrário, o rosto dela ficaria na frente. [...] Didion fazia nessas colunas suas explorações mais interessantes. (DEAN, 2018, p. 257).

Porém, em 1969, o *Saturday Evening Post* fechou. Joan procurou outras revistas para colaborar, como a *Life*, relação que não durou muito. Ela quis integrar a equipe da revista *Saigon*, com a qual muitos escritores colaboravam, como Susan Sontag e Mary McCarthy, mas essa ideia não foi aceita por seu editor. Essa situação a levou a viajar para o Havaí e a escrever o ensaio “*A Problem of Making Connections*”.

Didion começa a descrever quão desconectada do mundo se sente e quão difícil é sentir. [...]. O texto é tão implacavelmente pesado e desesperador que não é de espantar que os editores da *Life*

pareçam ter ficado surpresos. [...]. Os artigos subsequentes, profundamente pessoais, também não estavam ao gosto dos editores, que, por fim, não os publicaram, o que motivou Didion a romper com o contrato. (DEAN, 2018, p. 261).

Nos anos 1970, Didion se dedicou à produção de filmes e à ficção. Ela e seu marido dedicaram-se ao filme “Play It as It Lays” (“O Destino que Deus me Deu”) e à versão de “Nasce Uma Estrela”, de 1976, com Barbra Streisand e Kris Kristofferson no elenco. No ano seguinte, publicou o livro “A Book of Commom Prayer” e eventualmente contribuiu com artigos para a *Esquire*, mas não se adaptou às regras e também não estava com muita energia, pois estava bem empenhada nas festas que ela e o marido ofereciam. Somente em 1979 voltou aos ensaios com a coletânea intitulada “O Álbum Branco”.

Em O Álbum Branco, Didion nunca revela o que a tirou de seu desespero com a condição de esvaziamento moral e filosófico dos anos 1960, ou pelo menos não explicitamente. Podem ter sido os filmes que ela estava fazendo ou o fato de finalmente estar sendo reconhecida como uma escritora de respeito. A *Book of Commom Prayer* foi muito bem recebido. Pode ser que, sem a violência e a anomia dos anos 1960, ela de repente se visse curtindo a vida de novo. (DEAN, 2018, p. 266).

Ainda nesses anos, Joan conheceu o novo editor chefe do *New York Review of Books*, Bob Silvers, que deu a ela liberdade para escrever os textos a sua maneira, da mesma forma de quando era colaboradora do *Saturday Evening Post* (DEAN, 2018, p. 266). Com seu estilo, Didion escrevia sobre o que apreciava; com o que não simpatizava, fazia críticas ácidas, que às vezes recebiam respostas das pessoas citadas e ataques à escritora. Isso levou Silvers a decidir que a inteligência de Didion precisava de alvos melhores, de assuntos nos quais pudesse gastar horas em explorações. Pouco tempo depois, Joan foi para El Salvador, país da América Central que estava sobre um governo comunista no ano de 1982.

Foi em El Salvador que Didion começou a questionar suas técnicas. [...]. A ironia com que ela poderia apresentá-los em seu texto já não tinha mais graça ou mordacidade. Didion falaria sobre isso explicitamente no ensaio que produziu sobre sentir-se cada vez menos testemunha de uma história, mas de uma *noche obscura*. (DEAN, 2018, p. 270).

Joan passou os anos 1980 escrevendo sobre assuntos políticos no *New York Review of Books*, por um pedido de Bob Silvers, além de publicar o livro “Democracy” (1984) e os de não-ficção “Salvador” (1983) e “Miami” (1987). Ao longo dos anos 1990, a escritora também publicou o romance “The Last Thing He Wanted” (1996), além de outros livros de não-ficção, como “Some Women” (1990), “After Henry” (1992), “Sentimental Journeys” (1993) e “Perspectives on the Individual” (1998).

A primeira década dos anos 2000 também foi marcada com mais publicações de trabalhos de não-ficção, sendo eles “Political Fictions” (2001), “Fixed Ideas” (2003), “Where I Was From” (2003), “Live and Learn” (2005), “O Ano do Pensamento Mágico” (2005), em que relata suas questões com a perda do marido no ano de 2003, e “We Tell Ourselves Stories in Order to Live” (2006).

Em 2011, lançou o livro “Noites Azuis”, que pode ser considerado uma continuação de “O Ano do Pensamento Mágico”. Isso porque ela relata a perda da única filha, que ocorreu no ano de 2005. Após cinco anos sem um lançamento, em 2016, lançou “Insider Baseball”. No ano seguinte, “Sul & Oeste”, no qual retrata uma viagem pelo Sul dos Estados Unidos e suas visões a respeito das cidades que visitava. Em 2018, uma coleção de ensaios foi editada e comercializada. Mais recentemente, no ano de 2021, foi publicado o livro “Let Me Tell You What I Mean”. No final de 2021, mais precisamente no dia 23 de dezembro de 2021, Joan Didion faleceu em decorrência da doença de Parkinson.

Para contar uma história era preciso ferver os eventos até sobram apenas seus elementos supostamente essenciais, embora nem sempre fossem a melhor representação do todo. Esse é um ponto que ela havia aprendido, inicialmente, ao escrever sobre sua própria vida. Didion escreveria sobre o que, a seus leitores, pareciam ensaios confessionais sobre o divórcio, seu hábito de manter um caderno de anotações e respeito próprio. Mas ela sabia que estava selecionando e se segurando; sabia que certos elementos de sua história estavam sendo omitidos. A disposição do público em aceitar a imagem que ela projetava havia claramente lhe ensinado algumas coisas. (DEAN, 2018, p. 271).

Através de seus textos, Joan imprimiu suas opiniões sobre pessoas e lugares, além de contribuir com sua visão particular sobre um período da história que traz curiosidade para muitas pessoas e repercussões nos dias de hoje. Não se pode discordar sobre a importância dessa produção, de sua trajetória, e ainda sobre como

a autora trabalhava e o cenário em que estava inserida. Ainda assim, Joan é pouco conhecida no Brasil. Ela, juntamente com outras mulheres, merece um espaço para a discussão de sua obra, seja no âmbito acadêmico ou em uma roda de conversa entre amigos. Por isso, é fundamental ter também uma produção audiovisual que preserve sua história e seus feitos para futuras gerações. Entender como isso foi feito a partir da linguagem documental é o objetivo da análise do próximo capítulo.

4 ANÁLISE DE “JOAN DIDION: THE CENTER WILL NOT HOLD”

“Mas nossos cadernos nos revelam, por mais respeitosos que sejam os registros do que vemos ao nosso redor, que o denominador comum de tudo o que vemos é sempre, de forma transparente e desavergonhada, o implacável ‘eu’”. (DIDION, 2021c, p. 138).

O documentário “Joan Didion: The Center Will Not Hold”, que retrata a vida e a obra da escritora norte-americana Joan Didion, encontra-se disponível na data de execução desta pesquisa na plataforma de streaming Netflix. Está catalogado como produto original e tem 1 hora e 38 minutos de duração.

Como descrito no tópico da metodologia, após a etapa da pesquisa bibliográfica, a análise do documentário, fundamentada na metodologia da análise fílmica, desenvolveu-se a partir de três categorias: composição imagética e sonora, elementos de construção da narrativa e modo de representação. Para cada uma delas, após as sessões de observação do documentário, foram apontadas cenas representativas. Ao todo, foram 108 apontamentos relacionados às categorias e 44 capturas de tela com o objetivo de ilustrar as descrições apresentadas.

4.1 COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA E SONORA

Neste tópico, serão descritos os recursos da linguagem audiovisual utilizados na construção do documentário.

4.1.1 Planos e ângulos de câmera

Ao fotografar ou filmar uma determinada cena, é preciso se atentar aos elementos que compõem a imagem, o enquadramento. Entre eles estão o plano e o ângulo de câmera escolhido. Assim, enquadrar uma cena, segundo Kellison (2006, p. 194) significa “filmar uma imagem (em geral, uma pessoa ou um objeto) de um tamanho específico no quadro, assim como elementos que estiverem a sua volta ou que a afetarem” com o objetivo de transmitir determinada informação ao espectador.

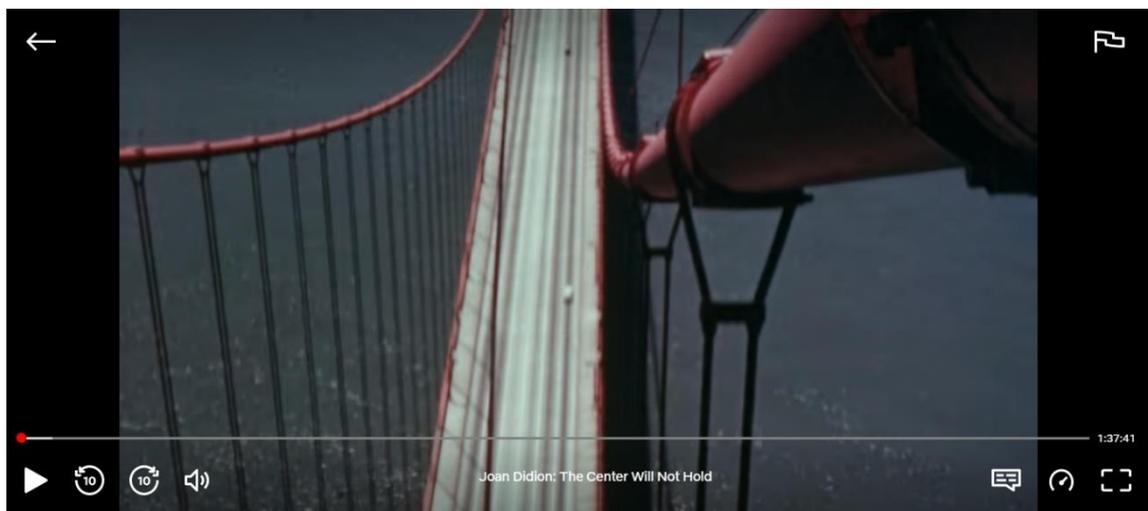
O plano, portanto, é o campo de visão do espectador, a distância entre a câmera e o objeto. Os principais planos utilizados são: grande plano geral e plano

geral, para mostrar os ambientes; o plano americano e o plano de cintura, que mostram o personagem do joelho ou da cintura para cima, respectivamente; e o close-up e o plano detalhe, planos próximos do personagem ou objeto para mostrar emoção ou detalhes.

Já o ângulo da câmera “interfere na percepção e exerce influência na interpretação a ser dada pelo público” (PRIMO, CABRAL, 2014, p. 123). Ele pode ser dividido em: altura do ângulo e lado do ângulo. Os ângulos mais difundidos são denominados de: *plongée* (câmera posicionada acima do objeto ou personagem), *contra-plongée* (câmera em posição inferior ao objeto ou personagem) e normal (na altura do personagem ou objeto). Já o lado do ângulo pode ser frontal, três quartos, perfil e nuca.

Com base nas definições apresentadas, observou-se, já no início do filme, o plano geral em angulação *plongée* da ponte *Golden Gate*, na cidade de São Francisco, no estado da Califórnia. Ele traz ambientação ao espectador, pois é um local que se verificará importante para a personagem principal ao longo do documentário.

Figura 4 - Exemplo de Plano e Angulação

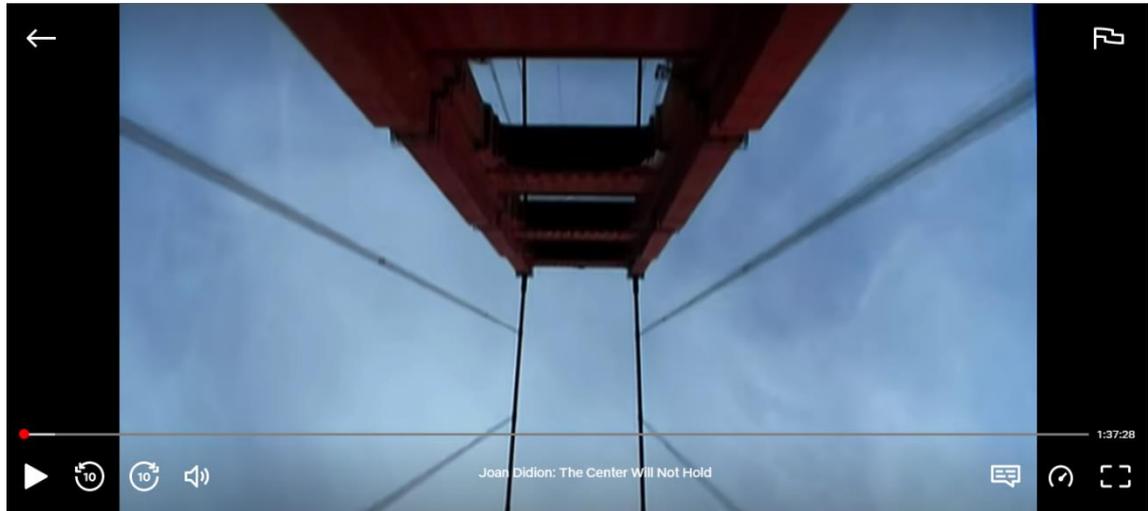


Fonte: Reprodução/ Netflix.

Esse também é um indicativo de que se pretende percorrer uma estrada, ou seja, o caminho da vida de Joan Didion. Isso porque o plano seguinte, também aberto, mas na angulação *contra pino*, mostra o céu e a parte superior da ponte, trazendo a sensação ao espectador de estar em um veículo que passa pela ponte.

Nesse ponto turístico tão representativo para a cidade de São Francisco e para os Estados Unidos, o espectador é convidado a acompanhar a jornada da autora.

Figura 5 - Exemplo de Plano e Angulação



Fonte: Reprodução/Netflix.

A cidade continua a ser apresentada por meio de registros históricos. Mais uma vez, observam-se os planos abertos para contextualizar a São Francisco dos anos 1960, período de efervescência em São Francisco, por conta da cultura hippie. As imagens exemplificam e transmitem ao espectador o sentimento da época, como era a cidade, inclusive, no período de surgimento do New Journalism, que tem em Joan Didion uma de suas representantes.

Figura 6 - Exemplo de Plano e Angulação



Fonte: Reprodução/Netflix.

A primeira vez que vemos a imagem de Joan no documentário, inclusive, é por meio de um flagrante dessa época. Joan ocupa o primeiro terço à esquerda e olha para fora do campo da fotografia, enquadrada em plano médio. Por ser a primeira imagem de Joan que o diretor quer que seja vista na montagem, as interpretações podem ser as mais variadas possíveis: a presença de Joan na cidade? Uma pessoa que nunca olha para o óbvio? Há algo interessante acontecendo? Representação de como um repórter deve ser em uma pesquisa de campo, à procura de algo surpreendente? Ou simplesmente a foto que ela mais gostava? E o rapaz que a olha ao fundo? Não é possível desvendar, apenas contemplar esse registro.

Figura 7 - Exemplo de Plano e Angulação



Fonte: Reprodução/Netflix.

Após os créditos iniciais e um efeito de *fade out* e *fade in*, tem-se o primeiro depoimento de Joan Didion no tempo presente do documentário. Com enquadramento em primeiro plano, angulação normal e frontal, a sensação é de proximidade com a personagem. A proposta é estar frente a frente com Joan Didion enquanto ela narra sua história. O espectador compartilha com o diretor uma posição semelhante a que ele ocupou durante a gravação do documentário.

Figura 8 - Enquadramento de Joan Didion



Fonte: Reprodução/Netflix.

Ao longo do documentário, serão poucas as variações adotadas para o enquadramento de Joan Didion, como é possível observar na Figura a seguir.

Figura 9 - Variações no enquadramento de Joan Didion





Fonte: Reprodução/Netflix.

O enquadramento em primeiro plano, ângulo normal e frontal será utilizado com os demais entrevistados do documentário.

Figura 10 - Enquadramento dos demais personagens do documentário

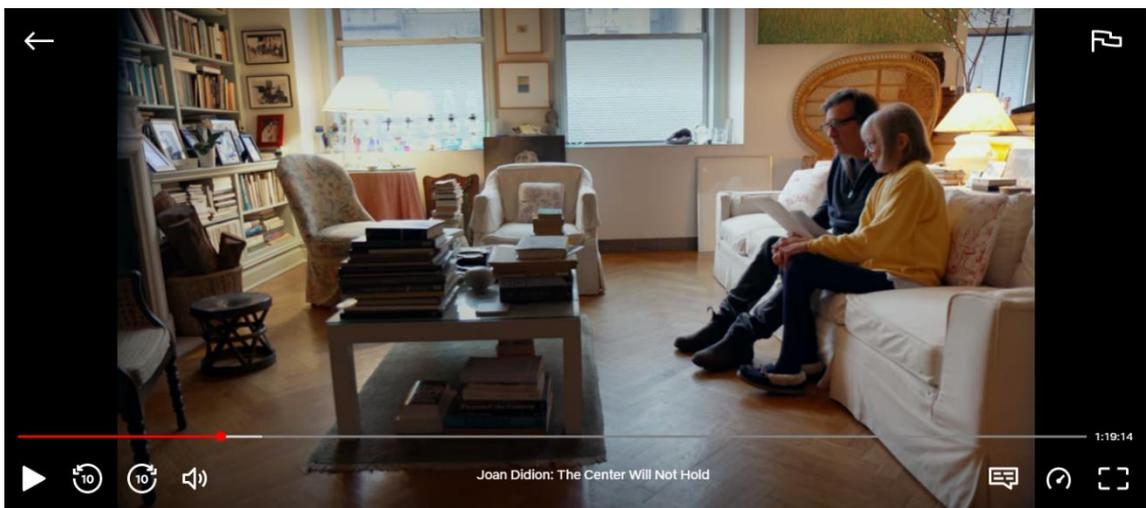




Fonte: Reprodução/Netflix.

Em uma das cenas em que Joan aparece com o diretor do documentário, seu sobrinho Griffin Dunne, as variações no enquadramento têm o objetivo de mostrar a proximidade entre eles. Dunne relembra uma história de sua infância em que a tia estava presente. E Joan está confortável de pantufas, mostrando um dia comum na presença de Dunne. A sequência de planos, que parte do aberto e chega ao big close, ao mesmo tempo em que promove ambientação ao espectador, também demonstra as expressões faciais de Didion, as mãos de ambos e os registros da situação que eles estão recordando.

Figura 11 - Cena de Joan Didion com seu sobrinho e diretor do documentário





Fonte: Reprodução/Netflix.

Outro aspecto interessante presente no documentário é o uso das cidades e paisagens para a ambientação. Joan até diz no documentário: “Você não imaginaria que tais pessoas são formadas pela paisagem na qual cresceram? ”. Conforme Joan descreve sua trajetória de vida e os locais onde morou, as imagens, sejam registros ou produções específicas para o documentário, transportam o espectador exatamente para esses lugares. A escolha das imagens, além da ambientação, também guarda relação com os sentimentos vivenciados e relatados pela autora no período que passou em cada um deles.

Figura 12 - Imagens de Sacramento, Nova York (2) e Portuguese Bend





Fonte: Reprodução/Netflix.

As imagens acima são um exemplo de como as paisagens são importantes para a narrativa. Na segunda imagem, tem-se uma visão geral e afastada de Nova York. Mas o espectador é colocado em movimento através de um veículo na terceira, para simbolizar que Joan não se sentia bem na cidade e que precisava deixá-la. Um efeito de *fade out* simboliza uma despedida, mas a tela se ilumina novamente e surge, em *fade in*, a última imagem, de Portuguese Bend, na Califórnia. O plano aberto e geral, em ângulo normal, transmite que tudo estava no eixo novamente, com sentimentos de paz e felicidade a partir da visão da praia ensolarada.

A mesma condição é identificada na imagem a seguir. O plano aberto da fachada da casa de Joan e do marido em Hollywood, distrito de Los Angeles, e as cores, além da identificação do local, também remetem a situações de alegria e descontração vivenciadas por eles e relatadas no documentário. Nessa residência, o casal oferecia muitas festas e abrigava amigos.

Figura 13 - A casa em Hollywood



Fonte: Reprodução/Netflix.

Já na próxima imagem, que ilustra um trecho do documentário, tem-se o registro de uma praia no Havaí. Trata-se de um momento em que Joan não se sentia animada com a vida e enfrentava problemas no casamento. É interessante notar que, diferentemente da primeira imagem de praia apresentada para ilustrar um período alegre da vida dela, agora a opção é pelo preto e branco, simbolizando esse período difícil da vida dela. O plano aberto do mar e das ondas e a praia deserta inspiram a condição de reflexão em que vivia Joan.

Figura 14 - Honolulu - Havaí



Fonte: Reprodução/Netflix.

A comprovação do uso das imagens de praia e a alternância de cores para representar os sentimentos da autora vem com mais uma imagem colorida, desta vez da praia de Malibu. Coincide com um momento de vida da autora em que a estabilidade é retomada e a felicidade restaurada.

Figura 15 - Malibu



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 16 - Nova York



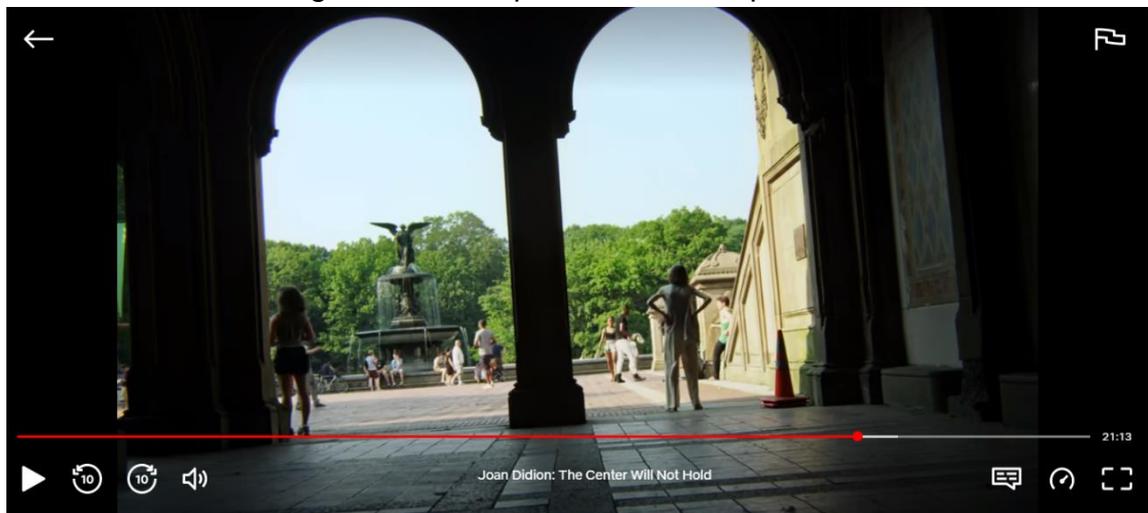
Fonte: Reprodução/Netflix.

Situação contrária representada na Figura 16. A essa altura do documentário, Joan havia acabado de perder o marido com uma morte repentina e a filha única estava internada no hospital. O cenário noturno, com um plano aberto e iluminação centrada em um poste e poucas janelas do edifício, evoca solidão. Já a angulação

da câmera em contra-plongée oferece a sensação de inferioridade ou mesmo temor diante da situação que se apresentava.

Na cena a seguir, mais um ponto a ser observado. Por mais que se tenha a aplicação do enquadramento padrão do documentário, plano geral e angulação normal, nota-se que a câmera, de maneira bem sutil, projeta-se horizontalmente para o lado esquerdo, simulando que está tombando. Coincide com o momento em que o documentário apresenta o luto de Joan pelo marido e pela filha. Ou seja, ela também estava fora do eixo.

Figura 17 - Perspectiva de desequilíbrio



Fonte: Reprodução/Netflix.

Na última cena do documentário (Figura 18, a seguir), o destaque fica por conta do enquadramento em plano médio e angulação normal de um corredor em que se vê parte de uma porta e um espelho ao fundo. A imagem, além de trazer profundidade, uma vez que quanto mais Joan se aproxima do final do corredor, mais sua silhueta aparece, é representativa do fim do documentário e da história narrada pela personagem. Isso porque quando Joan termina de atravessar o cômodo e desaparece pela porta, ocorre a subida dos créditos finais do documentário. Ela terminou de nos contar sua história e está se retirando. Tal cena torna-se ainda mais representativa e poética com a morte recente da autora.

Figura 18 - Cena final do documentário



Fonte: Reprodução/Netflix.

4.1.2 Trilha sonora

A música é uma das produções artísticas que mais está presente na vida das pessoas. É difícil encontrar alguém que não tenha um momento que ficou marcado por uma melodia. Na produção audiovisual, a escolha da trilha sonora é uma decisão importante pois trata-se de parte integrante da narrativa.

A trilha sonora é parte fundamental da alma de uma obra. É através dela que sentimos inúmeras emoções e entendemos as histórias dos filmes. Ela guia as pessoas emocionalmente, fazendo-as sentir o que o diretor quer que elas sintam e essa é a chave para uma boa produção. (PAOLINI, 2021, online).

Durante o documentário “Joan Didion: The Center Will Not Hold”, são utilizadas sete músicas para compor a narrativa, inseridas em pontos específicos da história de vida da escritora.

A primeira música é “On The Road Again” (1968), interpretada pela banda Canned Heat. Assim como os planos e movimentos de câmera escolhidos para os primeiros segundos do documentário, para o registro do passeio pela *Golden Gate*, a música, “Na estrada novamente” em tradução livre, reforça a ideia do convite de percorrer o caminho.

A próxima canção é o tema do filme “A Summer Place” (1959), no Brasil com o nome de “Amores Clandestinos”, de Percy Faith & His Orchestra. Ela foi escolhida para o trecho do documentário em que Joan se muda de volta para a Califórnia com o marido. Simboliza sua alegria de estar em Portuguese Bend e como era quando os sobrinhos vinham visitá-la, reforçando o ambiente de uma família de férias em um lugar paradisíaco.

Na sequência, o destaque fica por conta do grupo The Doors, com “Five to One”, presente no terceiro álbum da banda: “The Waiting For The Sun” (1968). Joan estava em uma das gravações das faixas desse disco e compartilhou um pouco dessa experiência no terceiro tópico do ensaio chamado “O Álbum Branco”. Essa canção é usada, principalmente, quando são narradas as ligações que Joan possuía com os artistas, especialmente na época em que morou em Los Angeles.

Já “Half Moon”, presente no álbum póstumo de Janis Joplin “Pearl” (1971), é a opção quando se fala do sucesso de Joan após ter o reconhecimento da crítica e do público por conta do ensaio “Rastejando Até Belém”. A melodia animada traz a sensação de que tudo estava bem e era um momento de alegria. Mas, poucos segundos depois, há uma queda no áudio da trilha ao mesmo tempo em que são apresentados alguns acontecimentos trágicos que marcaram aquela época, como a morte de Janis Joplin e o caso Tate-LaBianca, nome pelo qual ficaram conhecidos os assassinatos da atriz Sharon Tale e quatro de seus amigos, e do casal Leno e Rosemary LaBianca, em dias seguidos, pelo mesmo grupo de assassinos. Fatos marcantes para o período retratado no documentário, o final dos anos 1960.

Já “Sandusky” (1992), interpretada por Uncle Tupelo, é inserida quando Joan e sua família voltam a morar perto da praia, em Malibu. A melodia calma traz a sensação de paz e alegria, para ilustrar como Joan se sentia ao retornar mais uma vez para a Califórnia. Interessante notar que essa música será utilizada nos créditos finais, em tom de despedida.

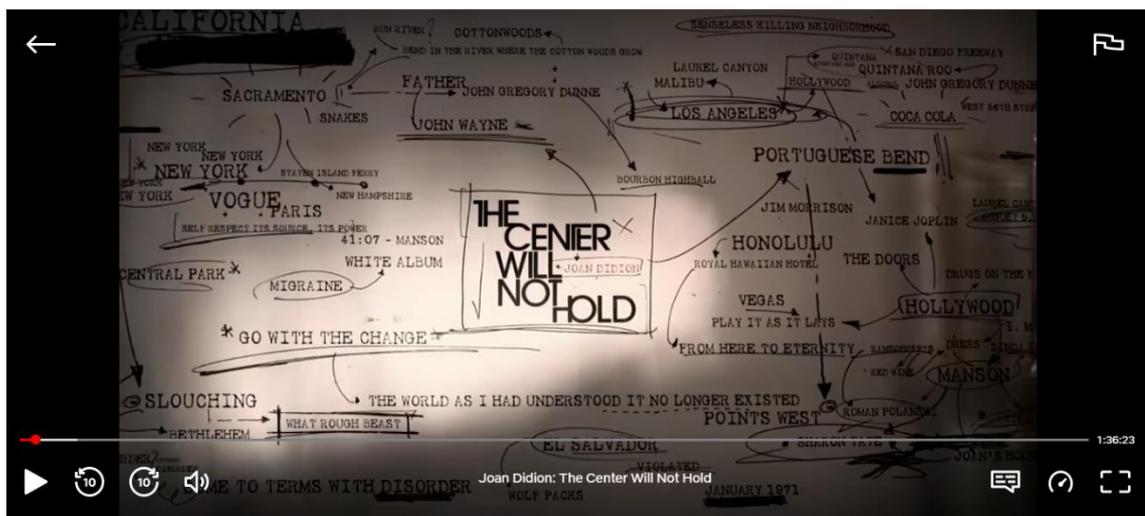
As músicas “Liberations”, de Chris Ruggiero, e “Lucy Awaits” de Robert Pycior, que são instrumentais, são usadas em momentos distintos no documentário para remeterem aos sentimentos de nostalgia e tristeza vividos pela autora.

4.1.3 Elemento Gráfico

Muitas vezes, para ilustrar uma ideia, uma foto ou um vídeo não são suficientes para transmitir a informação que o diretor quer passar. Sendo assim, a utilização de elementos gráficos pode contribuir e enriquecer a narrativa.

No caso do documentário em análise, um exemplo bastante interessante sobre essa utilização já está no início do filme, no título dele apresentado. Como é possível identificar na Figura 19, tem-se um mapa das conexões que Joan estabeleceu ao longo de sua vida. A princípio, pode não parecer muito claro para o espectador. Mas, cada uma dessas rotas e conexões serão abordadas no filme. A representação em um papel e rabiscado com tinta também indica ser esse um esboço do diretor para que ele, ao entrevistar sua personagem principal, refaça essas conexões por meio da narrativa ou possa adaptá-la a partir do depoimento.

Figura 19 - Mapa das conexões



Fonte: Reprodução/Netflix.

Também são usadas informações com a geração de caracteres para apresentar os personagens entrevistados e indicar a equipe técnica que participou na concepção, produção e finalização do documentário, bem como as obras e trilhas sonoras utilizadas na narrativa.

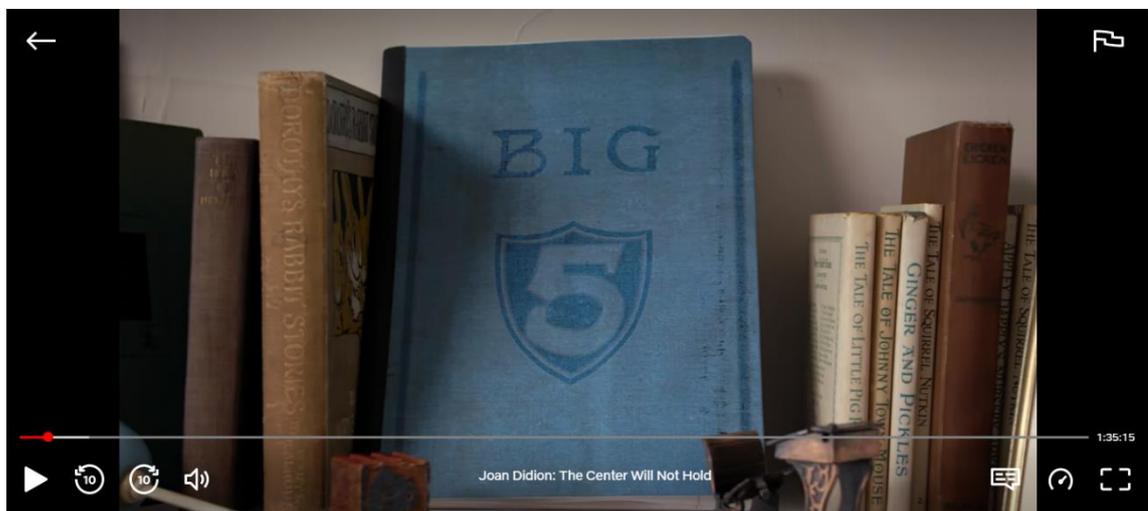
4.2 ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Para narrar a história de Joan Didion, são utilizados diversos elementos relacionados à atuação da autora, que serão abordados nos tópicos a seguir.

4.2.1 A estante de livros

Por exemplo, a estante de livros que aparece para contextualizar a narrativa. A cada período específico da vida de Joan, que reflete em sua produção e há obras destacadas. Tem-se, ainda, a inserção dos livros de Greory Dunne, marido de Didion, com a intenção de determinar as fases da vida do casal e como esses acontecimentos foram impactantes para as obras. Interessante de notar que, junto com os livros do casal, estão posicionadas obras que se relacionam com o período vivido pelos escritores.

Figura 20 - O caderno de Joan



Fonte: Reprodução/Netflix.

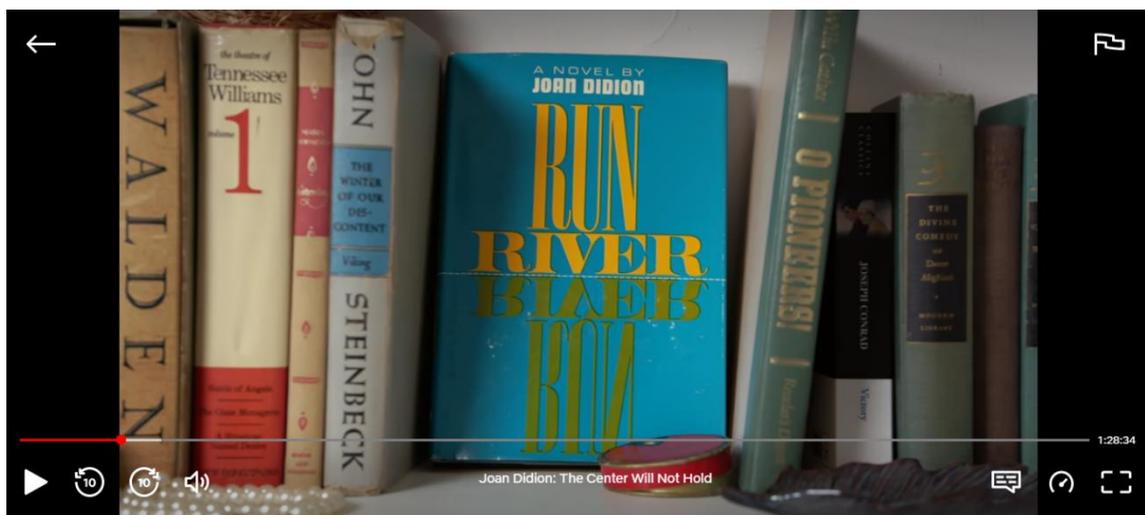
Na primeira vez em que a estante aparece (Figura 20), tem-se o caderno que Joan ganhou de sua mãe, para que ela começasse a escrever seus pensamentos. Ele ilustra o momento em que a escrita passou a fazer parte da vida de Joan. Ao lado, há livros de contos de fadas, representando a infância, além de objetos que

remetem a essa parte da vida, como o chocalho e a uma miniatura de uma carteira de sala de aula.

Já na captura de tela a seguir, é apresentado o primeiro romance publicado por Joan: “Run River”, de 1963. A história é sobre um casal, Everett e Lily, bisnetos de desbravadores pioneiros da Califórnia, que em caravanas se mudaram para a região. E como a história deles é um trágico epílogo dessa experiência, além de trazer comentários sobre a história da Califórnia. A recepção não foi muito boa, mas demonstra os primeiros passos de Joan na escrita profissional de livros, pois já era colaboradora da revista Vogue.

Destaque para os livros selecionados para compor a estante: “Walden” ou “A Vida nos Bosques” (1854), uma autobiografia do escritor norte-americano Henry David Thoreau; uma seleção de peças do dramaturgo Tennessee Williams; o último livro publicado de John Steinbeck, “The Winter of Our Discontent” (1961); “Vitória” (1915), de Joseph Conrad; “A Divina Comédia”, do italiano Dante Alighieri e “O Pioneers!”, da escritora Willa Cather. Todos relacionados à obra escrita por Joan. Tem-se ainda um colar de pérolas, uma embalagem de maquiagem e uma peça em vidro para ilustrar essa época também pelo trabalho dela na Vogue.

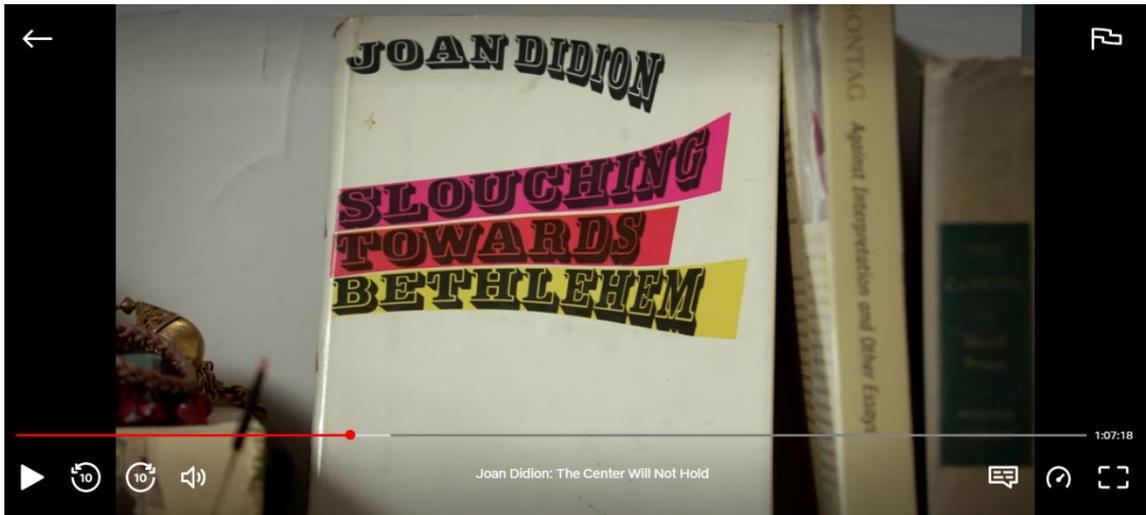
Figura 21 - Run River



Fonte: Reprodução/Netflix.

O próximo livro de Joan que aparece em destaque é “Rastejando Até Belém” (1968), que possui o famoso ensaio de mesmo nome sobre o modo de vida dos hippies dos anos 60, na cidade de São Francisco.

Figura 22 - Rastejando até Belém



Fonte: Reprodução/Netflix.

Essa coletânea de ensaios alçou o nome de Joan a um público maior. Traz seus apontamentos divididos em três seções: I. Estilos de Vida na Terra do Ouro; II. Pessoais e III. Setes Lugares da Mente. Nessa parte da estante, a câmera passeia pelos livros até chegar ao livro de Joan. Podem ser vistos títulos como “O Apanhador no Campo de Centeio” (1951), de J.D. Salinger, “100 Selected Poems”, de E.E. Cummings, “Poems of Robert Browning” (1842-1864), “Later Poems”, de W.B. Yeats, “Soul on Ice” (1968), de Eldridge Cleaver, “Folhas de Relva” (1855), de Walt Whitman, e “Contra a Interpretação e Outros Ensaios” (1966), de Susan Sontag.

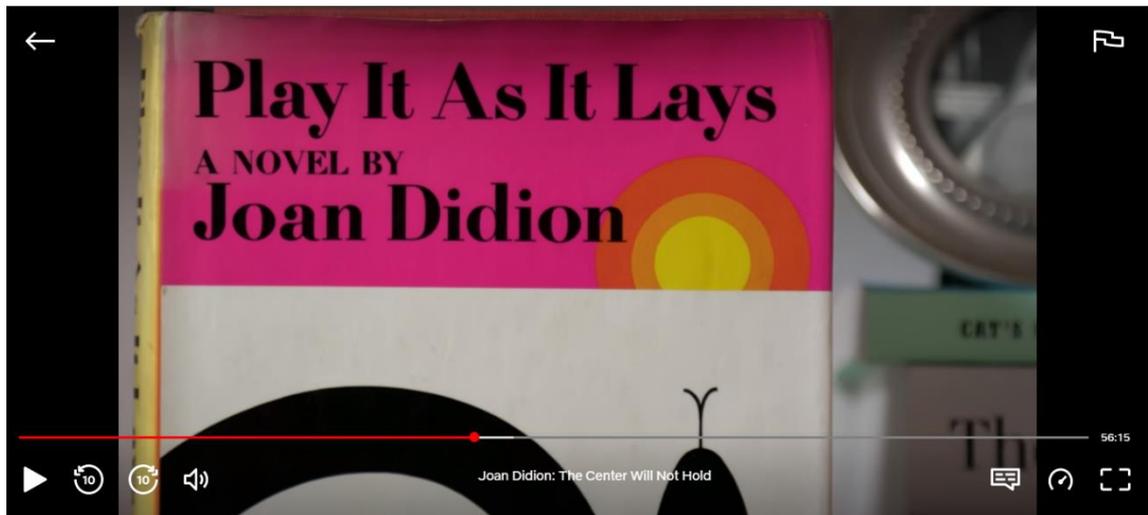
Figura 23 - O Álbum Branco



Fonte: Reprodução/Netflix.

“O Álbum Branco”, nomeada por conta do disco de mesmo nome dos Beatles, que fora lançado no ano de 1968, é outra coletânea de ensaios publicados em 1979. Neste livro, cerca de 20 ensaios estão divididos em cinco seções: I. O Álbum Branco; II. República da Califórnia; III. Mulheres; IV. Temporadas e V. Acordando Depois dos Anos 60. Os livros que também compõem esse enquadramento são “The Golden Notebook” (1962), de Doris Lessing; “Hell’s Angels”, de Hunter Thompson; as obras “Cama de Gato” (1963) e “Matadouro Cinco” (1969), do autor Kurt Vonnegut; novamente John Steinbeck, com “The Winter of Our Discontent” (1961), além de “Trópico de Capricórnio” (1939), de Henry Miller.

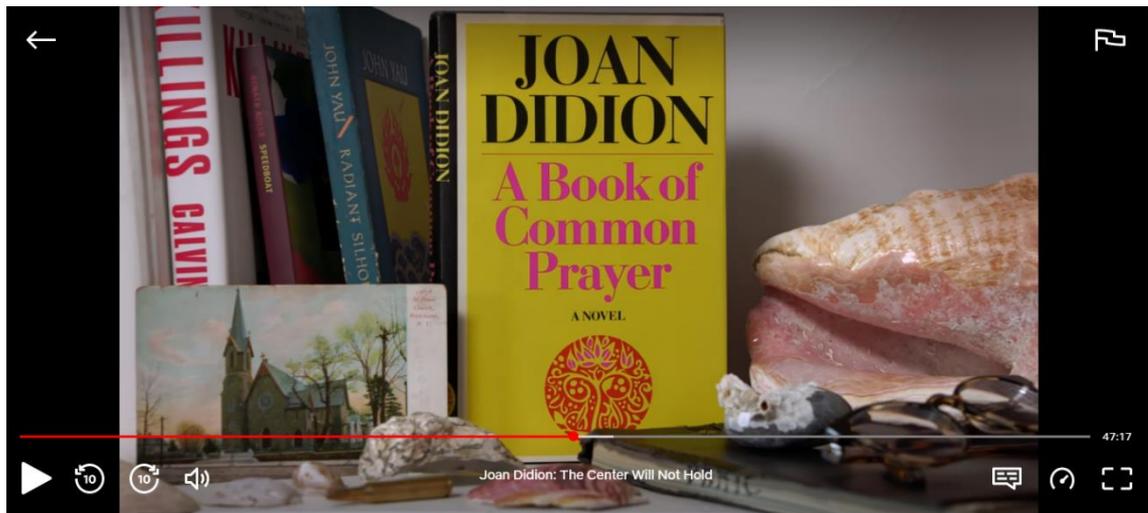
Figura 24 - Play It as It Lays



Fonte: Reprodução/Netflix.

Nessa parte do documentário, quando o livro “Play It As It Lays” (1970) é apresentado, com um efeito sonoro de cobra ao fundo, temos as informações de que era um período da vida de Joan em que as coisas não estavam muito boas. A própria autora diz que eram tempos sombrios. Com isso, pode-se imaginar que a condição refletia em sua escrita, ao contar a história da personagem Maria e como eram seus sentimentos no final dos anos 60.

Figura 25 - A Book of Common Prayer



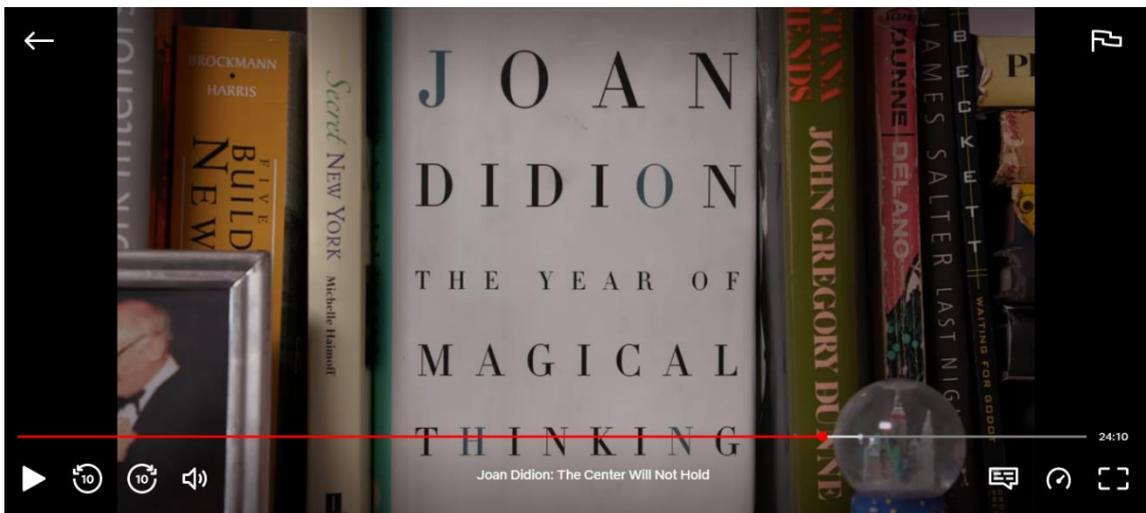
Fonte: Reprodução/Netflix.

Na obra da Figura 25, lançada no ano de 1977, a narrativa se concentra em Grace Strassen-Mendana, que controla parte da riqueza de Boca Grande, e em Charlotte Douglas, que veio para a cidade com o objetivo de ficar perto da filha. Dessa vez, a experiência com um romance completo foi mais favorável para Joan. A composição também mostra conchas, para nos lembrar que era a época em que Joan estava morando em Malibu. Tem-se, ainda, a foto de uma igreja, um caderno e os óculos da escritora, além dos livros “Speedboat” (1976), de Renata Adler; “Radiant Silhouette: New and Selected Work 1974-1988” (1990), do poeta John Yau; e “Killings” (1984), de Calvin Trillin.

Já na apresentação do título seguinte, “O Ano do Pensamento Mágico”, publicado em 2005, o espectador é situado a partir dos acontecimentos da vida de Joan quando ela escreveu esse livro. A escritora e o marido tinham acabado de deixar a filha no hospital e, na mesma noite, Gregory sofreu um infarto e veio a falecer.

Joan relata essa fase da vida, seus sentimentos e pensamentos, além de lidar com a doença e recuperação de sua filha. É algo muito simbólico ver que dois livros de Gregory estão juntos na disposição da estante. Tem-se uma foto e um globo de neve, já que ele faleceu no mês de dezembro. Outros títulos como “Secret New York: Exploring the City’s Unknow Neighbourhoods”, de Michelle Haimoff; a peça de “Waiting for Godot” (1953), de Beckett; e “Last Night: Stories” (2005), de James Salter são vistos juntos ao livro da autora.

Figura 26 - O Ano do Pensamento Mágico



Fonte: Reprodução/Netflix.

No caso de “Noites Azuis”, lançado no ano de 2011, Joan reflete sobre sua filha Quintana e a perda dela, compartilhando seus medos, angústias e perguntas. Mais uma vez, a estante é utilizada para situar o acontecimento na progressão cronológica da narrativa.

Figura 27 - Noites Azuis



Fonte: Reprodução/Netflix.

A última vez que se vê a estante é a mesma do início, mostrando o fechamento de um ciclo com o mesmo caderno que deu origem a tudo. Utilizar os livros para abrir cada fase da vida da escritora de forma cronológica agregou em

conhecimento sobre a autora, registro da sua obra, além de compor um cenário com títulos selecionados relacionados à sua trajetória.

Figura 28 - O caderno de Joan



Fonte: Reprodução/Netflix.

Os pequenos objetos que também são associados às épocas retratadas complementam o enquadramento e dão vida à estante, uma aproximação com a personagem principal. Afinal, o que não seria mais íntimo para uma jornalista e escritora do que a sua estante de livros?

4.2.2 Os textos dos livros

Desde o início do documentário, a leitura de trechos selecionados dos escritos de Joan está presente. Em sua maioria, feita por outros personagens do documentário, traz as emoções da escritora, em tempos passados, através de suas palavras. Em alguns momentos, a própria Joan lê seus textos. Como ela usava suas próprias experiências e vivências, trazê-las por meio dos escritos para o filme acrescenta mais informações sobre determinados períodos, além de apresentar, para um novo espectador, os trabalhos da escritora.

Os ensaios declamados são: “Rastejando até Belém”, “Sobre ter um Caderno”, “Adeus a Tudo Isso”, “Sobre o Amor-Próprio”, “John Wayne: Uma Canção de Amor”, “Play It as It Lays”, “A Book of Common Prayer”, “O Álbum Branco”, “Nas Ilhas”, “Salvador”, “Insider Baseball”, “Sentimental Journey”, “Where I Was From”, “Cheney: The Fatal Touch”, “O Ano do Pensamento Mágico” e “Noites Azuis”.

4.2.3 Arquivo pessoal

Em documentários, tem-se a premissa de contar uma história que realmente ocorreu no mundo real, ou seja, uma representação da realidade. E, para comprovar que a produção não é uma obra de ficção, necessita-se de registros que atestem a história. Quando se tem um filme sobre uma pessoa, é fundamental ter parte do arquivo pessoal dela, como fotos, vídeos, áudios, diários, para compor a narrativa.

No caso de “The Center Will Not Hold”, temos a inclusão de fotos, vídeos, áudios, reportagens para contar a história de Joan, que viveu em uma época em que os registros eram analógicos, com as tecnologias em desenvolvimento.

A seguir, estão as capturas de tela de momentos representativos do documentário a partir dos registros da vida da escritora.

4.2.3.1 As fotos

As fotos são registros de diferentes épocas da vida de Joan e de sua família, como pode ser identificado a seguir.

Figura 29 – Joan na Infância



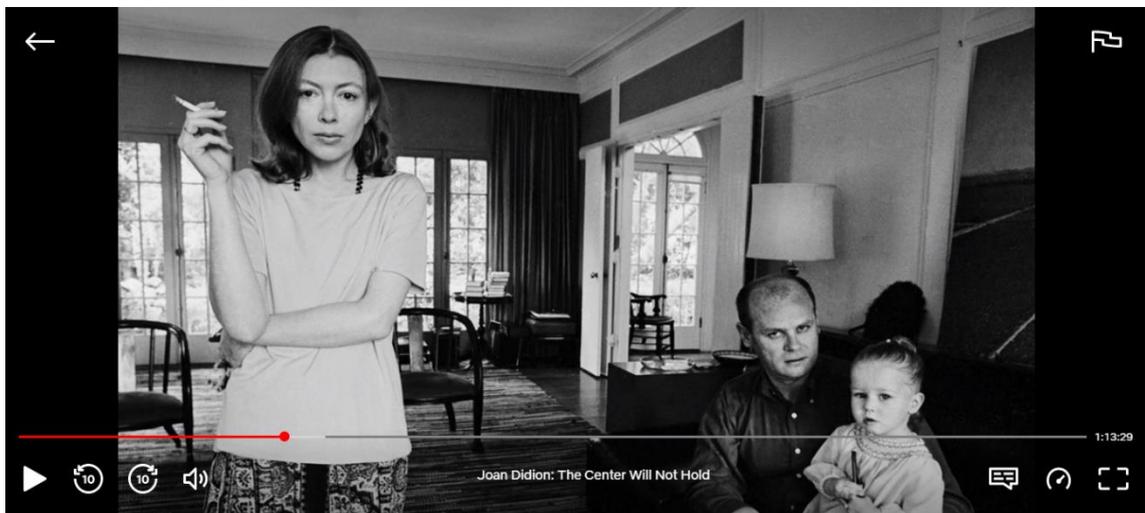
Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 30 – Joan Didion na época em que trabalhava para a revista Vogue



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 31 – Joan, Gregory e a filha Quintana em Hollywood (Los Angeles)



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 32 – Joan Didion em Malibu



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 33 – Joan, Gregory e Quintana em Malibu

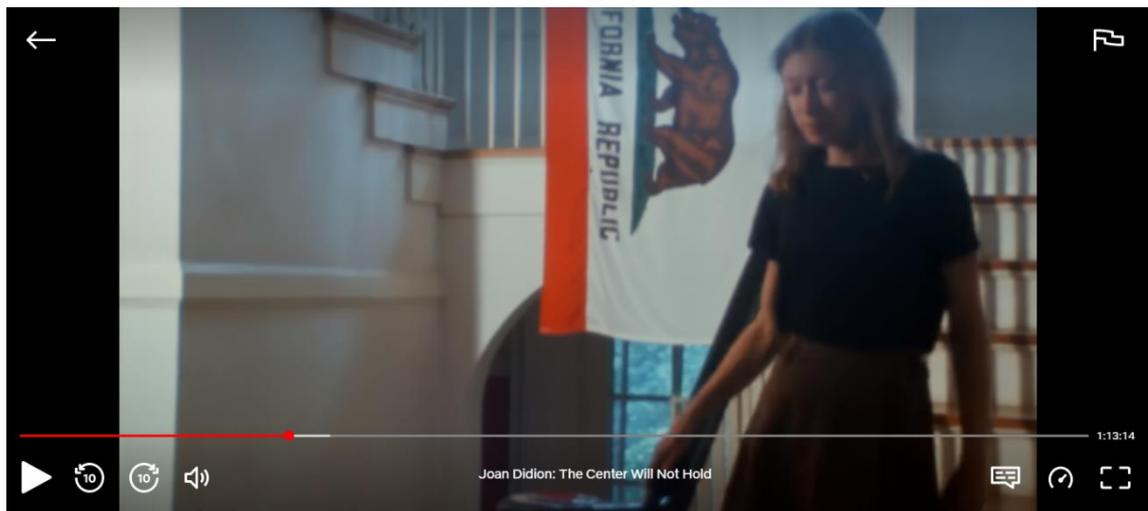


Fonte: Reprodução/Netflix.

4.2.3.2 Os vídeos

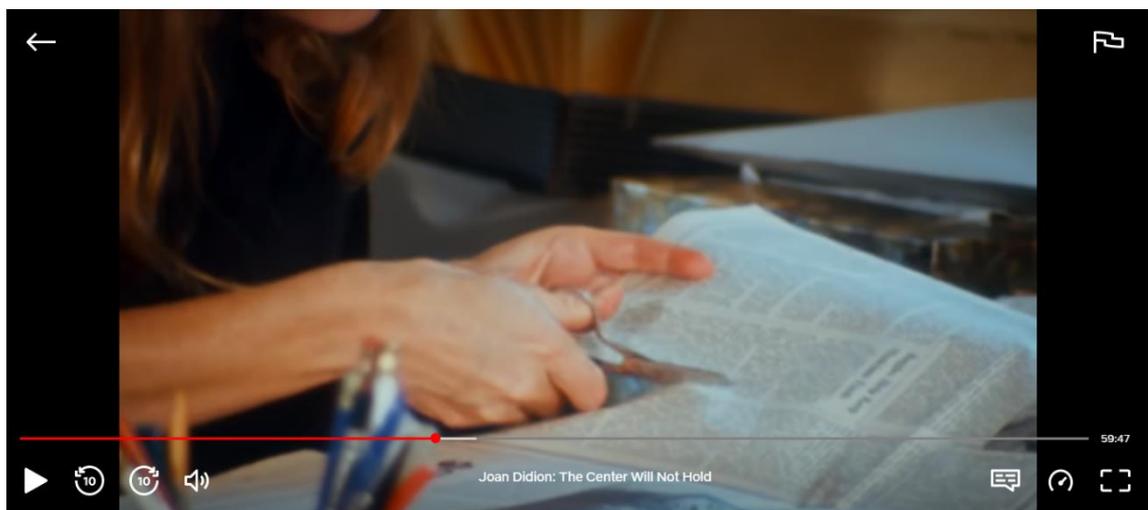
Abaixo, estão capturas de tela do vídeo da escritora em sua residência de Los Angeles que ilustram o documentário. As imagens foram feitas pela emissora de televisão KCRA para registrar o dia a dia de Joan e estão disponíveis no canal do Youtube Center for Sacramento History⁶.

Figura 34 – Trecho de vídeo feito pela emissora KCRA em 1971



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 35 - Trecho de vídeo feito pela emissora KCRA em 1971



Fonte: Reprodução/Netflix.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bl8VR_P74Vw. Acesso em 03 de nov. 2022.

Um ponto a ser observado é a qualidade desses registros, que ajudam a construir a atmosfera da narrativa. Basta observar as duas capturas de tela a seguir.

Figura 36 - Trecho de vídeo feito pela emissora KCRA em 1971



Fonte: Reprodução/Netflix.

Ao comparar as duas imagens, nota-se que a segunda, por ter sido filmada recentemente, com equipamentos digitais, a definição é melhor e traz para a audiência uma maior proximidade com a personagem. É como se o espectador estivesse olhando diretamente para Joan trabalhando em seu escritório. Importante notar também como os tons escuros a espreitam. Os tons claros e as cores são sempre em menor quantidade e intensidade.

Já na primeira imagem, o trecho de uma filmagem antiga, mas em uma resolução menor e sem tanta definição, mesmo que em cores, mostra que ela é utilizada para resgatar um tempo passado. Além de suscitar como seria na nossa

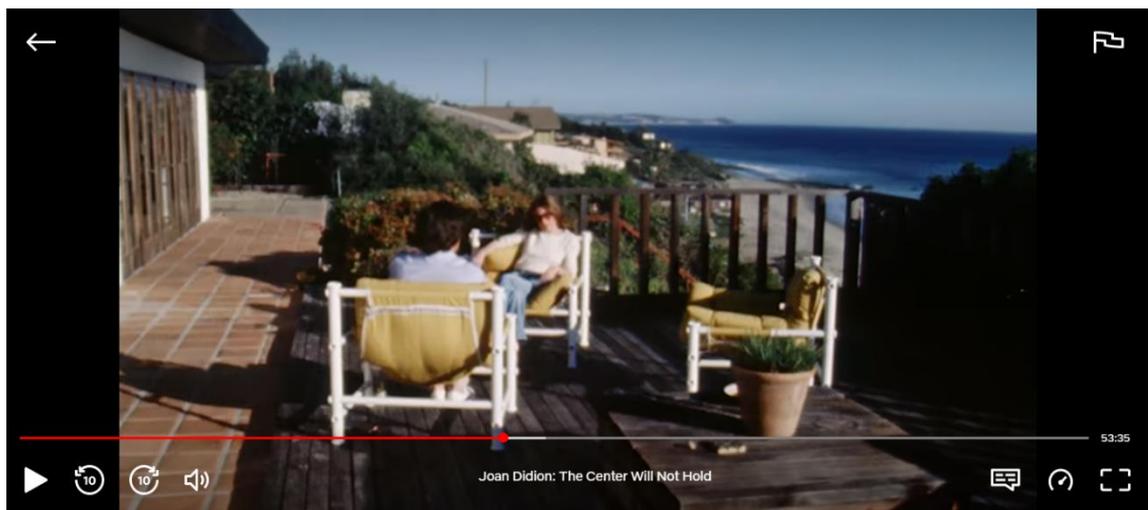
cabeça quando nos relembramos de algum evento de nossas vidas, sendo essa lembrança uma imagem meio embaçada pelo tempo.

Com isso a audiência não se perde em saber o que é passado e o que é presente. E essa variação temporal é explorada ao longo da narrativa, nas etapas da vida de Joan, enriquecendo o conteúdo da sua história.

4.2.3.3 *As entrevistas*

São apresentados trechos de entrevistas que Joan Didon concedeu a programas de televisão também com informações sobre a vida e obra dela. Um dos exemplos é demonstrado na Figura a seguir.

Figura 37 – Entrevista para NBC por Tom Brokaw



Fonte: Reprodução/Netflix.

Assim como as fotos, os registros de entrevistas em vídeo ilustram e complementam a narrativa.

4.2.3.4 *As reportagens de Joan*

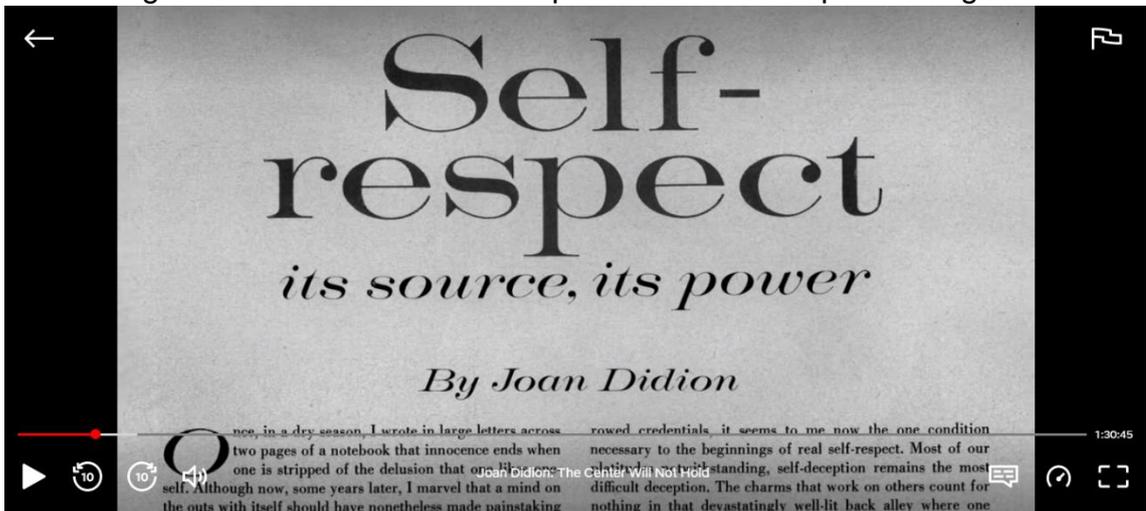
O trabalho jornalístico de Joan para diferentes revistas é retratado por meio de imagens das próprias reportagens publicadas.

Figura 38 – Anúncio da segunda edição do “Prix de Paris”



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 39 – Primeiro trabalho que Joan escreveu para a Vogue



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 40 – Revistas que Joan e Gregory escreveram artigos



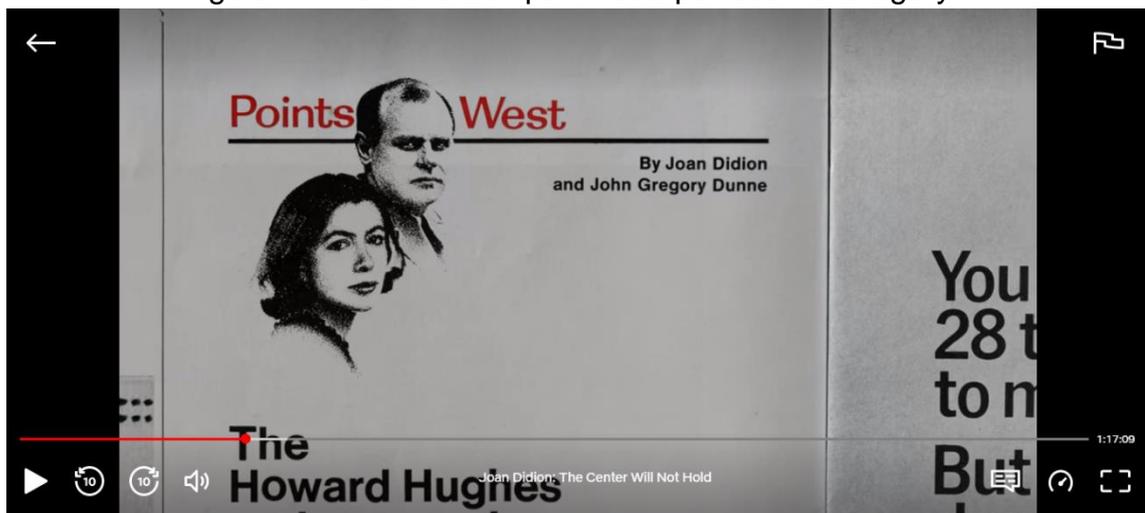
Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 41 – O Ensaio “Rastejando Até Belém”



Fonte: Reprodução/Netflix.

Figura 42 – Coluna compartilhada por Joan e Gregory



Fonte: Reprodução/Netflix.

Após a análise dos elementos que compõem a narrativa, parte-se para os modos de representação no tópico a seguir.

4.3 MODOS DE REPRESENTAÇÃO

De acordo com Bill Nichols (2016), como já apresentado, há seis modos de fazer um documentário. São eles: Poético, Expositivo, Observativo, Participativo, Reflexivo e Performático. Com isso, para a realização de um filme de não ficção, algumas escolhas, tanto de narrativa, quanto de estilística, precisam ser feitas pelo

diretor para definir quais os recursos serão necessários. O autor também lembra que um documentário pode ser produzido mesclando alguns desses modos.

No caso do documentário “Joan Didion: The Center Will Not Hold”, pelo fato de a direção ser do sobrinho da escritora, Griffin Dunne, tem-se a participação de Joan, além de amigos e colaboradores. Ao analisarmos os modos atribuídos por Nichols (2016), é possível identificar que são usados elementos de pelo menos três modos de representação definidos por ele.

Primeiramente, observa-se o modo Expositivo que, segundo Nichols (2016, p. 174), “(...) agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica do que estética ou poética. [...] O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva ou expõem um argumento”. Assim, esse modo é ideal para transmitir informações e mobilizar apoio ao argumento do filme apresentado. É o que se vê, por exemplo, na estrutura do documentário analisado, que usa diferentes vozes na intenção de recuperar e apresentar a história da vida e as obras de Joan Didion.

O destaque fica por conta da participação da própria escritora, que relembra pontos marcantes de sua vida, juntamente com familiares e amigos que reforçam os depoimentos apresentados por ela. Os arquivos pessoais são outro recurso do modo expositivo presente no documentário e reforçam a narrativa. Assim, o espectador acompanha a história de vida de uma figura importante para a cultura norte-americana, conhece parte de seu trabalho e tem uma visão acerca de como eram as cidades pelas quais a escritora passou e que refletiam o cenário literário da época.

O segundo modo identificado, o Participativo, apresenta um envolvimento maior do cineasta. É o que ocorre no documentário, uma vez que o diretor acaba interagindo com os personagens, em especial a sua tia. “O modo participativo surgiu para abraçar o espectador como participante também” (NICHOLS, 2016, p. 188). O autor também ressalta que “[...] Como espectadores, temos a sensação de que somos testemunhas de uma forma de diálogo entre o cineasta e seu tema” (NICHOLS, 2016, p. 193). Um recurso utilizado nesse estilo de documentário são as entrevistas conduzidas pelo diretor.

O cineasta pode querer apresentar uma perspectiva mais ampla, frequentemente histórica em sua natureza. Como? A resposta mais comum inclui a entrevista e o arquivo histórico. O resultado muitas vezes toma a forma de uma compilação e reconta a história vista de

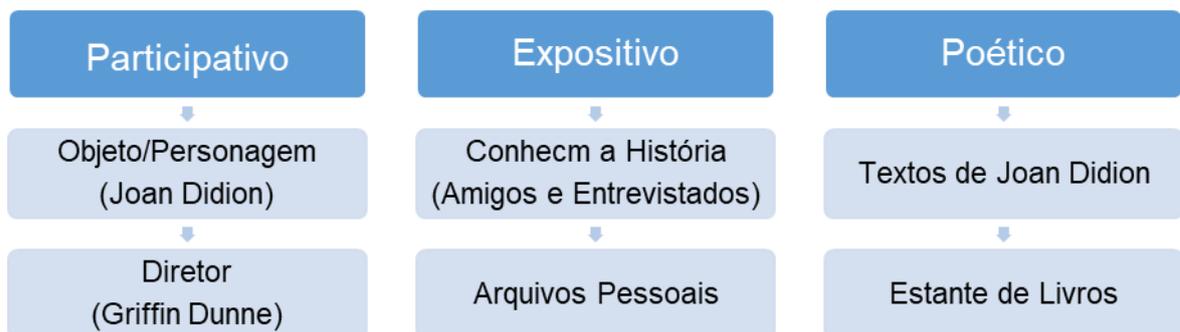
cima (sobre figuras e eventos importantes) ou de baixo (sobre a experiência de pessoas comuns em relação ao acontecimento histórico). (NICHOLS, 2016, p. 196).

O último modo presente no documentário é o Poético, que se faz presente nos recursos utilizados para contar a história, como a estante de livros traçando uma linha temporal, e a leitura de trechos dos textos de Joan com uma produção de imagens feita especificamente para reforçar o sentimento da escritora em um determinado período de sua história. Um exemplo pode ser observado no momento em Didion lê um de seus escritos sobre a necessidade de “renunciar os mortos”. As imagens que o espectador vê são de duas coroas de flores, representando o marido e a filha, sendo jogadas ao mar e levadas pelas ondas.

Ainda segundo Nichols (2016, p. 170), “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento factual ou os atos de persuasão retórica”. É por isso que esse modo pode se apresentar de diferentes formas, mas “todas enfatizam as maneiras como a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2016, p.174).

Os modos de representação presentes no documentário podem ser indicados da seguinte maneira:

Figura 43 – Modos de representação com elementos do documentário



Fonte: elaborado pela autora (2022).

A predominância, contudo, está nos dois primeiros modos: participativo e expositivo. Mas, nem por isso os elementos do modo poético são menos importantes para o resultado da narrativa documental.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O futuro sempre parece atraente na terra de ouro, porque ninguém se lembra do passado” (DIDION, 2021c, p.18).

Com a finalização da análise e diante de todo o material elencado até aqui, torna-se possível responder ao questionamento feito no início desta pesquisa: como a linguagem documental foi usada para retratar a trajetória e preservar a história da autora norte-americana?

É interessante apontar, a partir dos modos de representação, que o documentário explora três diferentes estratégias para ampliar o conhecimento sobre a autora e suas obras. Parte do modo expositivo, a maneira tradicional de se pensar em um filme de não ficção, até o participativo, com camadas de profundidade da narrativa, uma vez que a personagem principal está presente, oferece suas visões e opiniões sobre os assuntos apresentados, trazendo para o produto relevância, credibilidade e o registro da memória dela sobre tudo o que vivenciou e os impactos na sua produção. Além dela, pessoas importantes para sua história concedem depoimentos e trazem uma percepção externa de como era a vida da escritora. O modo poético, por sua vez, é utilizado em momentos determinados para sublinhar emoções e os textos selecionados de Joan.

Outra observação importante é sobre a direção do documentário, feita por Griffin Dunne e a proximidade com a tia. Essa relação fica bastante evidente com as perguntas que ele faz para ela ao longo do filme, trazendo sentimentos de identificação, não só entre os dois, mas com o espectador, pela leveza trazida aos depoimentos da escritora. A duração do produto também colabora para a criação de uma conexão entre Joan e o espectador pois, ao final, tem-se a sensação de imersão não só na vida particular da autora como em suas obras, apresentadas de forma cronológica.

Outra ferramenta que ajuda nessa familiaridade são os enquadramentos e planos, pensados para aproximar a personagem principal do espectador. A trilha sonora selecionada remete às fases da vida da escritora e conectam imagem e som. Os elementos que compõem a narrativa são interessantes para identificar cada época da vida de Joan por meio de fotos, vídeos, áudios e entrevistas. Assim, a

linguagem documental cumpre sua principal função de trazer a história de uma figura do mundo real muito importante para o cenário literário e jornalístico norte-americano e seu impacto na cultura.

No caso das hipóteses, a primeira prevê que a escolha do formato foi fundamental não só para resgatar fatos da vida da escritora, mas para entender, a partir de seus relatos, como eles impactaram em sua obra. Tem-se, portanto, a confirmação dessa hipótese. Como apresentado acima, os modos de representação foram explorados amplamente com a finalidade de apresentar, na voz de Joan Didion, sua vida e obra, reforçados pelos demais personagens e registros.

Já a segunda hipótese estabelecia que, pela importância da produção de Joan Didion, o filme documental também tem a função de registro das características e do desenvolvimento do *New Journalism* nos Estados Unidos. Ela também é confirmada, pois através dos materiais ilustrativos pode-se entender mais sobre as produções de Joan e a relação com o *New Journalism*. Ainda sobre o movimento literário, o registro se dá pelas situações vivenciadas por Joan e o entendimento sobre a obra dela no cenário dos anos 1960 e 1970, nas cidades norte-americanas mencionadas.

Quanto aos objetivos, avalia-se que o objetivo geral foi cumprido na totalidade pois a pesquisadora compreendeu a estrutura documental utilizada e como cada elemento foi decisivo para compor a narrativa. No que diz respeito aos objetivos específicos, as categorias de análise estabelecidas a partir da metodologia da análise fílmica foram importantes para decompor e descrever o documentário e, na sequência, interpretar a relação estabelecida com a proposta do documentário.

No que diz respeito ao segundo objetivo específico, compreender como se deu a apresentação da história pessoal da autora e de suas obras por meio da linguagem documental, ficou evidente o estabelecimento de uma linha cronológica para apresentar todo o desenvolvimento de Joan Didion como escritora e a progressão de suas produções, relacionadas às suas vivências. Foi possível identificar cada um dos elementos que contribuíram para a construção da narrativa, como a descrição detalhada dos principais eventos da vida de Joan, a inclusão e conexão das cidades em que Joan viveu ao longo de sua vida, os textos declamados escolhidos minuciosamente para cada acontecimento registrando os sentimentos da escritora quando ainda estavam a flor da pele, entre outros.

Já em relação ao terceiro e último objetivo específico, identificar como o documentário aborda as principais características do *New Journalism*, compreende-se que ele foi cumprido parcialmente. Como o documentário está focado na história de uma única figura, tem-se apenas a experiência dela em relação a um movimento que abrange uma vasta gama de profissionais, que escrevem sobre os mais variados temas. No entanto, por ver sua colaboração com várias revistas ao longo dos anos, os assuntos que lhe interessavam e como era a relação de Joan com a escrita, percebe-se que eles são representativos do período, pois não se enquadram no estilo tradicional imposto pelos manuais de redações. Observa-se, através de seus ensaios, sua percepção de mundo na época em que os escreveu.

Além do cumprimento das etapas descritas acima, durante o processo de pesquisa, esta pesquisadora desenvolveu grande interesse em adquirir os livros da escritora lançados no Brasil. Isso também possibilitou o entendimento de alguns dos trechos selecionados no documentário, facilitando o processo da análise. Despertou-se também a curiosidade sobre certos locais da Califórnia comentados pela escritora. Por meio da busca de imagens e visualização, foi possível conhecê-los melhor. E sobre álbuns e músicas específicas citados, a compreensão do período histórico retratado principalmente nas coletâneas “Rastejando Até Belém” (1968) e “O Álbum Branco” (1979), com o propósito de compreender as referências colocadas pela autora. Assim, o trabalho contribui para o enriquecimento cultural da pesquisadora.

Apesar das experiências positivas, a pesquisadora não se viu livre de alguns percalços durante o processo. Um site sobre a autora, referência importante durante a execução do projeto, foi retirado do ar, limitando o acesso a algumas informações sobre Joan Didion. Foi preciso recorrer a reportagens em sites variados para coletar dados. Também foi uma preocupação constante a possibilidade de o documentário ser removido do catálogo da Netflix, o que impossibilitaria a análise detalhada. Mas, ela não se confirmou, para o sucesso da pesquisa.

A metodologia foi um ponto de bastante dificuldade da pesquisadora na fase inicial do estudo, solucionado através dos encontros com a orientadora e as leituras obrigatórias recomendadas. Por conta de problemas de saúde também nessa fase, a pesquisa precisou ser adiada e retomada no segundo semestre de 2022.

Já uma contribuição importante do estudo foi entrar em contato com o fazer jornalístico de outra pessoa, mostrando que cada um possui sua maneira de realizar

determinadas atividades. Isso, inclusive, ajudou a pesquisadora a compreender o seu próprio ritmo de estudo e como se sentia mais confortável na produção e na finalização do trabalho.

Durante a execução desta monografia, ainda foram aplicados os conhecimentos apreendidos ao longo dos quatro anos de estudo na instituição, nas mais variadas disciplinas.

Ao fim deste trabalho, diante de todo o aprendizado e interesse por Joan Didion, o encerramento não poderia ser outro se não um pensamento de um de seus livros.

“Aqui é a última parada para todos que vêm de algum outro lugar, todos aqueles que saíram do frio, do passado e dos velhos hábitos. É aqui que essas pessoas buscam um novo estilo de vida, e fazem isso nos únicos lugares onde sabem procurar: nos filmes e nos jornais.” (DIDION, 2021c, p.18).

REFERÊNCIAS

- BOOK SERIES IN ORDER. **Joan Didion Books in Order**. Disponível em: <https://www.bookseriesinorder.com/joan-didion/>. Acesso em: 17 de agosto de 2022.
- BORGES, Rogério. **Série Jornalismo a Rigor**. v.7. Florianópolis: Insular, 2013.
- BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em Convergência**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- DEAN, Michele. **Afiadas**. 1.ed. São Paulo: Todavia, 2018.
- DIDION, Joan. **Sul & Oeste**. 1. ed. Rio de Janeiro. Haper Collins Brasil. 2022.
- _____. **O Álbum Branco**. 1. ed. Duque de Caxias: Haper Collins Brasil, 2021a.
- _____. **O Ano do Pensamento Mágico**. 1. ed. Duque de Caxias: Haper Collins Brasil. 2021b.
- _____. **Rastejando Até Belém**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021c.
- EDUCA MAIS BRASIL. **Anos 60: Período de grandes transformações, contestação e reforma cultural**. 2020. Disponível em <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/anos-60> . Acesso em: 10/03/2021.
- JOAN DIDION: THE CENTER WILL NOT HOLD. Direção: Griffin Dunne. Produção de Netflix. Estados Unidos: Netflix, 2017.
- KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- KELLISON, Cathrine. **Produção e direção para TV e vídeo: uma abordagem prática**. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.
- LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2018.
- MOMBELLI, Neil Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Revista Lumina**. Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 1-17, dez. 2014.
Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/lumina/article/view/21098/11467>.
Acesso em: 14 mai. 2022.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016.
- PAOLINI, Paula. **Música e Cinema: A importância da trilha sonora em um filme**. Blog Fala Universidades. 24 mai. 2021.
Disponível em: <https://falauniversidades.com.br/%E2%80%8Bmusica-e-cinema-a-importancia-da-trilha-sonora-em-um->

[filme/#:~:text=A%20trilha%20sonora%20%C3%A9%20parte,clave%20para%20uma%20boa%20produ%C3%A7%C3%A3o.](#) Acesso em: 21 set. 2022.

PENA, Felipe. Teoria do Jornalismo. São Paulo: Contexto, 2012.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia (s)**. In: Anais do VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Disponível em: <https://docplayer.com.br/265203-Analise-de-filmes-conceitos-e-metodologia-s.html>. Acesso em: 21 mai. 2022.

PRIMO, Lane; CABRAL, Sidarta. **Produção Audiovisual: imagem, som e movimento**. 1. ed. São Paulo: Érica, 2014.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1994.