

Tatiana Alves de Carvalho Costa

**O espelho e o bisturi:
O jornalismo audiovisual nas
reportagens especiais televisivas**

Universidade Federal de Minas Gerais
2005

Índice

1	A expansão da imprensa e as bases do jornalismo televisivo	17
1.1	As origens do modelo hegemônico	21
1.1.1	A notícia como mercadoria	26
1.1.2	Atraso e resistência	29
1.1.3	A prática informativa e a impressão de objetividade	31
1.1.4	O realismo fotográfico e a ilusão de espelhamento da realidade	34
1.1.5	O Novo Jornalismo e a ampliação das possibilidades da narrativa na imprensa . . .	38
1.2	A conformação da linguagem telejornalística . .	41
1.2.1	As regras do meio	46
1.2.2	Jornalismo público televisivo: a experiência pioneira européia	51
1.2.3	O telejornalismo brasileiro: precariedade, importação de modelos e experimentações	54
1.2.4	Vocação pública	59
1.2.5	O contexto telejornalístico brasileiro contemporâneo	64
1.2.6	Reportagens “especiais”: ampliação das possibilidades narrativas?	69
2	Jornalismo audiovisual no documentário	73
2.1	Modos de representação: considerações gerais . .	78

2.2	Cinema e objetividade: a ciência na gênese do espetáculo	82
2.3	As atualidades cinematográficas	85
2.4	<i>Fakeries</i> e Flaherty: exercícios de gramática	88
2.5	Cine-olho, cine-verdade e verdade cinematográfica	91
2.6	A “função social” na estrutura narrativa	96
2.7	Cinema direto e a “objetividade” da observação	102
2.8	O documentário como catalisador dos acontecimentos	110
2.9	Cinema direto e televisão no Brasil	115
3	Reportagens especiais: a narrativa do jornalismo audiovisual interpretativo	119
3.1	Duas tendências, um modelo	119
3.1.1	<i>Jornal Nacional</i> : “olhar brasileiro” e serialização	124
3.1.2	<i>Jornal da Cultura</i> : cotidiano em perspectiva	130
3.2	Do espelho ao bisturi	134
3.2.1	Espelhamentos	135
3.2.2	Distensões	147
3.2.3	Aberturas	158
4	Considerações finais	171
4.1	O caminho para fora	173
4.2	Um lugar para a experiência	176
4.3	Outros caminhos, outras referências	179
5	Referências bibliográficas	181

*Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em
Comunicação Social.*

...no início da década de 50, o jovem repórter da revista Life Robert Drew assistia na TV a um programa do lendário Edward R. Murrow quando sentiu vontade de tomar um copo d'água. Foi até a cozinha, abriu a geladeira, pegou a garrafa, depois o copo, verteu, bebeu, pensou um pouco na vida, voltou. Foi quando se deu conta do seguinte: apesar de ter permanecido pelo menos dois minutos longe da TV, a trama ainda lhe parecia perfeitamente clara, como se ele não tivesse despregado os olhos do aparelho. Não foi difícil descobrir a razão: na cozinha, continuara a ouvir a voz de Murrow. Drew fez então a experiência contrária: abaixou o volume e ficou olhando as imagens mudas. O programa se tornou incompreensível. Pensou lá consigo: "Ainda não descobriram a televisão. Continuam fazendo rádio". Foi uma dessas epifanias que determinam toda uma vida. Dali por diante a missão de Drew seria descobrir do que a TV era capaz. O desafio era ambicioso: de que maneira tornar o jornalismo de televisão propriamente televisivo, ou seja, como contar histórias não-ficcionais num novo meio em que o olho vale mais do que o ouvido?

João Moreira Salles – Sobre Senadores que dormem
(Revista Bravo! Ed. 91, mar. 2005)

Resumo

Esta pesquisa investiga a constituição da linguagem do jornalismo audiovisual por meio da análise das reportagens especiais de dois telejornais brasileiros. A estratégia de abordagem considerou o desenvolvimento do documentário cinematográfico e do jornalismo televisual para evidenciar as matrizes que definiram os principais elementos que compõem a sua prática. Para isso, foram utilizadas as teorias que abordam o documentário e os manuais das emissoras que pré-determinam os formatos telejornalísticos. A análise do *corpus*, formado de reportagens especiais do *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e do *Jornal da Cultura*, da TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, evidenciaram a existência de um modelo comum, baseado nas configurações tradicionais, ainda que em ambas emissoras sejam reconhecíveis aberturas e distensões apontando para novas alternativas de estruturação do discurso nas reportagens especiais. O estudo sugere um campo amplo de investigação, tanto prático quanto teórico, de desenvolvimento das possibilidades narrativas do jornalismo audiovisual.

Introdução

A presente pesquisa toma como objeto o jornalismo audiovisual, aqui representado pelas reportagens especiais televisivas veiculadas por dois dos mais importantes telejornais brasileiros – o *Jornal Nacional* e o *Jornal da Cultura*. O *Jornal Nacional*, exibido pela Rede Globo desde 1969, é o telejornal de maior audiência no país e o modelo prioritariamente informativo por ele adotado desde sua origem pode ser visto reproduzido pelas demais emissoras comerciais brasileiras. O *Jornal da Cultura*, produzido pela TV Cultura/Fundação Padre Anchieta de São Paulo, tem se pautado pela rubrica do Jornalismo Público, que tenta criar novas possibilidades de relação entre o telespectador e a notícia, ainda que tome como referência aquele mesmo formato comercial adotado pelas demais emissoras.

As reportagens especiais, por se afirmarem como um espaço interpretativo, de tratamento de acontecimentos e grandes temas com maior profundidade, suscitam questões sobre a utilização desse modelo tradicional e excessivamente codificado. Daí ser pensado, nesta pesquisa, seu possível diálogo com o cinema documentário, aqui utilizado como instrumento para aproximação do objeto.

O jornalismo televisivo está inserido em uma tradição que teve início antes do aparecimento das mídias eletrônicas. As orientações da atuação profissional neste campo são tributárias de práticas sedimentadas no jornalismo impresso e que tiveram início no século XIX. Além delas, e também antes do aparecimento da televisão, práticas audiovisuais que, neste trabalho, são tratadas como jornalísticas, também podem ser consideradas referências para o que se entende hoje como telejornalismo: as atualidades cinematográficas - que tiveram início na década de 1910 e ganharam força durante a Segunda Guerra - e grande parte da produção cinematográfica entendida como documentária.

Essa relação parece ser evidenciada quando se olha para as reportagens especiais, presentes como uma tendência nos telejor-

nais brasileiros contemporâneos. Esse tipo de reportagem trata os acontecimentos em profundidade, ampliando as possibilidades dessa mesma narrativa hegemônica, e parecem apresentar a seus realizadores um lugar de compartilhamento de vivência dos acontecimentos.

Neste trabalho, parte-se das reportagens especiais para uma tentativa de entendimento da narrativa jornalística televisiva, em suas possibilidades e limitações. A pesquisa leva em consideração as heranças dos dois universos já mencionados, possivelmente manifestas na reportagem e, portanto, empreende uma aproximação de suas características. Além disso, também desses dois universos são tomadas emprestadas ferramentas de análise para a compreensão não só da estrutura narrativa dessas reportagens mas, também, como os envolvidos em sua produção podem encontrar espaço para se manifestar, caso isso seja possível.

No primeiro capítulo, é apresentada uma exposição sobre os primórdios e a evolução da atuação jornalística. O percurso inicia-se no contexto da constituição da prática jornalística tida como moderna, em que passam a ser desenvolvidas regras específicas de atuação por conta da transformação da notícia em mercadoria de consumo. Como este trabalho considera o telejornalismo como pertencente a um universo maior, o do *jornalismo audiovisual*, ainda no primeiro capítulo é realizada uma exposição da evolução da prática do documentário e das atualidades cinematográficas, num recorte que tenta ver, nessa evolução, pontos de aproximação e distinção das práticas jornalísticas mais tradicionais e hegemônicas.

Nas origens deste modelo hegemônico de jornalismo está a necessidade do estabelecimento de uma fórmula, uma padronização do discurso que imprima a ele noções como objetividade e isenção para que ele possa ser inserido em uma prática comercial para um público politicamente heterogêneo. Essa técnica acaba por legitimar o profissional, garantir credibilidade ao discurso e otimizar o trabalho na redação, cuja produção repete a lógica industrial capitalista. O percurso chega até o jornalismo televisivo,

herdeiro das práticas das atualidades cinematográficas e da codificação contaminada pelas transmissões ao vivo.

Também foi necessário um trabalho para o entendimento das particularidades da conformação da imprensa brasileira, que nasceu também carregada pela idéia de neutralidade, porém, apropriou-se das codificações desenvolvidas em outros países com um certo atraso. A predileção por técnicas que acabaram por se transformar em principais referências para a produção do jornalismo no país é reflexo do contexto histórico dessa produção. No caso da televisão, o telejornalismo mal nascia e já deveria ser, em menos de uma década, subordinado a uma lógica em que o que predominava era a censura. Quanto mais controle se pudesse ter sobre o que era produzido, menos problemas haveria para as empresas jornalísticas. A abertura política não significou imediata abertura nas possibilidades narrativas no país, que ainda tem um único modelo jornalístico canônico como principal referência. Porém, existem manifestações que destoam desse modelo, no lugar próprio desse jornalismo hegemônico – o telejornal de horário nobre. É o caso das reportagens especiais, que podem ser vistas como herdeiras de uma tradição de deslocamentos da qual fazem parte, também, as práticas do Novo Jornalismo e do cinema direto.

As obras e os autores adotados, que abordam a história e as teorias do Jornalismo, como Nelson Traquina (1999, 2002a e 2002b), Mauro Wolf (1995), José Marques de Melo (1985), Marcondes Filho (2002), Cremilda Medina (2003), Nelson Werneck Sodré (1966) e Fernando Resende (2002a e b) não representam a totalidade dos estudos na área, mas podem ser considerados parte importante das referências para as práticas e para o pensamento nesse campo. Apesar do peso dessa referência e do necessário reconhecimento do trabalho desses autores no sentido do estabelecimento de uma tradição de pensamento na área, pode-se notar uma carência de abordagem, especialmente em relação a estudos sobre as práticas jornalísticas em meios audiovisuais. Essa carência gera uma outra, que é a de ferramentas para análises da narrativa jornalística televisiva.

No segundo capítulo, a partir das noções próprias do campo do jornalismo, há uma aproximação destas com o campo do documentário, através de estudos e sistematizações de articulações historicamente constituídas que, como no jornalismo, orientam prática e pensamento. No caso específico deste trabalho, a aproximação entre os dois campos – Jornalismo e documentário – é uma possível ampliação das possibilidades de estudos em ambas as áreas e uma necessidade metodológica.

A sistematização proposta por Bill Nichols (1991 e 2001), adotada neste trabalho, tem como base orientações éticas e estéticas manifestas nas obras e é considerada aqui uma fonte provocadora e enriquecedora das discussões sobre o jornalismo televisivo. Ainda no segundo capítulo, é realizada uma exposição dos modos de representação do documentário propostos pelo autor, que são articulados em torno dos seguintes elementos: a relação que a obra estabelece com o espectador, as estratégias narrativas adotadas através do uso do dispositivo, o tratamento dado ao objeto, os objetivos ou implicações éticas da obra e a postura do realizador. Entre os seis modos sistematizados por Nichols, três são destacados por sua clara proximidade com as práticas jornalísticas e por sua importância na conformação da linguagem televisiva. Outros autores são chamados a complementar essa discussão, como Louis Marcourelles (1973), Serge Daney (2004), Regina Mota (2001), Manuela Penafria (2002), Jean-Claude Bernardet (2003), Consuelo Lins (2004a) e Jacques Aumont (1995).

Em busca de respostas às indagações propostas, no terceiro capítulo é realizada uma análise das reportagens especiais, a partir dos elementos discutidos nos capítulos anteriores. Esse trabalho leva em consideração o contexto de produção e exibição desses produtos midiáticos – o telejornalismo brasileiro. Com características particulares, esse contexto apresenta duas correntes distintas: uma comercial e um modelo entre o público e o estatal, que adota as formas do jornalismo comercial, com variações na orientação das abordagens e procedimentos. Nesse universo, foram selecionados dois telejornais considerados os principais re-

presentantes desse contexto – *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e *Jornal da Cultura*, da TV Cultura, – e deles foram retiradas as peças a serem analisadas.

No *Jornal Nacional* essas reportagens especiais aparecem em séries nas quais um tema é desmembrado em episódios diários, geralmente durante uma semana. A adoção desse procedimento teve início no ano de 1996 e, atualmente, foi intensificado por conta de pesquisas de audiência que apontam para uma necessidade do público de aprofundamento nos temas. Para as análises propostas neste trabalho, foram selecionadas, nesse telejornal, duas séries: *Eleições 2004*, composta de cinco reportagens realizadas sob o comando do repórter Marcelo Canellas, e *Identidade Brasil*, com seis reportagens assinadas pelo jornalista Maurício Kubrusly e uma pela repórter Sandra Moreyra.

No *Jornal da Cultura*, as reportagens especiais não aparecem com marcas de séries, apesar de poderem se suceder, durante uma semana, tratando de um mesmo assunto, como no caso das eleições municipais de 2004. Desse telejornal, foram selecionadas oito reportagens sobre o processo eleitoral, exibidas no mesmo período que as da Rede Globo. Outras quatro reportagens foram escolhidas para compor o conjunto do material a ser analisado, todas elas sobre temas considerados, pela linha editorial adotada pela emissora, como relevantes para a promoção da cidadania. Dessas doze reportagens, metade foi assinada pelo jornalista Aldo Quiroga. As outras foram realizadas por nomes distintos: Ricardo Ferraz, Daniel Sena, Ênio Lucciola, Maurício Miller e Rinaldo Oliveira. Este último é responsável por duas dessas reportagens.

É importante sublinhar que, apesar do foco sobre esse objeto e seu universo ser mais intenso neste terceiro capítulo, ele é determinante para todo este trabalho; as discussões teóricas são compreendidas na perspectiva desses produtos e de seu universo de referência. Além disso, há outras questões teóricas de fundo, que orientam as escolhas e o pensamento que aqui se processam.

Este trabalho toma a reportagem televisiva como produto de uma mediação da realidade cuja construção se dá a partir de um

modelo que pretende estabelecer uma relação especular com os fatos narrados. Em sua tentativa de espelhar essa realidade, esse modelo, pode-se supor, acabaria por tentar contê-la. No entanto, tomando a realidade contemporânea numa “perspectiva complexa”, como colocada por Edgar Morin (1997), e “pós-moderna”, como apresentada por Jean-François Lyotard (2001), pode-se perceber que esse modelo parece não ser suficiente para conter essa mesma realidade, que tem como um dos principais elementos de sua força e fluidez, a possível manifestação das singularidades dos atores envolvidos nos processos que a configuram. O fluxo, então, tenderia a escapar ao controle, achando outros caminhos ou fissuras em sua própria estrutura.

Nesse contexto, a referência é o modelo praxiológico (relacional) proposto por Louis Quéré (1991). Essa perspectiva teórica coloca a comunicação inserida na esfera da “experiência humana”, cumprindo um papel, segundo Vera Veiga França (2002), de “constituição e de organização – dos sujeitos; da subjetividade e da intersubjetividade; da objetividade do mundo compartilhado”.

Os sujeitos¹ nesse “mundo compartilhado” seriam, como aponta França nesse modelo, “constituídos na relação com o outro”. A linguagem, nesse sentido, teria o papel de objetivação de uma subjetividade, de lugar da realização dessa constituição de um mundo comum. Os produtos dessas relações, incluindo os produtos midiáticos, não podem, portanto, ser vistos como fatos particulares, exteriores a um “processo comunicativo”.

Caminhando nessa direção, Fernando Resende (2002b) apresenta uma discussão epistemológica que parece explicar aquela difícil tarefa de um modelo narrativo hegemônico que pretende

¹A noção de sujeito aqui aproxima-se da de “sujeito dialógico” de Mikhail Bahktin (1992) que não seria distante daquela adotada por Felix Guattari (2000), no sentido de que ambas levam em consideração um processo de construção social da subjetividade. Bahktin ressalta a constituição da subjetividade a partir da relação com o outro; Guattari enfatiza os contextos e os aparelhos de construção de subjetividade.

dar conta de dizer de qualquer acontecimento. Para o autor, as lógicas teóricas que dominam o pensamento comunicacional no contexto da criação e produção do atual modelo de narrativa jornalística são ainda muito referenciadas nos ideais da modernidade, em oposição àqueles referenciais propostos por Quéré em seu modelo praxiológico da comunicação. Esses ideais modernos pressupõem uma divisão rígida de saberes, uma objetivação dessa própria realidade e um distanciamento de seus atores-mediadores. Resende aponta uma “atrofia” não só das narrativas, mas também do saber sobre o jornalismo.

A indústria da mídia, enquanto crescia, reiterava o próprio caráter utópico do projeto da modernidade. E, por esse fato ou com ele, o conhecimento sobre a comunicação tornou-se reflexo de uma prática que é, ao mesmo tempo, legitimada pelo que dela se pensa. Dessa maneira, também para corresponder aos anseios de um corpo social que se configurava com base em noções como ordem, progresso e desenvolvimento – paralelamente a um acelerado processo de urbanização que envolvia um significativo crescimento industrial e demográfico – os meios de comunicação fizeram-se massivos. Eles estabeleceram-se e estruturaram-se como “meios”, no sentido funcionalista do termo, antes mesmo de poderem ser vistos como suportes veiculadores das leituras que se fazem sobre o mundo. Esse parece ser, para a comunicação, o legado deixado pela imposição de um paradigma dominante (RESENDE, 2002b, p.127).

Nos estudos de jornalismo há, além dessa deficiência apontada por Resende, uma carência de referências para se empreender análises sobre a linguagem jornalística audiovisual. Seria tarefa pouco produtiva a realização de estudos sobre jornalismo televisivo a partir de categorias que tomam como base apenas a palavra escrita como pilar de construção de linguagem. O presente estudo

orienta-se pelo que Marshall McLuhan (1972) aponta como uma “perspectiva inversa”. O autor sublinha uma hipertrofia do olhar nas sociedades ocidentais viciada na tentativa de decodificação da palavra escrita, o que acabaria por incapacitar os “seres da visão” para decodificar outras formas de expressão.

As práticas midiáticas contemporâneas, em especial a que interessa a este estudo – a jornalística televisiva – deve, nessa perspectiva, ser vista no que ela guarda de sua relação com a tradição na qual está inserida, no caso do jornalismo impresso, mas, também no que ela aponta de distanciamento ou evolução em relação a essa tradição.

O percurso aqui traçado toma como base a perspectiva teórica já mencionada e, portanto, vê, no campo do jornalismo, uma insuficiência de material para a compreensão da narrativa articulada desse mesmo campo. Essa narrativa parece ter-se tornado maior que o próprio pensamento que se constituiu, no jornalismo, acerca dela. O campo do documentário, além de oferecer ferramentas que parecem suprir uma carência dos estudos sobre jornalismo no audiovisual, parecem apontar para a compreensão de práticas que se articulam na perspectiva teórica aqui adotada.

No Brasil, no início da década de 1970, José Marques de Melo (1972) já apontava para a necessária aproximação desses campos, ao reunir textos de Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro com importante atuação tanto na produção quanto no pensamento do cinema não-ficcional experimental e do cinema documental na década de 1940, de John Grierson, mentor do documentarismo inglês e fundador da escola clássica na década de 1930, além de outros autores² que discutiam as especificidades dos documentários produzidos para a televisão. Seria coincidência essa compilação anteceder os experimentos realizados nos documentários produzidos para programas de televisão pelos cinemanovistas no final

² Entre eles, Norman Swallow, produtor executivo e diretor artístico da BBC nas décadas de 1960 e 1970, autor de estudos sobre televisão e documentário. Cf. SWALLOW, Norman. *Factual Television*. Londres: Focal, 1966.

daquela década? Não é o caso, aqui, de um trabalho em direção à formulação de uma resposta a essa pergunta. Essa provocação, porém, tem lugar na medida em que evidencia uma aproximação, efetiva, na história dessas duas práticas audiovisuais - o documentário e o jornalismo de televisão – no Brasil.

Mais interessante, neste momento, é compreender como é possível essa efetiva aproximação e a compreensão da conformação da narrativa jornalística televisiva, a partir das ferramentas apresentadas pelos modos de representação do documentário, constituídos ao longo de sua história, em uma manifestação que se apresenta como tendência no telejornalismo contemporâneo: as reportagens especiais.

Capítulo 1

A expansão da imprensa e as bases do jornalismo televisivo

Este capítulo trata das origens e da sedimentação do atual formato de jornalismo televisivo, que tem como base o jornalismo impresso. Aqui, é traçada uma linha de orientação cronológica, num recorte que privilegia os procedimentos que podem, hoje, ser observados nas reportagens especiais televisuais.

Os percursos aqui tomados como referência, desenvolvidos por *Ciro Marcondes Filho* (2002) e *Nelson Traquina* (2002a e b), apresentam um panorama da configuração das principais referências de jornalismo adotadas no Brasil, e, em especial, na produção telejornalística brasileira. As noções e as técnicas abordadas pelos autores foram originadas e desenvolvidas no contexto da formação das sociedades capitalistas ocidentais - na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos. Apesar de terem nascido em outros países, essas práticas foram adotadas no Brasil com pequenas adaptações e uma considerável defasagem, como aponta *Nelson Werneck Sodré* (1966), o que contribuiu para o desenvolvimento de características particulares e, de certa forma, desviantes do padrão já sedimentado no exterior.

A configuração da linguagem jornalística televisiva é herdeira das práticas do jornalismo impresso que, no país, tiveram de ser

adotadas de maneira acelerada, sem o necessário amadurecimento, ocorrido nos países que as originaram. A importação de técnicas, que se deu primeiro no impresso e depois na televisão, foi feita às pressas, por conta do atraso no desenvolvimento da sociedade burguesa – principal responsável pelo desenvolvimento também da imprensa – no país. Nos anos 50, a chegada do modo de fazer da imprensa comercial coincide com o nascimento da televisão brasileira, que absorveu rapidamente os procedimentos do impresso e, posteriormente, as regras norte-americanas de produção televisiva. As razões e as conseqüências dessa influência e desse contexto particular do surgimento do telejornalismo no Brasil são tratadas neste capítulo. Além disso, são abordadas as atuações isoladas, tanto no impresso quanto na televisão, de ampliação das possibilidades narrativas que denotam uma identificação do jornalismo com as demandas das épocas em que esses desvios do padrão se manifestaram.

A diferença entre o contexto nacional e o estrangeiro que lhe serviu de referência é um dos fatores determinantes para a compreensão das práticas jornalísticas desenvolvidas no Brasil. Essa diferença ganha importância na medida em que esta pesquisa lida com a principal fonte de informação da maioria da população no país: programas jornalísticos de horário nobre. As reportagens aqui analisadas são exibidas em dois telejornais que pretendem desempenhar, cada uma a sua maneira, importante papel no entendimento e na conformação da sociedade brasileira. O *Jornal da Cultura*, com seu Jornalismo Público, engaja-se, principalmente, na formação do cidadão brasileiro¹. O *Jornal Nacional*, bem como a maior parte da programação da Rede Globo, pretende dar conta de dizer dos brasileiros, para os brasileiros e com a “cara” do Brasil². A intenção ou o potencial representativo da

¹ Cf. *Jornalismo Público: guia de princípios*. São Paulo: TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, 2004.

² “Das 24 horas diárias no ar, a maior parte da programação é criada e realizada nos estúdios da Rede Globo, o que demonstra uma sintonia fina com os costumes e a cultura do público telespectador. Este

cultura nacional apresentado por essas emissoras e por esses telejornais não são objetos desta pesquisa, mas devem ser levados em consideração, por serem determinantes no contexto da produção das reportagens especiais aqui analisadas.

O conhecimento das origens e do processo de estruturação desses procedimentos é importante para a compreensão do papel ambíguo representado pelas reportagens especiais num telejornal: ao mesmo tempo em que se apresentam como peças reconhecidamente jornalísticas – com o farto uso de elementos que as legitimam neste campo – e integrantes de uma narrativa hegemônica, essas reportagens que tratam os fatos em profundidade são consideradas desviantes do padrão. A sua denominação – conferida pelas próprias emissoras – de “especiais” já aponta para uma diferenciação das práticas correntes nas redações.

Não por coincidência, ambíguo também é o papel representado pelo próprio jornalismo na contemporaneidade e, no caso específico desta pesquisa, do telejornalismo nesse contexto. Estruturadas sob o chamado projeto da modernidade, as técnicas jornalísticas foram cunhadas numa época específica, cujas demandas eram distintas das de hoje.

Ao analisar a constituição da narrativa jornalística contemporânea e sua herança moderna, Cremilda Medina (2003) afirma que

As técnicas que constituem o saber jornalístico, a partir do século XVI, propiciam a concentração informativa e impulsionam as linguagens que objetivam transmitir dados e sentidos de legibilidade universal. Forma-se uma gramática de divulgação que tende cada vez mais para fórmulas discursivas. Se, por um lado cresce o *corpus* de conhecimento do Jornalismo enquanto disciplina, por outro lado, constituem-se técnicas rígidas, sob a alegação de equacionar a

acervo, dublado em diversos idiomas, leva hoje a cultura brasileira a espectadores de cerca de 130 países em todos os continentes” Disponível em: <http://redeglobo3.globo.com/institucional> (27/12/2004).

notícia com a garantia da imparcialidade e da objetividade (MEDINA, 2003, p. 96).

Essas técnicas adotadas até hoje não são suficientes, segundo a autora, para atender ao contexto contemporâneo, marcado pela complexidade. Este trabalho aborda o processo de formação dessa *gramática* e dessas *fórmulas discursivas* no jornalismo televisivo nessa perspectiva apontada por Medina.

Grande parte da parca literatura disponível sobre telejornalismo e sobre televisão levanta questões, como afirma Regina Mota (2001), sobre o conteúdo desse meio e sobre seus mecanismos de dominação, sob um ponto de vista sociológico, sem de fato problematizar a sua gramática.

Ao privilegiar apenas o aspecto sociológico, boa parte dessas publicações não se preocupou com um dos princípios fundamentais da comunicação: o hardware, a coisa dura, que resiste a elucubrações ideológicas e que tem lógicas, no plural, passíveis de serem reinterpretadas, tanto pelos que sabem operá-lo quanto pelos que não sabem, gostariam ou resistem em utilizá-lo (MOTA, 2001, p. 73).

Ao trabalhar um recorte na história da formação da prática jornalística, o que se pretende, aqui, é a compreensão dos elementos que configuram essas lógicas. Uma considerável parte dos críticos de televisão³ aponta para as limitações do uso do meio e para a necessidade de se escapar das fórmulas cristalizadas. Um ponto que também chama a atenção, tanto nessas críticas quanto nas observações no processo deste trabalho, é o fato de o telejornalismo brasileiro utilizar-se, como base de referência, de um mesmo modelo, com pequenas variações e manifestações marginais, há quase quatro décadas.

³ Cf. BORELLI e PRIOLLI, 2000; BUCCI, 2000; DUARTE, 2004; LINS, 2004.

Neste capítulo, o que se realiza ainda é um levantamento dos elementos para o entendimento dessa longevidade e de uma possível abertura nas possibilidades narrativas dessa estrutura, apresentada pelas reportagens especiais.

1.1 As origens do modelo hegemônico

As primeiras práticas consideradas jornalísticas tiveram início no final do século XVII. *Ciro Marcondes Filho* (2002) chama de “primeiro jornalismo”⁴ a atividade realizada entre 1789 e a metade do século XIX, especialmente na Europa Ocidental e na América do Norte, e sua sedimentação consolida o que o autor aponta como a inserção do jornalismo na “aventura da modernidade”.

O fluxo do conhecimento e da informação, antes da Revolução Francesa, era restrito: o saber situava-se nos domínios da Igreja e da Universidade. A função desse “primeiro jornalismo” era a de representar um rompimento com essa tradição, encarnando a necessidade burguesa de exposição e esclarecimento, em oposição ao obscurantismo e hermetismo herdados da Idade Média. Era preciso que a sociedade, os homens comuns, se informasse sobre questões políticas, econômicas e sociais para que pudesse se

⁴ *Marcondes Filho* (2002) apresenta uma classificação que divide a história do jornalismo em quatro partes: a “pré-história”, com um jornalismo “artesanal” de 1631 a 1789; o “primeiro jornalismo”, de aspirações político-literárias que vai até 1830; o “segundo jornalismo”, o da imprensa de massa que termina por volta de 1900; o “terceiro jornalismo”, o da imprensa “monopolista” da primeira metade do século XX; e o “quarto jornalismo”, que vai da década de 1960 até os dias de hoje, cuja principal característica seria a informação eletrônica e interativa. Apesar de esta divisão ser um tanto precária e localizada, ela é aqui tomada como uma das referências para a discussão sobre a configuração do jornalismo tal como hoje é conhecido. Junto dessa divisão de *Marcondes Filho*, neste trabalho são abordadas noções apresentadas por *Nelson Traquina* (2002), que traça uma linha evolutiva do jornalismo a partir de três vertentes: a expansão, a comercialização e a profissionalização do campo. Além disso, e, principalmente para manter o foco da discussão no contexto brasileiro, é utilizada, ainda, a discussão proposta por *Nelson Werneck Sodré* (1966) sobre as particularidades da forma o da imprensa no Brasil.

posicionar e se reconhecer, num caminho para a consolidação da democracia.

É a época da ebulição do jornalismo político-literário, em que as páginas impressas funcionam como caixas de ressonância, programas político-partidários, plataformas de políticos, de todas as idéias. [...] Os jornais são escritos com fins pedagógicos e de informação política (MARCONDES FILHO, 2002, p. 11).

Nessa época, tem início a profissionalização da atividade naqueles países. Grupos políticos fundam jornais que firmam a redação como um setor específico, onde as funções são divididas. Surge a figura do editor, que se destaca por sua atuação na orquestração do material produzido e começa a ser desenhada a divisão do trabalho.

Na segunda metade do século XIX, segundo Traquina (2002a, p.40), “... começou a se desenvolver a idéia de que competia ao próprio jornal andar atrás da ‘notícia’”. Essas notícias não tomavam uma parte significativa dos jornais, que ainda se ocupavam de editoriais e artigos com claros posicionamentos políticos. Nesse período, surge um traço que amadureceria junto com a atuação da imprensa: os fatos ou acontecimentos, diferentemente das opiniões, para merecerem ser transformados em notícias deveriam obedecer a certos *critérios*.

... o insólito, isto é, os acontecimentos que produziam o maior espanto, a mais profunda maravilha, a maior surpresa. [...] a noticiabilidade do actor principal do acontecimento. Os actos e as palavras das pessoas importantes, as crônicas e as proezas de personalidades de “elite”, como, por exemplo, o rei e/ou a rainha eram “notícia”. [...] existia um fascínio dos homicídios. Outros acontecimentos tidos como noticiáveis eram os milagres. O aparecimento de cometas era noticiado como sendo um presságio divino.

E outro assunto preferido [...] era o que se referia ao aparecimento de monstros, que variavam, desde dragões, até bebês nascidos com deficiências (TRAQUINA, 2002, p.175).

Num estudo sobre a predileção dos parisienses pela realidade a partir da segunda metade do século XIX, e no que isso influenciou o nascimento das representações realistas no cinema⁵, Vanessa Schwartz (2001) afirma que o jornalismo influenciava e era influenciado por narrativas de fatos relevantes que eram levados ao conhecimento do público, ainda que de maneira dramatizada, como os museus de cera, os panoramas e, até, o necrotério da capital francesa.

O necrotério, segundo a autora, servia como “um auxiliar visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhe, com sensacionalismo, pela palavra da imprensa” (SCHWARTZ, 2001, p. 415).

Os panoramas eram representações que pretendiam proporcionar ao espectador, de acordo com Schwartz, “uma experiência corporal e não meramente visual”. Para tanto, eram utilizadas fotografias, projeções de slides, pinturas, objetos tridimensionais, numa busca pela verossimilhança não só da representação, mas da própria experiência.

Embora a pintura [nos panoramas] não retratasse um momento real, ela descrevia um momento possível na vida parisiense que a maioria dos leitores da

⁵ A autora refere-se à formação do espectador cinematográfico, que se deu antes do aparecimento do cinema como possibilidade tecnológica. Para Schwartz (2001, p. 436), o cinema deve ser observado dentro do “campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX”. Para a identificação das origens desse “olhar cinematográfico”, anterior cinema, a autora utiliza-se do conceito benjaminiano de *flânerie*. Esse conceito não será apropriado nesta pesquisa, porém, a discussão da autora sobre a representação da realidade no cinema, a partir desse “olhar cinematográfico” será retomada mais adiante.

imprensa diária poderia ter imaginado com base na familiaridade com o local e com as pessoas que o habitavam. Em outras palavras, a pintura era similar à vida porque materializava visualmente um mundo que formava uma narrativa popular familiar: o mundo real que se encontrava representado na imprensa parisiense. Como o museu de cera, o sucesso do panorama estava no olho e na mente do espectador: o realismo não era meramente uma evocação tecnológica.” (SCHWARTZ, 2001, p. 432-433).

Em todas essas manifestações, algo em comum: os *fait divers*, ou, como define Schwartz (2001, p. 415), “uma rubrica do jornal popular que reproduzia com detalhes extraordinários, escritos e visuais, representações de uma realidade sensacional”. Os jornais aproveitaram-se desse gosto e as discussões políticas perderam espaço. A substituição no conteúdo dos jornais se deu não só pela predileção pelo realismo, mas pela conjuntura: posicionamentos políticos do início da atividade da imprensa eram necessários para a formação e afirmação da burguesia que, ao final do século XIX, já estava consolidada.

Também cresciam no espaço dos jornais os folhetins, que dialogavam com os *fait divers* em suas narrativas em capítulos que apresentavam histórias quase sempre baseadas nos fatos extraordinários noticiados.

No Brasil, nessa época, esse jornalismo ainda não era conhecido. Nelson Werneck Sodré (1996, p.1) chama atenção para “a ligação dialética existente entre o desenvolvimento da imprensa e o desenvolvimento da sociedade capitalista”. A sociedade brasileira, ainda no final do século XVIII, permanecia colonial e, portanto, sem acesso à produção e circulação de informação e conhecimento⁶. O esboço de uma imprensa aparece no país em 1808,

⁶ A entrada de livros no país era proibida e, até fins do século XVIII, era feita de maneira clandestina: “ler não era apenas indesculpável impiedade, era mesmo prova de crimes inexpriciáveis” (SODRÉ, 1966, p.14).

com a vinda da corte portuguesa, num trabalho, como afirma Sodré (1996, p. 21), do tipo doutrinário e não do tipo noticioso. Havia, no entanto, uma inicial atividade informativa nos moldes do que se praticava em outros países e disseminada na clandestinidade: o jornal *Correio Brasiliense*, produzido em Londres por Hipólito da Costa, e contrabandeado para o Brasil.

Com Hipólito da Costa⁷, o país começava a conhecer as bases para a imprensa nacional, atrelando a produção brasileira à principal característica da atividade jornalística, já em consolidação em outros países: a busca pela *verdade dos fatos*. Resende (2002a) ressalta que

“Mostrar os fatos com evidência” e, ainda, “munidos de uma censura adequada” eram, desde então, prerrogativas básicas que se adequavam ao efeito de verdade que deveria, e ainda deve, ser produzido pelo e no discurso jornalístico. Hipólito da Costa dava sua contribuição não só para que nascesse o próprio jornalismo no Brasil, mas também para que se instaurasse, nesse mesmo modo narrativo, a garantia da *verdade dos fatos*. Hoje, manuais de redação ditam as regras sobre as quais deve se fundar o discurso jornalístico e, desse modo, a origem dos ditames reais não mais exclusivamente sobre o dono, mas sobre o próprio jornal como instituição, propiciando uma aparente neutralidade e legitimando as regras com as quais se deve produzir o efeito de verdade (RESENDE, 2002a, p. 53 – grifos do autor).

⁷ Hipólito da Costa é considerado o primeiro jornalista brasileiro e é o patrono da imprensa no país. Nascido no Uruguai, formou-se em Direito e Filosofia pela Universidade de Coimbra. Trabalhou na Imprensa Real Portuguesa no início do século XIX e fundou o *Correio Brasiliense*, em 1808, ano do nascimento da imprensa brasileira. O jornal de Hipólito da Costa era impresso em Londres, mas circulava no Brasil, adotando uma postura anticolonialista e contrapondo-se à imprensa oficial. Para mais informações sobre Hipólito da Costa ver: SODRÉ (1966, p. 25-33) e RIZZINI, Carlos. *Hipólito da Costa e o Correio Brasiliense*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

Essas regras – que ainda são utilizadas na contemporaneidade – estavam, no início do século XIX, longe de serem aplicadas no Brasil, que ainda dispunha de uma imprensa artesanal. Nos países em que a imprensa já estava em fase de crescente desenvolvimento, as regras começavam a tomar forma por imposições circunstanciais: o jornalismo transformava-se em atividade comercial.

1.1.1 A notícia como mercadoria

Na segunda metade do século XIX, na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, são lançadas as bases da imprensa como conhecida na atualidade. Naquela época, instituiu-se o que Traquina (2002a, p.20) chama da emergência de um novo paradigma para o jornalismo, que começava a abandonar sua clara ligação com partidos políticos e passava a se lançar como empreendimento comercial⁸.

A grande mudança que se realiza nesse tipo de atividade noticiosa é a inversão da importância e da preocupação quanto ao caráter de sua mercadoria: o seu *valor de troca* – a venda de espaços publicitários para assegurar a sustentação e a sobrevivência econômica – passa a ser prioritário em relação ao seu *valor de uso*, a parte puramente redacional-noticiosa dos jornais (MARCONDES FILHO, 2002a, p. 13-14 – grifos do autor).

Outros fatores que possibilitaram a expansão do jornalismo até meados do século XIX foram: a escolarização, que aumentou

⁸ Sodré (1966, p.2) chama a atenção para o fato de a imprensa comercial ter se desenvolvido com mais vigor nos Estados Unidos devido à ausência de um passado feudal, o que possibilitou, desde seu nascedouro, a liberdade de atuação dos jornalistas.

o número de leitores e possíveis consumidores de jornal, e a urbanização, que fez com que as cidades oferecessem público para o novo produto de consumo, o jornal.

Avanços tecnológicos deram origem a um outro elemento que contribuiu para a formação do que Traquina chama de identidade jornalística: a *atualidade*. O principal deles, em plena utilização em meados do século XIX, foi o telégrafo, que permitiu a comunicação rápida dos fatos e a sedimentação dessa idéia de atualidade da notícia.

O uso dessa tecnologia permitiu a instituição de uma nova temporalidade – a aceleração da prática – e uma globalização do jornalismo, especialmente com a atuação das agências de notícias, que dispunham de trabalhadores (repórteres) espalhados por diversas partes do mundo enviando relatos sobre os fatos de maneira quase instantânea. Essa temporalidade impôs, ainda, o desenvolvimento de uma nova forma de escrita que desse conta dessa rapidez. Para Traquina (2002a, p. 38), essa nova escrita caracterizava-se por “uma linguagem homogeneizada, rápida, de factos escassos, em uma palavra, *telegráfica*”.

Nesse contexto, foi desenvolvida uma das principais técnicas – até hoje empregada especialmente no jornalismo impresso – que inspirou a produção de textos televisivos: a *pirâmide invertida*. Mário Erbolato (1985, p. 66) explica que na fórmula da pirâmide invertida a estrutura narrativa é organizada da seguinte maneira: os fatos culminantes devem ser apresentados primeiro; logo depois, vêm os fatos importantes ligados ao culminante, os “pormenores interessantes” e, por último, “detalhes indispensáveis”. O texto deve ser redigido em terceira pessoa do singular e deve ser *preciso e objetivo*.

Para Genro Filho (2004), a técnica da pirâmide invertida contempla, ao mesmo tempo, o problema técnico apresentado pela transmissão telegráfica – que poderia ser interrompida antes que todo o texto fosse transmitido –, a necessidade de cortes no texto do repórter por conta do espaço da diagramação na página do jornal em função da chegada de anúncios de última hora, e um certo

comodismo dos leitores que não querem ou não têm tempo de chegar até o final do texto para apreender o que nele possa haver de mais importante. O autor critica essa estrutura, por não chamar o leitor a uma consciência crítica. Ao apresentar respostas às perguntas fundamentais do jornalismo – *o quê?*, *quem?*, *como?*, *quando?*, *onde?* e *por quê?* – logo no parágrafo de abertura, o chamado *lide*, o texto leva o leitor à ilusão de uma apresentação de todas variáveis dos fatos, afastando a necessidade de desdobramentos e contextualizações. Ainda segundo Genro Filho, o *lide* é a “apreensão sintética da singularidade ou núcleo singular da informação” e, portanto, empobrecedor da notícia.

A adoção dessa técnica por grande parte dos veículos de imprensa marca uma separação entre os fatos e seu contexto, que não caberia nos textos por conta da necessidade de rapidez na redação e difusão das notícias. Era preciso retirar dos acontecimentos somente o que fosse considerado essencial. As expressões *texto telegráfico*, *enxuto*, *preciso* e, principalmente, *objetivo*, são empregadas na maioria dos manuais em uso no país⁹, tanto para o ensino quanto para a orientação da prática nas redações, para caracterizar a maneira como as palavras devem ser arrançadas para o jornalismo de televisão.

Mesmo sendo esse elemento empobrecedor, a adoção das técnicas passou a ter um papel fundamental na legitimação da atividade jornalística. Traquina (2002a, p.44) afirma que “a utilização da pirâmide invertida reconheceu implicitamente o jornalista como ‘perito’”. Ao mesmo tempo em que as técnicas são fortalecidas, começava a ser percebida a necessidade da sistematização e da adoção de *critérios de noticiabilidade* – que já haviam sido adotados no período anterior – para que os fatos fossem transformados em notícias. Mauro Wolf (1995) define a noticiabilidade como o

⁹Cf. BARBEIRO e LIMA (2002), CUNHA (1990), PATERNOSTRO (1999), CURADO (2002), MACIEL (1995), SQUIRRA (1990), YORKE (1998).

conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos órgãos de informação e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas – para adquirirem existência pública de notícias. [...] noticiabilidade corresponde ao conjunto de critérios, operações e instrumentos com os quais os órgãos de informação enfrentam a tarefa de escolher, quotidianamente, de entre um número imprevisível e indefinido de factos, uma quantidade finita e tendencialmente estável de notícias (WOLF, 1995, p.170).

Esses critérios podem variar com o passar do tempo ou devido a características regionais ou ainda de empresas específicas, mas, em linhas gerais, alguns são adotados universalmente. Segundo Mário Erbolato (1985), os principais estariam relacionados a: proximidade, marco geográfico, impacto, proeminência (ou celebridade), aventura/conflito, conseqüências, humor, raridade, progresso, sexo e idade, interesse pessoal, interesse humano, importância, rivalidade, utilidade, política editorial do jornal, oportunidade, dinheiro, expectativa/suspense, originalidade, culto a heróis, descobertas/invenções, repercussões, confidências.

1.1.2 Atraso e resistência

No Brasil, como já ressaltado, o passado colonial recente atrasou a implantação dessa imprensa já conhecida em outros países. Nesse contexto, mesmo depois da independência, o país permanecia com fortes bases rurais e, portanto, sem uma população urbana significativa que pudesse alimentar uma grande imprensa.

Além disso, somente na década de 1820 o país passa a discutir a implantação de uma universidade e das bases para a institucionalização e o desenvolvimento de um pensamento brasileiro.

O jornalismo aqui produzido nessa época, segundo Sodré (1966, p. 122), permanecia artesanal e refletia a luta política travada pela

independência: de caráter extremamente personalista, os jornais ainda eram panfletos de interesses de grupos rivais, ou produzidos pelo governo. Assim como o processo de independência e de constituição de uma burguesia no Brasil, também o desenvolvimento da imprensa no país demorou a ocorrer. Apesar disso, a imprensa brasileira apresentou, quando finalmente foi implantada, um desenvolvimento um tanto acelerado, segundo Sodré, se comparado ao ocorrido na Europa Ocidental – que teve seu nascimento coincidente com o da burguesia e foi por ela desenvolvida durante séculos – de onde vieram as principais orientações para as práticas que aqui se firmaram.

Apesar da adoção de formas de jornalismo desenvolvidas em outros países, ainda que sem uma devida sincronização com o contexto, a imprensa brasileira conseguiu criar, já no século XIX, produtos com uma certa personalidade. Os pasquins – jornais panfletários, sem periodicidade e feitos na clandestinidade – subvertiam as regras da prática jornalística de outros países e denotavam, segundo Sodré (1996, p. 206), um traço de autenticidade na infância da imprensa brasileira.

Nessa infância, podem-se ver representados, ainda de acordo com Sodré, o servilismo, o atraso imposto pela conjuntura e pelo recente passado colonial e, ao mesmo tempo, uma vontade de impressão de traços particulares. Segundo o autor, com sua “forma plebéia” e sua “linguagem da injúria”, a atividade refletia a própria condição da sociedade brasileira da época; a violência da linguagem utilizada por aqueles que produziam os pasquins era reflexo da violência física que sofriam por conta de sua atuação política.

Objetividade, isenção e a própria informação não eram levadas em consideração por esses jornalistas. Apesar disso, ou justamente por isso, a atuação dos pasquins tem uma importância significativa ao apontar uma apropriação nacional do jornalismo – tanto da atividade quanto da linguagem adotada por ela – que abriu precedentes, na medida em que não havia, no repertório disponível de regras e formas desenvolvidas em outros países, possi-

bilidades de expressão que dessem conta das demandas específicas dos conflitos que aqui se desenrolavam.

Traços de apropriação e ampliação das possibilidades narrativas podem ser vistos, na atualidade, em diversos veículos, com maior ou menor relevância. No caso específico dessa pesquisa, as reportagens especiais televisivas podem apontar para uma possibilidade, não necessariamente subversiva como os pasquins, mas destoante da narrativa telejornalística hegemônica no sentido de uma ampliação de suas possibilidades, uma vez que as fórmulas consagradas parecem não dar conta do que se pretende dizer.

Enquanto, no Brasil, o jornalismo refletia as condições políticas e o lento desenvolvimento da burguesia nacional, nos países em que a imprensa já havia se firmado, mais regras e categorizações para a atuação dos profissionais eram sedimentadas.

1.1.3 A prática informativa e a impressão de objetividade

O final do século XIX viu nascer, principalmente nos Estados Unidos, a instituição e primeira sistematização de um dos gêneros jornalísticos, o *jornalismo informativo*. Esse tipo de prática foi motivada, principalmente, pela expansão da chamada *penny press*¹⁰, estratégia adotada por vários jornais, de reduzir o preço e aumentar a circulação.

Essa prática do jornalismo informativo sobrepôs-se ao jornalismo de opinião realizado até então. A necessidade, agora, era a de *informar os fatos*, de maneira *transparente e objetiva*, como

¹⁰ Jornais vendidos a um centavo de dólar, preço seis vezes menor do que o praticado até então, no desenvolvimento de uma agressiva tática mercadológica para atrair maior número de leitores. Traquina (2002a) cita o aparecimento e a consolidação dos jornais *The Sun*, nos Estados Unidos, em 1831; *Presse*, na França, em 1836; e *Diário de Notícias*, em Portugal, em 1864, como exemplares desse novo modelo. O autor aponta um aumento de 185% na tiragem dos jornais nos Estados Unidos, em relação a um aumento de 33% da população entre os anos de 1830 e 1840, motivada, entre outros fatores, pela adoção dessa nova tática.

observa Traquina (2002a), para uma massa generalizada e politicamente heterogênea. Foram aprimoradas técnicas de apuração e adotado o que Gaye Tuchman (1999) chama de “ritual estratégico” do jornalismo – balizado na forma, no conteúdo e nas relações inter-organizacionais da construção da notícia – em busca da *impressão de objetividade*. Segundo a autora, esse ritual, que pretende a credibilidade, inclui recursos como a apresentação de diferentes versões ou posições a respeito de um fato, com a utilização de múltiplas fontes, o que, supostamente, permite ao leitor tirar suas próprias conclusões.

Entre as técnicas usadas pelo jornalismo em função dessa busca pela objetividade estão o uso de testemunhas oculares, a entrevista e o desenvolvimento da *reportagem* com a descrição de testemunhas e de cenários, na busca por realismo. De acordo com Tuchman, esses procedimentos permitiriam ao jornalista transmitir a sua visão do fato e, apesar disso, intitular-se imparcial e objetivo, numa ilusão de representação fiel da realidade. Além disso, essas orientações encaixaram-se perfeitamente nos novos meios que surgiram no início do século XX – o rádio e a TV.

Clóvis Barros Filho (1995) vai ao encontro das discussões de Tuchman e afirma que essa noção de objetividade – e a conseqüente necessidade de objetivação da realidade – também é determinada no processo de construção da notícia, na seleção do conteúdo e na adequação a uma forma. Esse processo, supostamente, afastaria qualquer possibilidade de aparente manipulação, ou seja, de rastros de intervenção da mão humana, ocultando o autor e transformando o texto em um suposto reflexo da realidade.

A objetividade aparente da informação é consequência dessa “racionalização” que faz crer na economia da criação e do improviso. Toda objetivação, ao dar ver publicamente algo que se sentia de forma confusa, produz efeito segundo de “encobrir” não só quem objetivou (com que interesses e obedecendo a quais estratégias), mas também as condições soci-

ais que permitiram a objetivação (BARROS FILHO, 1995, p.376-377).

Essa objetivação tem sua expressão máxima naquele jornalismo informativo. Segundo Barros Filho (1995, p. 379), esse gênero caracteriza-se, principalmente, pela “busca pelo fato, despedido de valorações, adjetivações ou da opinião pessoal do jornalista”. Por mais que se saiba que o resultado dessa busca é mais uma utopia que algo concreto, o apoio nas técnicas de codificação ajuda a criar uma aparência de objetividade à informação.

A articulação dessas informações dá-se, principalmente, pela adoção de técnicas específicas. Para Fernando Resende (2002b, p. 82) essas técnicas representam uma “atrofia” do fazer jornalístico, que reduz a realidade, complexa por natureza, a fatos objetivados. O autor ressalta ainda que essas técnicas, no Brasil, foram adotadas apenas a partir da década de 50, época do auge do projeto da modernidade no país, que “... vive um gradativo e significativo aumento na produção industrial de bens de consumo: a grande meta a ser atingida era o desenvolvimento econômico”. Reverberariam, no jornalismo brasileiro, tardiamente, os mesmos ideais que guiavam o jornalismo comercial nos outros países:

... é nos anos 50 que se dá início aos investimentos no setor publicitário, provocando, no país, a implantação de grandes agências nacionais e estrangeiras de publicidade. O Brasil, pelo menos aparentemente, caminha em direção ao futuro, os anos JK são bastante representativos desse momento, e a construção de Brasília – a arquitetura modernista e funcional é emblemática – contribui para a legitimação de uma lógica funcionalista na compreensão de várias atividades e campos do saber. O jornalismo, a reboque do novíssimo campo da Comunicação Social, não ficaria ileso (RESENDE, 2002b, p.83).

A defasagem na adoção das técnicas pelo jornalismo impresso brasileiro pegou a televisão no seu nascimento: as primeiras trans-

missões da TV Tupi foram realizadas em setembro de 1950 – uma década depois de a nova mídia ter surgido como possibilidade de comunicação de massa na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Os profissionais mal se familiarizavam com as codificações do impresso e deveriam, de imediato, aplicá-las ao novo meio, sem as necessárias adaptações.

Apesar dessa dificuldade, a televisão representaria, para o jornalismo – não só no Brasil –, com suas transmissões ao vivo e sua impressão de realidade, herdeira do realismo fotográfico, mais um poderoso instrumento para a tão cara impressão de objetividade.

1.1.4 O realismo fotográfico e a ilusão de espelhamento da realidade

A fotografia já era utilizada pelo jornalismo desde o final do século XIX. Nas páginas dos jornais, até 1920, disputava espaço com as gravuras. André Bazin (1991, p.11) afirma que a função dessas gravuras, nos jornais ilustrados dos anos de 1890 a 1910, era “atender às necessidades barrocas do dramático” na ilustração das cenas, o que complementava a narrativa, dando-lhe um caminho para sua interpretação. Gradualmente, a fotografia foi ganhando espaço, especialmente por seu poder de documento e de representação fiel do real, afastando-se, em tese, de uma única interpretação possível do fato representado, como supostamente determinava a gravura.

... é no século XIX, em que o positivismo é reinante, que todo o esforço intelectual, tanto na ciência como na filosofia como ainda, mais tarde, na sociologia e noutras disciplinas, ambiciona atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho havia muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade era incontestável: a máquina fotográfica [...] O realismo foto-

gráfico tornou-se, assim, o farol orientador da prática jornalística (TRAQUINA, 2002a, p.36).

Para Bazin (1991, p.22), “a objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade. [...] Somos obrigados a crer no objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço”. Essa re-presentação do objeto, do fato, coincide, como aponta Resende (2002a, p. 72), com uma das mais caras noções do jornalismo, a *atualidade* ou “necessidade de marcar no papel o tempo presente”.

A fotografia não atendia exclusivamente às aspirações jornalísticas, mas ao próprio projeto da modernidade – do qual o jornalismo também faz parte – num movimento que, para Bazin, foi a culminância de uma evolução movida pela “crise espiritual e técnica” manifesta na arte, que havia entrado numa obsessão pela semelhança. Com o cinema, essa obsessão pelo realismo foi ampliada. Segundo Da-Rin (2004, p. 32) o cinema deu

movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a “realidade”, ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo. Registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições formavam um amálgama indistinto, que saciava a fome do público por atualidades (DA-RIN, 2004, p. 32).

Para materializar o ideal de espelhamento encarnado pelo processo maquinal da fotografia, era preciso que o jornalista passasse a atuar como uma máquina – fotográfica – para conseguir passar com absoluta transparência os acontecimentos do mundo dos fatos para seus leitores. A intervenção criativa seria condenada: o texto jornalístico deveria apagar seus traços literários – criativos – que poderiam dar margem a interpretações diversas. Surgia, então, segundo Traquina (2002a, p. 172), a figura mítica do repórter que, num esforço supremo, deveria cumprir a missão de *caça aos fatos*, num trabalho que, em certos momentos, assemelhava-se ao

do cientista e do historiador – igualmente dotados, de acordo com a crença da época, de uma objetividade maquinal: “segundo a metáfora dominante no campo jornalístico, o jornalista é um espelho que reflecte a realidade”. Esse espelho deveria realizar sua tarefa com o uso acurado de uma técnica.

A caça aos eventos, como aponta Traquina, fez desenvolver uma outra forma de apresentação e elaboração das narrativas sobre os fatos: o *jornalismo investigativo*. Essa forma de jornalismo encontrou lugar, principalmente, no impresso. No final da segunda metade do século XX, havia uma crescente ascensão das práticas jornalísticas no rádio e na televisão. Esses meios ocupavam-se prioritariamente do trabalho informativo, com transmissões em direto que antecipavam, em horas, a notícia que saía no impresso. Frente à concorrência, restava ao jornal especializar-se não só no trabalho investigativo, mas, também, no *opinativo / interpretativo*, que ampliava o campo de utilização da codificação desenvolvida para a tarefa meramente informativa. As adaptações não tiraram a essência da técnica, que continuava a pretender a objetividade e a isenção.

As técnicas desenvolvidas para a execução desse tipo de jornalismo não ficaram restritas somente ao impresso. A televisão também se apropriou delas, como de todo o resto, principalmente nas produções de programas jornalísticos documentais e nas reportagens especiais dos telejornais, como será visto mais adiante neste trabalho.

O jornalismo *interpretativo* também é conhecido como jornalismo *em profundidade*, *explicativo* ou *motivacional* e é vinculado a uma necessidade de mostrar diferentes aspectos e implicações dos acontecimentos e, em alguns casos, num esforço de afastamento da assepsia da notícia factual em direção à humanização dos relatos. Para tanto, são realizadas pesquisas, na busca por dados secundários, que possibilitem a compreensão de contexto, antecedentes e perspectivas dos fatos. A intenção é *explicar* as notícias, mantendo a isenção; porém, como afirma Erbolato (1985,

p.31), “a delimitação entre interpretação e opinião praticamente não existe”.

Resende (2002a) ressalta que o próprio aparecimento da reportagem, na década de 20, possibilitou uma abertura para a interpretação e a evidência da fragilidade das fronteiras entre as formas de apresentação das notícias:

institucionalizada a interpretação, notam-se dois movimentos, a princípio contrários: o discurso se mantém preso às limitadas regras que o precedem e, no entanto, solta-se das amarras temporais, reflexo que se nota, mais obviamente, no próprio texto. [...] Ou seja, o próprio tempo que libera a reportagem dos limites da atualidade [...] também a prende, na medida em que a interpretação só se viabiliza depois de percebidas as alterações unilateralmente, via “instituição jornalística” [...] A reportagem, geradora do jornalismo interpretativo, portanto, mesmo atendo-se ao contexto, aos antecedentes, a uma predominância da forma narrativa, a uma “humanização do relato” [...] não prescinde do caráter informativo... (RESENDE, 2002a, p. 70-71).

As noções de jornalismo interpretativo e jornalismo informativo estão circunscritas nas discussões de gêneros jornalísticos. Além destes dois, haveria ainda outros, como o opinativo e o diversional, cada um com suas características específicas. Para este trabalho, uma discussão aprofundada sobre gêneros deixa de ser relevante na medida em que entre cada um deles há uma divisão ilusória – na maioria dos casos, não é possível determinar com precisão quando começa um e termina o outro. Além disso, nas reportagens especiais televisivas, pode ser verificada uma espécie de fusão entre os quatro, numa dinâmica que aponta, a cada produção, ou dentro de uma mesma reportagem, para pontos considerados específicos de cada um deles. Em uma série de reporta-

gens, por exemplo, pode caber informação, interpretação e, ainda, criação de fatos e pontos de vista.

1.1.5 O Novo Jornalismo e a ampliação das possibilidades da narrativa na imprensa

Na década de 1960, o próprio campo do jornalismo impresso colocava em xeque suas técnicas e sua delimitação de fronteiras como uma evidência, mais uma vez, da impossibilidade da narrativa hegemônica dar conta do seu contexto histórico. Nos Estados Unidos, um grupo de jornalistas, entre eles Tom Wolfe¹¹, engajou-se em um movimento de ruptura ou ampliação da atividade, que denominaram Novo Jornalismo.

Resende (2002a) afirma que esses “novos jornalistas” tentavam, em seus textos, representar a conturbada fase que testemunhavam e sobre a qual deveriam dizer. Para isso, era evidente, para eles, que as formas cunhadas em outras épocas não seriam suficientes para lhes permitir expressar o que viviam. Com eles, a imprensa vai buscar em um campo tangente, a literatura, e, mais especificamente, na ficção, elementos para a construção de uma narrativa mais íntegra.

A aproximação entre esses dois campos não era uma novidade: a chamada pré-história do jornalismo tem forte inspiração literária, assim como a contaminação das páginas dos jornais pelos folhetins baseados nos *fait divers*. Porém, desta vez, a literatura era apropriada, como afirma Resende (2002a), com uma consciência de que nela seriam encontradas ferramentas para uma abertura das possibilidades narrativas do jornalismo, para transformá-lo em algo mais coerente com seu tempo.

¹¹ Entre os nomes mais destacados encontram-se, além de Wolfe, Gay Talese, autor de *Fama e Anonimato* (1973), Truman Capote, de *A Sangue Frio* (1966), e Norman Mailer, de *Os Exércitos da Noite* (1968). O Novo Jornalismo é também chamado de “*nonfiction novel*”, “literatura do fato” ou “jornalismo ficcionalizado”. Cf. RESENDE (2002a) e WOLFE (2005).

O texto de Tom Wolfe, que aparece no início dos anos 60, ou seja, concomitante ao momento em que se detecta a transição modernismo/pós-modernismo e a dissolução de fronteiras, deve ser lido enquanto um dos modos como a pós-modernidade expressa essa nova ordem social emergente da sociedade pós-industrial; deve ser lido como um produto dessa nova configuração discursiva que se dá a partir do momento de fusão entre cultura popular e cultura erudita; do momento em que jornal e literatura não passam a ser uma mesma coisa, mas tornam-se cúmplices de uma nova relação social e cultural. Somente nesse contexto faz-se possível pensar num discurso que, além de ser factual, almeja a ficção; além de ser ficcional, alimenta-se do jornalístico (RESENDE, 2002a, p. 35).

A ambição desses profissionais era aproximar a narrativa da realidade e, para alcançar seus objetivos, era preciso que novas regras fossem desenvolvidas. Joaquim Ferreira dos Santos (In: WOLFE, 2005, p. 240-241) lista algumas dessas regras do Novo Jornalismo de Wolfe: “mude o ponto de vista quantas vezes quiser, sempre para lutar contra a monotonia do olho único do jornalista que guia a história. Vá para dentro das órbitas oculares das pessoas da história e, a partir daí, conte tudo o que vê”. Para que esse ponto de vista cambiante fizesse sentido, era necessário “entrevistar exaustivamente cada um desses guias” e “passar dias, às vezes semanas com as pessoas sobre as quais [o jornalista fosse] escrever”. Eliminar as convenções e tentar “captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente”, a vida subjetiva dos personagens, também era necessário, como também a utilização de “*diálogo extenso, pontos de vista e monólogo interior*”, numa tentativa de “entrar na cabeça das pessoas”.

Resende (2004a, p.63) chama a atenção para a necessidade, nessa narrativa, do “*registro dos gestos cotidianos e do padrão de vida* daqueles sobre os quais fossem ser relatados os fatos”

(grifos nossos). Esse olhar lançado para o cotidiano parecia ser a principal demanda da época.

Não por coincidência, no cinema também eram alimentados movimentos que pretendiam uma forma de narrar diferente da que se apresentava como hegemônica e que desse conta de seu contexto contemporâneo. O cotidiano, o homem comum, para serem mostrados e para se mostrarem, deveriam dispor de uma narrativa que apresentasse possibilidades de conflitos e elaborações mais complexas, mais coerentes com o que se via fora das telas. Experiências, nos campos da ficção e da não-ficção, foram realizadas numa ruptura com a forma canônica, além de terem servido de referência (e terem sido alimentadas) para práticas televisivas.

Louis Marcorelles (1973, p. 30-31) diz de uma revolução estética ocorrida no campo audiovisual, com o surgimento dos “novos cinemas”¹², possibilitada tanto pela evolução das técnicas de captação de imagem e som, quanto pelo surgimento da televisão. Além de afirmar o papel da técnica nessa revolução, Marcorelles aponta o contexto histórico como seu principal detonador: o final da Segunda Guerra e a necessidade de mostrar as novas configurações sociais que surgiram a partir daí demandaram novas possibilidades narrativas.

No Brasil, o Novo Jornalismo, que chegou a ter lugar, como conta Resende (2002a, p.21), em veículos como *Jornal da Tarde* e a revista *Realidade*, foi sufocado pelo contexto político – e sua pesada censura – no final da década de 1960. A adoção de padrões de narrativas que permitissem um maior controle sobre o conteúdo era mais interessante para os veículos nessa época. Nesse contexto, a televisão – e sua técnica não só de difusão eletrônica, mas de produção jornalística – se apresentou como um lugar fundamental de aplicação desses padrões.

¹² No capítulo II deste trabalho, é realizada com mais detalhes uma discussão sobre esses novos cinemas e, em especial, sobre o cinema direto.

1.2 A conformação da linguagem telejornalística

O jornalismo comercial, já desenhado e solidificado no impresso, encontrou um campo fértil para expansão com o surgimento da televisão. Iniciativas, especialmente nos Estados Unidos, surgiram e se consolidaram na esteira de outras que já viam a comunicação como um grande e lucrativo empreendimento¹³.

No início do ano de 1927, foi realizada a primeira transmissão experimental televisiva nos Estados Unidos¹⁴, que tinha um acontecimento jornalístico como conteúdo principal – o pronunciamento de um representante do Governo. Nos anos seguintes, também naquele país, entram no ar as primeiras emissoras de TV com uma programação regular, a WGY – braço experimental da General Electric – e duas outras, bancadas por grandes empresas de comunicação com forte atuação no rádio: primeiro, a W2XBS, da NBC¹⁵, e, em seguida, a W2XAB, da CBS¹⁶.

Em 1932, foram transmitidas as eleições presidenciais, mas uma programação noticiosa regular só iria aparecer em 1941. Nesse ano, a CBS colocou no ar dois telejornais de 15 minutos, transmitidos de segunda a sexta-feira, um próximo à hora do almoço e

¹³ Cf. XAVIER e SACCHI (2000); SALLES (1998)

¹⁴ “Em uma tela no New York Laboratory of Bell Telephone apareceu a imagem falante de Herbert Hoover, então Secretário do Comércio. Essa foi a primeira transmissão televisiva entre dois pontos distantes” (DARY, 1971, p. 8 - tradução nossa do original em inglês).

¹⁵ National Broadcast Company, fundada a partir do investimento de, entre outras, três grandes empresas das áreas de comunicação e energia: a RCA, Radio Corporation of America, que produziu, durante a Guerra, equipamentos de transmissão de rádio para o exército norte-americano e que tinha grande poder no mercado fonográfico; a GE, originalmente Edison General Electric Company, fundada por Thomas Alva Edison (inventor do kitenoscópio), que patenteara sua descoberta da luz elétrica; e a Westinghouse Electric & Manufacturing Company, que era dona de usinas hidrelétricas, centros de pesquisas nucleares, ferrovias e outras indústrias.

¹⁶ Columbia Broadcast System, braço da já consolidada empresa fonográfica Columbia Records que possuía, na época, 47 estações de rádio.

outro às 19h30. Ambos os jornais eram uma espécie de noticiário de rádio televisionado ao vivo, como afirma David Dary (1971), com locutores que liam as notícias escritas em textos *telegráficos* e ilustradas com desenhos, mapas e outros recursos gráficos postados em frente às câmeras. O trabalho obedecia, então, às regras desenvolvidas e adotadas no impresso, que lhe conferia uma pretensa objetividade, além de legitimar sua atuação no campo jornalístico. A escrita telegráfica correspondia à rapidez desse novo meio. Mas ainda havia a necessidade de exploração das características próprias da televisão – a imagem em movimento e sua articulação com o som – especialmente dos eventos externos ao estúdio.

Em 1944, a NBC, que também mantinha programas jornalísticos regulares, firmou um contrato com os estúdios cinematográficos Pathé¹⁷. Os estúdios Pathé mantinham, desde os anos 1910, uma produção regular de atualidades cinematográficas – os *newsreels* - exibidos em cinemas nos Estados Unidos e na Europa Ocidental.

As atualidades cinematográficas, como afirma Erick Barnow (1993, p. 26), eram exibidas, na maioria dos casos, em programas semanais e eram pautadas por eventos extraordinários que obedeciam, em certa medida, a critérios de noticiabilidade semelhantes aos adotados pelos jornais impressos da época.

Vanessa Schwartz (2001, p. 435) aponta que o cinema, com as suas atualidades, surgiu em uma época em que o gosto pela realidade transformada em espetáculo estava bem demarcado, espe-

¹⁷ A francesa Pathé-Frères foi pioneira na industrialização do cinema, com a implantação de um sistema de produção e distribuição em larga escala, incluindo os *nickleodeons* – salas de exibição cuja entrada custava um níquel (cinco centavos de dólar). Seu principal mercado consumidor eram os Estados Unidos, no início dos anos 1900. Seus filmes eram exibidos ainda em sofisticados cinemas de Nova York e até em navios da Marinha norte-americana. Curiosamente, a expansão da Pathé foi furiosamente atacada numa onda de nacionalismo, especialmente por se tratar de uma empresa estrangeira que disseminava valores não-americanos numa sociedade urbana em formação (Cf. ABEL, 2001).

cialmente em metrópoles como Paris: o “... gosto pelo real estava assentado na indistinção da vida e da arte – no modo como a realidade era transformada em espetáculo (como no necrotério) ao mesmo tempo que os espetáculos eram obsessivamente realistas”. Além disso, a autora afirma que o “efeito-realidade” tanto no cinema quanto nas exposições realistas às quais a população assistia – como os museus de cera e a exibição dos cadáveres de vítimas de crimes famosos – “residia na capacidade dos espectadores de fazer conexões entre os espetáculos que viam e as narrativas familiares da imprensa que já conheciam”.

A narrativa das atualidades, além de seguir os preceitos jornalísticos, era organizada de maneira a se inserir nesse contexto, atendendo às demandas das audiências por informações espetacularizadas. Sua apresentação grandiloquente e as imagens de eventos extraordinários, como cenas reais da guerra e a reconstituição de crimes, materializavam o que o imaginário popular antes era obrigado a construir. Essa lógica de atuação foi apropriada pela televisão.

O contrato da NBC com os estúdios Pathé durou até 1947. As próprias emissoras – além da NBC, a CBS e a recém-criada ABC¹⁸ – passaram a produzir seus filmes; a aquisição de *newsreels*, que havia resolvido a falta de imagem nos telejornais, causara outros problemas, entre eles a falta de adequação às características próprias do novo meio, como aponta Dary:

Os filmes vendidos às redes de TV eram, frequentemente, os mesmos apresentados nos cinemas. Portanto, os programas de notícia das redes de TV eram quase sempre parecidos com o que se passava nas salas de cinema locais. A única vantagem era que a televisão podia exibir o filme mais rapidamente que os distribuidores faziam pelas salas de cinema espalhadas pelo país. [...] As antigas organizações que

¹⁸ American Broadcast Company, iniciou suas operações em 1953, em sociedade com os estúdios cinematográficos Paramount. Atualmente é subsidiária da The Walt Disney Company.

produziam atualidades cinematográficas e que mantinham o negócio para o cinema estavam pouco interessadas em experimentar novas possibilidades de apresentação das notícias na televisão. Elas não tinham funcionários com um passado televisivo; eles não tinham a imaginação, as habilidades de cobertura noticiosa nem o impulso criativo dos membros da equipe da CBS, e eles não estavam equipados, tanto pela experiência quanto por inclinação, para realizar o tipo de reportagens que, pensávamos, a CBS deveria produzir para fazer com que o telejornalismo fosse digno do reconhecimento de uma audiência (DARY, 1971, p.24-27)¹⁹.

A linguagem jornalística televisiva neste início passou a adotar não só os procedimentos desenvolvidos no jornal impresso – especialmente aqueles que facilitavam o trabalho acelerado nas redações e legitimavam a atuação profissional – mas, também, práticas cinematográficas de atualidades numa releitura, como afirma Dary, mais adequada às especificidades do meio. A técnica do jornalismo de televisão distanciava-se, ali, do jornal impresso.

Os filmes eram feitos para integrar a narrativa dos telejornais, sem perder a sua conexão com o imediato possibilitado pela transmissão ao vivo do estúdio. Essas transmissões em direto reafirmavam aquela temporalidade citada por Traquina (2002a) e que determinou um traço fundamental da atividade jornalística: a *atualidade* ou, no caso da televisão, a *instantaneidade*. O tempo da notícia, agora, não era mais o tempo de sua apuração e redação, mas o próprio *tempo real*.

Na transmissão ao vivo, ocorre ainda, como marca do distanciamento entre a linguagem televisiva e a linguagem cinematográfica, a transformação do “plano” em tomada, como aponta Regina Mota (2001). A autora afirma que, no lugar do “plano”²⁰

¹⁹ Tradução nossa do original em inglês.

²⁰ A autora refere-se à noção de plano como em Jacques Aumont (2001), que

cuidadosamente pensado pelo diretor cinematográfico, aparece ao espectador uma imagem que é um “ato de passagem de uma câmera a outra”, cuja duração é determinada por fatos aleatórios que se desenrolam no *set* de gravação/transmissão.

No lugar do ponto de vista recortado pelo plano cinematográfico, a televisão cria a simultaneidade, construída através da utilização de mais de uma câmera, cada qual enunciando e transmitindo ao mesmo tempo as imagens, na ordem selecionada pelo diretor, no momento mesmo de sua recepção nos aparelhos domésticos (MOTA, 2001, p. 30).

Na evolução da linguagem do meio, essas transmissões diretas vão ocupar, como afirma Robert Stam (1985), cada vez menos espaço. Porém, essa temporalidade instaurada por elas torna-se definitivamente a característica mais marcante da televisão e exerce influência sobre todas as outras produções que se reúnem em torno desse ao vivo.

Embora as transmissões ao vivo não representem mais que uma ínfima proporção da programação, essa ínfima porção dá o tom de toda a televisão. No noticiário, a parte da transmissão direta - a informação transmitida pelo apresentador, diálogos, eventuais eventos importantes ao vivo - “contamina” *metonimicamente* a totalidade das notícias (STAM, 1985, p. 76 - grifos nossos).

Para Umberto Eco, as transmissões em direto dos acontecimentos estabelecem uma “poética”²¹ própria da televisão:

considera o plano a unidade sintagmática essencial da construção da narrativa cinematográfica. Neste trabalho, utiliza-se “plano”, com aspas, para denominar essa unidade essencial, e plano, sem aspas, como termo técnico semelhante a enquadramento.

²¹ O autor prefere falar em “poética” em vez de “estética” por considerar este

... captar e pôr no ar um acontecimento no mesmo instante em que ele acontece coloca-nos diante de uma montagem [...] improvisada e simultânea ao fato captado e montado. [...] Disso deriva a já citada identificação de tempo real e tempo televisivo sem que nenhum expediente narrativo possa reduzir a duração temporal, que é a do acontecimento transmitido (ECO, 2003, p.182).

Eco afirma ainda que essa montagem da transmissão em direto revela uma série de escolhas necessárias à sua própria estruturação, o que acaba por apresentar, segundo o autor, uma *interpretação* dos fatos e nunca uma representação especular do acontecimento.

A exemplo de Eco, Stam também se opõe à suposição de que as transmissões em direto pela televisão seriam uma transposição da realidade. Para o autor, essa ilusão de instantaneidade do “discurso direto”, que poderia indicar uma ausência de mediação, também é uma ficção, pois é uma construção. O telejornal poderia, então, ser considerado duplamente ficcional, segundo Stam: em sua tentativa de apagar as marcas da fabricação de um discurso através de uma técnica apurada e na sua própria estrutura narrativa, contaminada por uma idéia de instantaneidade.

1.2.1 As regras do meio

Dary (1971) cita, em seu manual de prática jornalística para televisão²², fruto das atividades redacionais do final da década de 1960, uma série de orientações que deveriam ser cumpridas pelo repórter/redator. Todas elas levavam em consideração o fato de

último termo “impróprio”. Poética, segundo Eco (2003, p. 180) é utilizado para “análises técnico-estilísticas” e não para “uma reflexão em nível mais elevado e aplicável a todas as artes”.

²² As regras expostas por Dary são reverberadas em manuais adotados no Brasil na atualidade, como Barbeiro e Melo (2002), Curado (2002), Maciel (1995), Paternostro (1999), Squirra (1990) e Yorke (1998).

o texto para TV ser lido em voz alta e vir, na maior parte das vezes, acompanhado de imagens dos eventos relatados. Noções como *brevidade*, *ir direto ao ponto*, *simplicidade* e *clareza* são enfatizadas. A operação do redator seria a de suprimir do texto informações desnecessárias, reduzindo-o ao essencial. As imagens sempre deveriam ser acompanhadas de uma *narração esclarecedora*. O autor afirma que “... é a narração sob o filme – na maioria dos casos – que se torna responsável pelo sucesso dos filmes de notícia na televisão” (Dary, 1971, p.110)²³. Essa “narração esclarecedora” deveria, no entanto, seguir os modelos canônicos que determinam a objetividade do jornalismo informativo, inspiradas no modelo da pirâmide invertida.

Os textos escritos para acompanhar as imagens deveriam, ainda segundo Dary, ser econômicos nos detalhes, relacionar-se estreitamente com as imagens e conduzir o espectador. Esses procedimentos são, ainda, inspirados em algumas práticas cinematográficas no campo do documentário, especialmente na estruturação da narrativa em torno de um texto, de uma locução que serve de guia de interpretação.

Por conta da necessidade de agilidade no processo de produção dos telejornais – para que houvesse tempo suficiente para captar as imagens, revelar os filmes, montar e exibí-los no mesmo dia – era preciso que não fossem filmados muitos planos de um mesmo evento. Imagens gerais, desde que não trouxessem muita informação visual, em planos abertos de contexto das cenas dos acontecimentos, eram obrigatórias, mas em número restrito. Seguidos dessas imagens gerais, deveriam ser providenciados planos médios e fechados de detalhes do mesmo evento, feitos de um mesmo ponto, para minimizar a necessidade de deslocamento. Esses planos de detalhe acabaram por se tornar predominantes na construção das reportagens, apesar de captados em película, pela característica de sua exibição – a precariedade da nitidez no meio eletrônico.

Como afirma Mota (2001), são características da imagem da

²³ Tradução nossa do original em inglês.

TV em relação ao cinema, além da transmissão em direto, a redução do tamanho da tela e seu contexto de exibição. Esses dois fatores determinam não só como os eventos devem ser enquadrados, mas o tempo de cada quadro. Não seria possível mostrar grandes planos, em que se concentrassem multidões ou vários eventos simultâneos. Ao contrário, dever-se-ia buscar detalhes, enquadramentos que apresentassem elementos de rápida e fácil compreensão por parte do telespectador, o que ia ao encontro da necessidade de objetividade e precisão jornalísticas. Os repórteres e os entrevistados deveriam evitar aparecer em planos gerais: as cabeças falantes predominavam.

Para Serge Daney (2004), o tratamento da imagem determinado pelas especificidades do meio tem características próprias, distintas do cinema, mas que acabaram por alimentá-lo. Em vez de *travellings*, os movimentos laterais de câmara sobre trilhos, que podem mostrar grandes paisagens e fazer com que o espectador estabeleça uma relação afetiva e de contemplação com o espaço do filme, a televisão traz o *zoom*, que aproxima a imagem, promovendo uma experiência tátil. Em vez do campo cinematográfico e sua articulação com o que está fora dele, o invisível necessário à significação, que exige uma participação do espectador na construção da narrativa, a televisão encerra tudo em seu próprio quadro.

Outro ponto importante para marcar a diferença entre a televisão e o cinema, ainda segundo Daney, é a montagem: para o autor, no lugar da decupagem cinematográfica, do encadeamento das imagens para dar ritmo e continuidade à ação, a televisão opera o que o autor chama de *inserage*, que possibilita a interrupção do fluxo de imagens por uma outra imagem que não tenha necessária relação com as anteriores nem com as posteriores sem, com isso, perder-se o sentido das transmissões, especialmente as transmissões em direto.

No caso do jornalismo televisivo, a continuidade e o ritmo são dados por elementos exteriores à imagem - principalmente o texto lido sob elas - que podem determinar um único sentido às

seqüências aparentemente desordenadas produzidas pelas *insertões*. A interpretação da imagem, ao contrário do que apontava Bazin (1991) em relação à ilusão do realismo fotográfico e sua capacidade de apreensão total dos fatos, deve ser guiada.

Nesse sentido, os operadores de câmeras que atuavam em jornalismo televisivo desenvolveram uma gramática própria, muito mais preocupada com a velocidade de captação que com as possibilidades criativas de articulação dos planos na montagem e que levava em consideração, ainda que intuitivamente, essas peculiaridades apontadas por Daney. Essa preocupação, junto com as especificidades do meio já citadas, foi fundamental para o estabelecimento de uma linguagem jornalística televisiva.

Em relação à montagem do material captado, Dary (1971) afirma que uma boa edição deveria utilizar-se de cenas de dois a quatro segundos em média, ordenadas de maneira a contar a história a partir da locução, para que fosse possível mostrar o máximo de informação no tempo mínimo disponibilizado pelo veículo. Apesar de depender do texto narrado, Dary afirma que um bom montador deveria ter a habilidade de ordenar as imagens de maneira a fazer com que o espectador conseguisse compreender a notícia a partir do material visual, ainda que esse aparecesse de maneira tão acelerada. Porém, essa montagem sempre deveria levar em consideração o texto do repórter.

Esse processo, além de indicar uma evolução na prática jornalística para as especificidades do meio televisivo, aponta para uma separação rígida das etapas de produção: a equipe que capta os eventos na rua – formada pelo repórter, pelo cinegrafista e pelos auxiliares – não tem contato com a equipe que planejou essa captação, nem com a que elaborou a pauta, nem com a equipe responsável pela montagem do material na redação e nas ilhas. Estas, por sua vez, não fazem parte do grupo responsável por elaborar o conjunto do telejornal. A necessidade de uma padronização na produção, conhecida por todos e desempenhada em etapas distintas, parecia ter atingido seu ponto máximo na produção televisiva, e o estabelecimento de regras e formas fixas para a atuação sedi-

mentaria essa prática e a sua inserção em uma lógica industrial – moderna – de produção. Desvios nesse processo não seriam permitidos, nem possibilidades de experimentações: o material para produzir custava – como ainda custa – muito dinheiro²⁴.

Esse formato servia a uma atuação de jornalismo informativo que predominava – e ainda predomina – na televisão. Mas, também nesse meio, houve o aparecimento e desenvolvimento de manifestações de jornalismo investigativo e interpretativo. A partir da década de 1960, intensificou-se na televisão norte-americana, a exemplo da européia (que será tratada logo adiante), a exibição de filmes documentários produzidos por suas equipes de jornalismo e exibidos em programas específicos.

O grupo Time-Life chegou a manter uma equipe de documentaristas – que experimentava, à época, o cinema direto²⁵ – para desenvolver uma linguagem específica de jornalismo para televisão. A NBC manteve até o final dos anos 1980 a série *White Paper* e a concorrente CBS lançou, também no início da década de 1960, o *CBS Reports*²⁶. Ambos os programas realizavam jornalismo em profundidade, a exemplo do jornalismo investigativo e interpretativo descritos por Traquina (2002a), já praticado nos jornais impressos e que não encontrava espaço nos telejornais diários. Esses programas acabaram por abrir caminho para a inserção de reportagens que colocavam os fatos em perspectiva também nesses telejornais.

Esse jornalismo em profundidade vai encontrar lugar, nos te-

²⁴ Cada inserção de um comercial de 30 segundos no intervalo do Jornal Nacional, da Rede Globo, chega a custar, R\$ 380.000,00 (em setembro de 2004). Cf. LIMA (2004).

²⁵ A Drew Associates, cuja atuação será abordada também no capítulo 2º, foi contratada pelo grupo Time-Life em 1960 e era formada por Robert Drew, fotógrafo da revista Life e ex-correspondente internacional, o cineasta Don Alan Pennebaker e o também fotógrafo Albert Maysles. Os três são considerados os pioneiros e principais referências do cinema direto norte-americano das décadas de 1960 e 1970. Cf. MARCORELLES (1973) e DREW (1988).

²⁶ Cf. ROSENTHAL (1988) e BARNOW (1993)

lejornais, em emissoras que se afastaram de regras comerciais de mercado como, por exemplo, as de vocação pública.

1.2.2 Jornalismo público televisivo: a experiência pioneira europeia

Na Europa Ocidental, especialmente na Inglaterra, as transmissões televisivas tiveram início logo após a Primeira Guerra Mundial. No final do ano de 1935, a British Broadcast Company – BBC –, que já atuava no rádio, iniciou suas transmissões televisivas regulares. No início do ano seguinte, a BBC atingiu uma audiência significativa ao cobrir a coroação do rei George VI. Durante a Segunda Grande Guerra as transmissões foram interrompidas e a emissora só voltou a funcionar em junho de 1946, com o fim do conflito.

Diferente dos Estados Unidos, o modelo europeu ocidental, encarnado nas práticas da BBC²⁷, como afirma Laurindo Leal Filho (1997, p.18), via nos serviços de comunicação uma “vocação pública”. O autor ressalta que, desde suas origens no rádio, a BBC se afastara da idéia de empreendimento comercial, aproximando-se de “empreendimentos culturais responsáveis por gerar e disseminar a riqueza lingüística, espiritual, estética e ética dos povos e nações”. Os meios de comunicação estariam, naquele país, ao lado das universidades, das bibliotecas e dos museus e distante das esferas da política e dos negócios.

O modelo público adotado deveria atender às necessidades da população e ser por ela financiado. Diferente do modelo comercial, bancado pela publicidade, e do modelo estatal²⁸, sob respon-

²⁷ Além da British Broadcast Corporation, houve, em outros países, emissoras que atuavam segundo esse modelo, como a RAI (Radio-Televisione Italiana), na Itália, e a ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland – Associação Cooperativa de instituições de transmissão pública da República Federativa da Alemanha), na Alemanha.

²⁸ Adotado, na época do surgimento da BBC, na União Soviética.

sabilidade do governo, o modelo público deveria ter, como principal fonte de financiamento, o próprio conjunto de espectadores, que pagariam uma taxa anual para ter acesso a uma programação regular. Além da necessidade de atender a um público, Leal Filho cita outras duas razões para a instalação desse modelo de televisão na Europa: uma de ordem técnica e outra de ordem política.

Do ponto de vista técnico, era necessário resolver um problema que se apresentara já em 1922, com centenas de pessoas e empresas com intenção de explorar a radiodifusão. Se cedesse à demanda emergente, o espectro de radiodifusão, especialmente o inglês, entraria em colapso pela sobreposição de frequências. A escolha, então, foi pelo monopólio. A legislação aplicada, primeiro ao rádio e depois à televisão, que estabelecia esse monopólio, era a mesma adotada para a atuação dos Correios (G.P.O.)²⁹.

A razão política apontada por Leal Filho deveu-se ao contexto do surgimento do rádio e, posteriormente, da TV como veículos de comunicação de massa, especialmente na Europa. O fascismo, o nazismo e o comunismo estavam em ascensão no continente. Os novos meios poderiam servir – como de fato serviram – como veículos para os ideais revolucionários e o monopólio foi a saída encontrada pelos governos de manter a comunicação a serviço de seus ideais nacionais.

O modelo adotado deveria seguir, basicamente, segundo Leal Filho (1997, p. 23-25), seis exigências: 1) “ética da abrangência”, com o objetivo de atender a todo o espectro do público atingido pelos veículos, através de produtos que visavam audiências com interesses específicos; 2) “generalidade dos termos dos seus documentos de ordenação jurídica”, para permitir flexibilidade de interpretação e manter objetivos como educar, informar e entre-

²⁹ General Post Office. A empresa de correios britânica funcionava também como agência de fomento a atividades de propaganda e de afirmação da identidade nacional. Entre essas atividades está a primeira iniciativa de produção sistemática de documentários por uma equipe contratada especialmente para este fim, comandada por John Grierson, e que se transformou em referência deste e de outros campos de atuação. Este assunto será retomado mais adiante no capítulo 2º desta pesquisa.

ter; 3) “pluralidade”, em respeito às características de sociedades multifacetadas (em relação ao pluralismo político, religioso, social, cultural e lingüístico), com a garantia de orçamentos para a produção de programas que não conseguissem atingir índices significativos de audiência; 4) afirmação do “papel cultural das emissoras”, que teriam a responsabilidade de “sustentar e renovar características culturais básicas da sociedade” e oferecer espaço para os mais diversos agentes culturais exercerem seu “trabalho criativo”; 5) “alta politização”, refletida numa atuação no sentido de elevar o “grau de participação dos cidadãos nos destinos políticos da sociedade”; 6) e distanciamento das “forças de mercado”, para a garantia de programação de qualidade, independente de interesses comerciais.

Para o controle dessa atuação, foram fundados órgãos reguladores, que teriam a missão de zelar pelo “bom gosto e decência, o uso correto da língua” e pelo respeito à “dignidade dos cidadãos”, além de receber e analisar reclamações e sugestões dos próprios telespectadores e transmiti-las aos produtores.

Diferente dos jornais impressos, que prontamente adotaram o modelo comercial norte-americano³⁰, a televisão britânica manteve-se imune às investidas comerciais até o início da década de 1990 e transformou-se em referência para a produção televisiva mundial – pública e comercial – em diversos países, inclusive no Brasil. A TV Cultura, que será tratada com detalhes neste trabalho, atua, declaradamente, inspirada na BBC.

A necessidade de atuação no sentido da divulgação dos ideais nacionais, especialmente na Inglaterra, já encontrava uma sistematização consciente no cinema, com a atuação da National Film Board, inicialmente ligada ao Empire Marketing Board e, na década de 1930, sob responsabilidade do G.P.O. À frente de uma

³⁰ Leal Filho destaca os tablóides de tiragens milionárias e de propriedade de empresários norte-americanos como principal exemplo do jornalismo comercial praticado no impresso no Reino Unido (LEAL FILHO, 1997, p. 33). Nelson Traquina (2002a) também cita a implantação do modelo comercial norte-americano no jornalismo impresso britânico.

atuação propagandista do cinema estava John Grierson: cineasta, articulador político e líder de um grupo de realizadores que desempenhou um importante papel na história desse meio, não só da Inglaterra. É atribuída a Grierson a adoção do termo documentário para designar o tipo de cinema não-ficcional de que se utilizavam na época para reforçar, através da re-presentação da realidade, os valores da cultura e da sociedade britânicas.

Na época da atuação de Grierson, havia um crescente movimento de politização do documentário. Na Alemanha, Hitler utilizava-se de filmes não-ficcionais, especialmente com a ajuda da cineasta Leni Riefenstahl³¹.

Na BBC, mais que nas emissoras comerciais norte-americanas, o documentário desempenhou e desempenha um papel fundamental na estruturação das grades de programação e influencia a produção jornalística.

1.2.3 O telejornalismo brasileiro: precariedade, importação de modelos e experimentações

A TV no Brasil nasce herdeira de técnicas e, principalmente, de uma linguagem já consolidadas em outros países, tanto no campo da produção ficcional quanto no campo jornalístico. Apesar dessa referência externa, a adoção de seus procedimentos não foi imediata.

A linguagem jornalística televisiva, no Brasil, tem como maior influência o rádio e o impresso: nas décadas de 50 e 60, época em que a televisão brasileira começava a se firmar e a produzir com regularidade, ainda não havia uma indústria cinematográfica que pudesse dispor de mão de obra suficientemente qualificada para pensar a linguagem específica, das imagens em movimento, no novo meio eletrônico que surgia. Regina Mota (2001, p. 78), citando Fernando Barbosa Lima, refere-se aos telejornais produzidos àquela época – cuja estrutura reverbera até hoje na programa-

³¹ *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens, 1939)*.

ção dos principais canais nacionais – de “jornais radiovisíveis”. O primeiro telejornal a ser exibido no país, pela TV Tupi de São Paulo, o *Imagens do Dia*, em 1950, era baseado em radiojornais de sucesso na época: um âncora lia as notícias mais importantes do dia ao vivo, direto do estúdio.

Também como em outros países, especialmente Estados Unidos, a televisão brasileira nasceu com vocação comercial. Dois anos após a estréia de *Imagens do Dia*, vai ao ar pela primeira vez o *Telenotícias Panair*, também da Tupi de São Paulo, que levava o nome de seu patrocinador. Ainda em 1952, estréia outro telejornal, também com o sobrenome de quem o financiava – o *Repórter Esso*, da TV Tupi do Rio de Janeiro – e que se transformou no mais importante programa noticioso daquela década. Guilherme Rezende (2000) descreve as principais características da produção dessa época:

Por causa dos obstáculos que impediam as coberturas externas, o jornalismo direto do estúdio, “ao vivo”, ocupava quase todo o tempo dos noticiários [...]. O uso da câmera de filmar de 16 milímetros, sem som direto, [...] não bastou para atenuar a influência da linguagem radiofônica sobre os telejornais. Prova disso eram os noticiários redigidos sob a forma de “texto telegráfico” e apresentados com o estilo “forte e vibrante” copiado da locução de rádio (REZENDE, 2000, p. 106).

A demora na revelação e exibição do material filmado também era um fator que contribuía para o peso da linguagem do rádio na televisão daquela época. O apoio de patrocinadores, cujo dinheiro possibilitava investimentos em material de agências de notícias que trabalhavam de maneira mais veloz para disponibilizar as imagens, não foi suficiente para apagar essa marca.

A primazia da palavra tinha como base as regras do impresso. Além disso, o texto (e não a imagem) e o conteúdo (e não a forma) eram privilegiados. Apesar das referências serem de um

campo já consolidado, a precariedade, o amadorismo e a improvisação eram as principais marcas dessa atuação inicial na TV brasileira³², que não se identificava, nessa época, com a comunicação de massa: apenas uma pequena elite urbana dispunha de equipamento receptor.

Foi na década seguinte, 1960, que a televisão no país pôde ter apresentada sua vocação para a transmissão de imagens do “mundo real” para uma massa, com a expansão do público espectador, a chegada do *videotape* (de utilização ainda restrita) e a adoção de câmeras cinematográficas com possibilidade de captação sincrônica de som e imagem.

O telejornal que mais soube se apropriar dessas novas tecnologias nesse contexto foi, segundo Guilherme Rezende (2000), o *Jornal de Vanguarda – um show de notícias*, da TV Excelsior. Regina Mota (2001) afirma que esse jornal foi o responsável por apresentar ao público brasileiro o repórter televisivo:

A figura do repórter é introduzida pela primeira vez no telejornalismo, modificando a relação do público com a notícia, que passa a ter um sujeito que dá opinião e angula os fatos. A nova dinâmica de um telejornal de carne e osso transformava a televisão em mais um meio de informação, ampliando o interesse do público cativo da imprensa escrita (MOTA, 2001, p.79).

Além disso, o *Jornal de Vanguarda* trazia comentaristas, cronistas e cartunistas com o objetivo de “formar uma opinião pública” (MOTA, 2001, p 79). Essa experiência começou a enfraquecer a partir do Golpe de 1964 e morreu definitivamente com a instituição do AI-5, em 1968.

Durante a ditadura militar no Brasil, a produção televisiva, especialmente a jornalística, sofreu forte influência da censura. Nesse contexto, em 1969, nasceu o *Jornal Nacional*, da Rede

³²Cf. GONÇALO JÚNIOR (2001, p. 18-38 e 314-341).

Globo, o primeiro telejornal brasileiro com exibição simultânea, em rede, inicialmente para seis capitais³³, e que tinha a pretensão de unir pela informação uma população de 56 milhões de brasileiros.

A idéia de um telejornal como esse cooptava o ideal militar de integração nacional. A transmissão em rede só foi possível por conta de investimentos estatais, via a recém-criada Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações, em comunicação via satélite, com a inserção do Brasil no consórcio internacional Intelsat. Investir na técnica, na tecnologia e no noticiário internacional era a alternativa de sobrevivência à censura e uma tentativa de apagamento da imagem de subserviência aos militares, segundo Armando Nogueira³⁴, diretor de jornalismo da Rede Globo no período de 1968 a 1991, e um dos criadores do *Jornal Nacional*. Como afirma Rezende (2000, p. 110-111), “logo no seu nascimento, ficava claro que a originalidade do *Jornal Nacional* residia apenas na qualidade técnica, uma vez que o conteúdo estava sacrificado pela interferência da censura”.

O *Jornal Nacional* surgiu como concorrente direto do principal telejornal brasileiro na época, o *Repórter Esso*, da TV Tupi. As inovações trazidas pelo telejornal da Rede Globo caíram no gosto da audiência, que rapidamente migrou de emissora, decretando o fim, tanto do *Repórter Esso* quanto dos telejornais de inspiração radiofônica. Para tentar recuperar parte da audiência perdida, a TV Tupi criou um outro produto, o *Rede Nacional de Notícias*, transmitido para várias partes do território brasileiro, como seu concorrente, e que trazia uma inovação:

Transmitido ao vivo para várias capitais do país,
o telejornal procurava, a partir do cenário, revelar
sua identidade: os locutores apareciam em primeiro

³³ Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Brasília.

³⁴ Em entrevista concedida a Gonçalo Júnior em GONÇALO JÚNIOR (2001).

plano e uma sala de redação compunha o ambiente de fundo (REZENDE, 2000, p.112).

Um dos principais motivos do sucesso da Rede Globo foi o definitivo abandono da improvisação que marcara o início da atividade e a adoção de um modelo de telejornalismo, o norte-americano³⁵. Armando Nogueira justifica essa predileção:

Os Estados Unidos eram o único país, então, que praticava televisão por iniciativa privada. Os europeus [...] faziam uma televisão burocrática, sem criatividade. As redes norte-americanas, num outro extremo, eram muito dinâmicas e criativas (GONÇALO JUNIOR, 2001, p.37).

A adoção desse modelo marcou a profissionalização do jornalismo televisivo brasileiro. O apuro na produção dos cenários, que ia da escolha das formas às cores para melhor harmonizar o ambiente de apresentação do telejornal; a escolha dos locutores, que deveriam estar bem apresentados, elegantemente vestidos e com voz e timbre bonitos; além disso, a qualidade técnica das imagens e dos textos eram consideradas as principais preocupações da emissora. O locutor escolhido para apresentar o telejornal foi Cid Moreira, *ex-Jornal de Vanguarda*, que, segundo Rezende, passou a ser símbolo da linha adotada pelo programa: a intenção era dar o máximo de credibilidade ao telejornal, suspeito de relações com o governo militar.

A tal modelo submetiam-se também os repórteres, no propósito de, por uma aparente “neutralidade”

³⁵ Num acordo com o grupo Time-Life, a Rede Globo importou tecnologia e treinou seus profissionais, não só na área técnica mas, também, da produção de jornalismo e dramaturgia. Além disso, o grupo introduziu na TV brasileira, segundo Borelli e Priolli (2000, p. 81), um “profissionalismo empresarial” e deu início à “obsessão” chamada “Padrão Globo de Qualidade”.

e formalismo, projetar, para o espectador, uma imagem de isenção na abordagem dos fatos, indispensável para a conquista da credibilidade. [Porém] se no plano da forma tudo ia bem, êxito igual não se obtinha quanto ao conteúdo. A riqueza plástica não encontrava compatibilidade com o trabalho jornalístico. Durante a fase de censura mais aguda, o telejornalismo, sobretudo o praticado na Globo, líder de audiência, acabou se afastando da realidade brasileira (REZENDE, 2000, p.115).

Apesar dessa afirmação do autor, em relação à distância entre o apuro no trato da forma e as limitações em relação ao conteúdo, pode-se dizer que essa mesma forma refletia, sim, a assepsia necessária ao tratamento dado aos fatos: apenas as superfícies objetivadas, sem aprofundamentos ou interpretações, poderiam ser exibidas; uma fórmula de estruturação da notícia que assegurasse esses procedimentos seria mais adequada ao contexto de censura vigente.

1.2.4 Vocação pública

Nos anos 70, em direção distinta daquela adotada pela Rede Globo e seu modelo norte-americano de jornalismo, surge o telejornal *A Hora da Notícia*, produzido e exibido pela TV Cultura de São Paulo, cuja gestão estava a cargo da Fundação Padre Anchieta. Antes dele, em 1971, era produzido o telejornal semanal *Foco na Notícia*, considerado uma experiência embrionária de trabalho jornalístico que fosse ao encontro da “vocação pública e cultural”³⁶ da emissora.

O telejornal [*A Hora da Notícia*] dá prioridade ao depoimento popular a respeito dos problemas da comunidade. Essa mentalidade editorial, conduzida

³⁶Disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/30anos/ahistoria/30anos1e.htm>.

pelo editor do noticiário, Fernando Pacheco Jordão, teve uma resposta positiva do público, que colocou o programa como líder de audiência da TV Cultura (REZENDE, 2000, p. 112).

Essa prioridade parece ter sido inspirada nas práticas jornalísticas inauguradas pelo Novo Jornalismo e nos movimentos dos Cinemas Novos, especialmente no que diz respeito ao privilégio dado aos fatos do cotidiano do homem comum – tanto no que se referia às abordagens quanto à forma de apresentação desse conteúdo. Pacheco Jordão foi substituído, em 1974, por Vladimir Herzog³⁷, que intensificou o trabalho em direção à ampliação do espaço dado às camadas populares em seu telejornal. Herzog viveu, de 1965 a 68, em Londres, onde entrou em contato com o modelo britânico de jornalismo público no Centro de Televisão da BBC. Nesse período, atuou no serviço brasileiro da emissora e foi colaborador do Departamento de Cinema e TV do Central Office of Information. Em 1972, assumiu a direção de Jornalismo da TV Cultura e apresentou uma proposta de jornalismo orientada pela responsabilidade social, numa tentativa de afastamento do que considerava servilismo da emissora ao governo.

A mentalidade adotada pelo jornalismo da TV Cultura, e por toda a emissora, segundo Leal Filho (2000), era e continua sendo inspirada naquela que orienta a produção das televisões públicas européias e cuja principal representante é a inglesa BBC.

Tentando reproduzir o modelo inglês de Gestão, a Fundação Padre Anchieta adotou como poder má-

³⁷ Essa proposta de Herzog para a TV Cultura está, junto de um dossiê publicado logo após sua morte, na revista *Unidade Especial*, edição de novembro de 1975, cujos textos estão disponíveis no sítio da Fundação Perseu Abramo em <http://www.fpabramo.org.br/especiais/vlado/apresentacao.htm>. Por seu posicionamento contrário aos interesses militares, Herzog acabou preso, torturado e morto na cadeia em 1978. Mais informações sobre a atuação e o assassinato de Herzog em: JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*. São Paulo: Global, 1979 e MARKUN, Paulo. *Vlado: retrato da morte de um homem e de uma época*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ximo um Conselho Curador formado por representantes de instituições públicas e privadas da sociedade paulista, inspirado no Conselho de Governadores da BBC de Londres (LEAL FILHO, 2000, p. 159).

Apesar de influenciada pelo modelo público da televisão britânica, a TV Cultura nunca chegou a ser verdadeiramente pública. Sua estrutura jurídico-administrativa, desde o início, pressupunha independência, tanto em relação aos governos quanto em relação a investidas comerciais. Mesmo assim, ela não conseguiu uma fonte de financiamento, tornando-se dependente de recursos provenientes do orçamento do governo, especialmente do estado de São Paulo. O modelo adotado pela emissora ficava, portanto, no meio do caminho entre o público e o estatal, e com forte influência do modo de fazer – especialmente no jornalismo – do modelo comercial.

No final de década de 1970 e no início dos anos 1980, com a possibilidade de abertura política, surgem na televisão brasileira iniciativas que tentam dar voz a preocupações que iam para além do apuro técnico dos telejornais – disseminado pela Rede Globo. Na TV Tupi, em 1979, é criado o *Abertura*.

O programa, segundo Regina Mota (2001, p. 81), encarnava uma “metalinguagem visual da abertura democrática” e reunia um “enorme capital intelectual”, estimulado pela possibilidade de se abordar aspectos políticos da realidade brasileira. Entre os integrantes do elenco do programa estavam Antônio Callado, Ziraldo e Sérgio Cabral como editores-apresentadores, além do cineasta Glauber Rocha. Todos eram atrações fixas, com quadros em que tinham liberdade de expor suas opiniões não só através de palavras mas, e principalmente no caso de Glauber Rocha, apropriando-se da linguagem própria do meio.

Regina Mota (2001, p. 82) afirma que a televisão brasileira se desenvolveu “tecnológica e formalmente durante o regime militar, portanto, com um sistema fechado, em que a característica ‘ao vivo’ precisou ser eliminada por causa do mecanismo da censura prévia”. O programa *Abertura*, ao radicalizar o improvisado e

o acaso, apresentava uma ruptura com esse modelo anterior. O principal responsável por essa ruptura, no campo da linguagem, foi, segundo a autora, o cineasta Glauber Rocha, cuja atuação foi possibilitada pela relação da televisão com o cinema direto, que marcou a utilização consciente e manifesta dos recursos próprios do meio na tentativa de construção de uma identidade televisiva brasileira. Para Mota (2001, p. 97), na atuação de Glauber, “cada matéria ou combinação de elementos da linguagem videográfica pode significar uma outra coisa, todas elas visando a imagem do e para o Brasil”. O programa durou pouco mais de um ano e saiu do ar junto com a própria emissora, que decretou falência em 1980.

O programa *Abertura* apresentou inovações que foram prontamente adotadas em outras emissoras. No mesmo ano em que a TV Tupi encerrou suas operações, o próprio diretor do programa Fernando Barbosa Lima (ex-diretor do *Jornal de Vanguarda* da TV Excelsior) criou, na TV Bandeirantes, o *Canal Livre*.

Outros programas surgiram com adaptações das experiências de *Abertura* ou como cópias do modelo importado pela Rede Globo. No final da década de 1980, um novo formato, nem tão distinto daquele hegemônico, foi apresentado no *Telejornal Brasil*, do SBT. Pela primeira vez aparecia a figura do âncora, jornalista - apresentador responsável pela condução do telejornal e que, além de ler as notícias, emitia, segundo Rezende (2000, p. 127), comentários pessoais sobre os fatos. O jornalista Bóris Casoy foi quem assumiu essa função. No mesmo ano, a TV Cultura de São Paulo também pôs no ar um telejornal em um formato que trazia à frente a figura do âncora, encarnado por Carlos Nascimento.

No início dos anos 1990, surge uma nova experiência, que importa do rádio a linguagem de programas populares, e do cinema direto as estratégias narrativas que dão conta de acompanhar o desenrolar de ações de maneira distinta do que era feito até então no telejornalismo no país. O *Aqui e Agora* adotava uma forma de noticiar que, além de se aproximar da linguagem radiofônica, segundo Rezende (2000, p.131), “usava o recurso do plano-sequência para dar mais realismo e suspense às notícias que

narrava”. Além disso, o programa retomava e ampliava uma velha fórmula do jornalismo e dos espetáculos realistas do final do século XIX, adotando o sensacionalismo como prioridade na seleção das notícias.

Em 1996, sob forte pressão exercida pelo aumento da audiência dos telejornais comandados por âncoras, a Rede Globo decide substituir os tradicionais locutores das notícias – Cid Moreira e Sérgio Chapelin – por uma dupla de jornalistas-apresentadores – William Bonner e Lilian Witte Fibe³⁸ em seu principal telejornal, o *Jornal Nacional*. Apesar de não atuarem propriamente como âncoras, acreditava-se que a figura dos jornalistas conferiria maior credibilidade ao noticiário. Também nessa época, a emissora passa a produzir e a exibir no telejornal reportagens especiais seriadas, o que acaba por se tornar uma tendência e a marca da inserção do jornalismo interpretativo em um formato que, até então, pretendia-se estritamente informativo.

Esse jornalismo em profundidade fora antes tratado pela Rede Globo em um programa que igualmente serviu de referência para as outras emissoras, o *Globo Repórter*. Inspirado nas práticas norte-americanas que se apropriavam de experiências do cinema direto, estreou em 1973 e é originário de um outro, também interpretativo, exibido de 1971 a 1973, o *Globo Shell Especial*. Essas duas produções, na década de 1970, representaram um efetivo diálogo do jornalismo de televisão com as práticas cinematográficas. Em seus primeiros anos, o programa era produzido em uma parceria entre a emissora e a produtora de cinema independente Blimp Filmes.

O *Globo Repórter*, nessa época, foi marcado por um intenso trabalho autoral, desenvolvido por cineastas de reconhecida atuação no Cinema Novo brasileiro, como Leon Hirzman, Walter Lima Jr., Sylvio Back, João Batista de Andrade e Eduardo Couti-

³⁸ Lilian foi substituída pela também jornalista Fátima Bernardes em 1998 sob a alegação, segundo Rezende, de “baixo grau de empatia com o público e sua insatisfação com a linha editorial do telejornal, mais afeita a uma concepção amena de jornalismo” (REZENDE, 2000, p.142).

no. A maioria das reportagens produzidas por esses realizadores para o programa são, hoje, consideradas clássicos do documentário brasileiro³⁹.

Apesar da experiência ter sido bem sucedida⁴⁰, por conta do contexto político e da impossibilidade de censura prévia do material, que era realizado em película, o contrato com a produtora Blimp foi rompido e o programa sofreu uma radical modificação em sua linha editorial.

A análise da relação entre cinema e televisão no Globo Repórter pode se constituir um excelente objeto de estudo, mas foge ao propósito desta pesquisa que pretende ver, no telejornalismo hegemônico contemporâneo, as articulações de sua narrativa. Apesar disso, esse marco na produção jornalística brasileira é uma importante referência para o entendimento da articulação da linguagem jornalística audiovisual nas reportagens especiais, uma vez que aponta para uma clara aproximação dos procedimentos do jornalismo com as práticas do cinema documentário.

1.2.5 O contexto telejornalístico brasileiro contemporâneo

As práticas baseadas no modelo comercial norte-americano e aquelas inspiradas no jornalismo público britânico, como vistas neste capítulo, são as principais referências da produção jornalística televisiva brasileira que se manifestam hoje na programação das principais emissoras. Os dois modelos configuram-se como extremos de um conjunto de possibilidades que alguns autores tentam classificar.

Inspirado na divisão clássica discutida por Marques de Melo (1985), Guilherme Rezende (2000, p.161-181) apresenta três es-

³⁹ Entre os filmes, estão: *Retrato de Classe*, de Gregório Bacic (1977), *Theodorico Imperador do Sertão*, de Eduardo Coutinho (1978) e *Wilsinho da Galiléia*, de João Batista de Andrade (1978).

⁴⁰ A audiência do *Globo Shell* e do *Globo Repórter*, na época, chegou a atingir 60 pontos em média.

tilos predominantes na produção brasileira. Sua classificação é baseada na linha editorial dos telejornais veiculados, à época de sua pesquisa⁴¹, em canais abertos e de conteúdo multitemático.

A primeira categoria apresentada pelo autor diz respeito aos telejornais que assumem uma postura informativa. A segunda, caracteriza-se por uma “pequena dose de opinião”, em um telejornal “com visível incidência de matérias do formato indicador e de reportagens de variada espécie, do tipo investigativo ou voltada para amenidades”. A terceira categoria é definida pelo “caráter nitidamente personalista [...] marcada pela atuação do âncora” como condutor de entrevistas e “como editorialista, que emite comentários pessoais sobre assuntos diversos”. Rezende restringe-se ao enfoque nos conteúdos e não na articulação da linguagem audiovisual propriamente dita.

Uma outra tentativa de classificação dos produtos audiovisuais e de caracterização do que é específico do jornalismo nesse contexto é realizada por Arlindo Machado (2001, p. 99). A partir do entendimento do jornalismo como uma “instituição de mediação simbólica entre determinados eventos e um público de leitores ou espectadores para quem esses eventos podem ser considerados relevantes” e do telejornal como um “lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos”, o autor apresenta como proposta a observação do funcionamento do telejornal enquanto “gênero televisual”. Sua defesa é que o telejornal é um complexo sistema composto por distintas “vozes” que apresentam, cada uma de seu lugar específico, uma parte da informação sobre determinado evento.

A noção de gênero desenvolvida por Machado é, segundo o próprio, emprestada do que Mikhail Bakhtin pensou em relação à literatura. De acordo com essa definição, gênero seria

⁴¹ O autor pesquisou telejornais exibidos durante o ano de 1996. O processo e os resultados de sua pesquisa, realizada para seu doutoramento em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, foram publicados em livro em 2000. Cf. REZENDE, 2000.

uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. [...] é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores (MACHADO, 2001, p.65).

A partir dessa noção, Machado aponta alguns gêneros que poderiam compor o espectro da produção audiovisual. Para o autor, seria impossível abarcar a totalidade dos enunciados televisuais, portanto, sua análise é focada no que considera exemplar. Esses gêneros televisuais, seriam, portanto: “as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais” (MACHADO, 2001, p. 71).

Nas formas fundadas no diálogo estão os *talk shows*, os programas de entrevistas, de debates e as mesas redondas. Sua principal característica é a primazia da palavra, que é cedida a apresentadores e entrevistados, em conversas que giram em torno, necessariamente, do debate de idéias. As narrativas seriadas encerram as produções ficcionais das telenovelas, os seriados, as séries e minisséries. Essas narrativas têm como traço mais marcante a fragmentação e a apresentação descontínua do enredo, que pode girar em torno de uma única história (ou histórias entrelaçadas) que se sucede linearmente em capítulos ou em episódios autônomos que guardam entre si um mesmo grupo de personagens ou eixo temático.

Machado explica que as transmissões ao vivo são a principal característica do discurso televisual. Seus apontamentos reverberam as discussões de Stam (1985) e Eco (2002) sobre uma “con-

taminação metonímica” de toda a programação da televisão pelas transmissões diretas, que se configuram como a principal característica da “poética” própria do meio. Além das peculiaridades do ao vivo, Machado (2001, p. 173) aponta o videoclipe como o “gênero mais genuinamente televisual”, que desempenha um papel catalisador da música pop. Esses vídeos musicais vão de peças promocionais da indústria fonográfica, que exploram a “imagem glamorosa de astros e bandas da música pop” a formas autônomas em que se pode ter maior liberdade expressiva.

Ao dizer do telejornal, Machado não explicita a influência que este gênero recebe dos demais. Apesar disso, o autor afirma que as fronteiras entre os gêneros são quase inexistentes e que o hibridismo marca a produção cultural contemporânea nos mais diversos níveis. A partir dessa perspectiva, podem ser observados, no telejornal, elementos de seus pares como: a já mencionada “contaminação metonímica” pelo ao vivo, presente nas edições fragmentárias que tentam reproduzir um tempo real da ação; a adoção de procedimentos de montagem influenciados pelos videoclipes; a primazia da palavra em entrevistas, comentários e na própria estrutura das reportagens, que dá à voz do repórter e aos entrevistados – e não à imagem – todo o peso da credibilidade da informação. Uma outra influência que pode ser notada é a serialização, no próprio telejornal, dos temas.

Ao dizer do telejornal como “gênero televisual”, Machado centra seu foco no que é específico desta manifestação, sem explicitar essas contaminações. Dentro das possibilidades de articulação desses enunciados televisuais jornalísticos, o autor apresenta dois modelos predominantes: o *centralizado e opinativo* e o *polifônico*⁴². Ao primeiro corresponderiam os telejornais que têm

⁴² A polifonia tratada aqui pelo autor não pode ser tomada exatamente como em Bakhtin (1992). Entende-se por polifonia a presença de diversas “vozes”, que ecoam cada uma de maneira diferente num discurso. “Vozes” seriam, nesse contexto, as representações das diversas, e por vezes divergentes, visões do mundo, marcadas por lugares sociais igualmente distintos e claramente representados. O discurso televisual, apesar de composto por diversos enunciados produzidos por diversas fontes pode não apresentar como regra geral essa po-

na figura do âncora seu enunciador principal, para o qual convergem ou apresentam-se como divergentes todas as afirmações e opiniões emitidas durante a exibição. Esse modelo seria marcado por uma forte identificação entre público e apresentador. O segundo refere-se às produções que pretendem a isenção e a imparcialidade. O apresentador seria um condutor impessoal e o telejornal, nesse contexto, seria visto como uma “polifonia de vozes, cada uma delas existindo de forma mais ou menos autônoma e prescindindo de qualquer síntese global” (MACHADO, 2001, p.108).

O critério utilizado pelo autor para a classificação é a existência de uma hierarquia que determina pesos diferentes para as “diversas vozes que rivalizam na arena do telejornal”. Essa classificação ainda não é suficiente para dar conta de todos os elementos constitutivos do telejornal. Apesar disso, serve de indicação para a compreensão do espectro da produção telejornalística brasileira na atualidade.

Além de Machado (2001) e Rezende (1999), um grupo de pesquisadoras da UFPE⁴³ (08/09/2002). tenta também pensar as possíveis divisões internas no campo do jornalismo televisivo brasileiro. Nesse conjunto, o grupo aponta o documentário como um possível “gênero jornalístico televisivo”, a partir de um estudo das suas estruturas narrativas, que leva em consideração, entre outros pontos, a articulação realidade-ficcionalidade, as estratégias discursivas e a distribuição da informação nessas produções. Essa tentativa se dá através de referências vindas dos estudos literários,

lifonia. Todos esses discursos podem ser organizados de maneira a apresentar uma mesma visão de mundo.

⁴³ Grupo de Comunicação e Discurso do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, do qual fazem parte as professoras Cristina Teixeira V. de Melo, Isaltina Mello Gomes e Wilma Moraes. O relatório parcial da pesquisa “O documentário como gênero jornalístico televisivo” está em MELO, Cristina Teixeira V. et al. *O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/xxiv-ci/np07/NP7MELO.pdf>

mais especificamente da análise do discurso, para estabelecer critérios para a compreensão das articulações de obras audiovisuais.

1.2.6 Reportagens “especiais”: ampliação das possibilidades narrativas?

Como visto neste capítulo, o telejornalismo, em especial o brasileiro, tem um histórico de crença em uma técnica de codificação como forma de legitimação, de uma busca pela credibilidade essencial a essa prática. A aparência de objetividade, a necessidade de precisão, a racionalização do processo de produção, que eliminam as possibilidades de criação e improviso, e a ilusão de espelhamento de uma realidade permitida por uma técnica acurada, sem a contaminação de uma mediação humana, são potencializados em um meio que, além de trazer as imagens em movimento numa re-presentação da realidade, é impregnado pela idéia de instantaneidade, por ter as transmissões em direto, ao vivo, como característica principal.

As reportagens especiais, nesse contexto, parecem reunir características do modelo hegemônico de jornalismo, tal como apresentado neste capítulo, e, ao mesmo tempo, algumas estratégias que não são contempladas pelos estudos tomados como referência para o campo do telejornalismo, nem pelo levantamento de sua linhagem no próprio campo. Produzidas em um contexto impregnado das noções desenvolvidas no impresso desde o estabelecimento do jornalismo como atividade comercial, elas precisam trazer, tanto em seu conteúdo quanto em sua estrutura, indícios de isenção, objetividade e atualidade, para citar alguns dos termos caros ao campo e sedimentados durante tanto tempo de prática jornalística. Mas, ao mesmo tempo, parecem afastar-se desses preceitos. No breve histórico da atividade jornalística apresentado neste capítulo, é possível ver ampliações das possibilidades da narrativa jornalística, através da apropriação de ferramentas de campos tangentes, para além das técnicas de codificação sedimentadas. No Novo Jornalismo, o que se viu foi um diálogo com

as práticas da literatura; na televisão norte-americana, na década de 1950, a referência para essa ampliação foi cinema direto, num processo de retroalimentação.

Um estudo desse tipo de peça jornalística – a reportagem especial televisiva – ficaria impossibilitado se as ferramentas utilizadas para as análises fossem somente as oferecidas pelo campo próprio do jornalismo, como dito anteriormente neste trabalho. É preciso, portanto, buscar instrumentos em possíveis campos considerados tangentes. As possibilidades apresentadas por teorias que pretendem dar conta do documentário em sua articulação de linguagem podem servir de referência para o estudo de peças jornalísticas televisivas, numa perspectiva mais ampla.

As categorias estabelecidas por Bill Nichols (1991 e 2001) podem possibilitar uma visão do espectro da produção documental na sua própria escritura e os apontamentos acerca da contaminação das linguagens do cinema e da televisão, especialmente a partir do cinema direto, propostos em Mota (2001) e Marcorelles (1973), podem ajudar no entendimento de um campo que pode ser chamado de Jornalismo Audiovisual e que englobaria, não só o telejornalismo, mas, também, práticas jornalísticas outras, que tenham como suporte expressivo imagens em movimento e sua articulação com uma base sonora, tanto dentro quanto fora da televisão.

Mota, ao discorrer sobre o cinema neo-realista de Rossellini – principal influência do cinema direto – afirma que

A técnica ou sua ausência será responsável por uma perspectiva do olhar. A câmera está nas ruas e desnuda um cenário real, com personagens verdadeiros, para os quais o desempenho de um papel nada mais é do que repetir a própria vida. Não se trata de colocar um espelho diante do real, mas de operá-lo, utilizando a câmera como bisturi que corta fundo a carne, até os ossos. (MOTA, 2001, p. 23)

A lógica da produção documental e o conhecimento produzido acerca dela poderia ser encarada, aqui, como o manejo desse *bisturi*, que opera e é operado pelo real. Além disso, essa própria realidade pode tomar esse *bisturi* e operar fissuras nas estruturas elaboradas e pretensamente especulares do telejornalismo, que parece apresentar, dentro de sua manifestação mais hegemônica, um corte em seu próprio espelho.

Capítulo 2

Jornalismo audiovisual no documentário

Neste capítulo, é realizado um mapeamento dos processos de construção da narrativa no documentário e o que neste campo pode ser reconhecido como jornalismo audiovisual. Os procedimentos identificados neste mapeamento apontam recursos que ajudam na compreensão da construção de uma representação da realidade no telejornalismo e, no caso desta pesquisa, nas reportagens especiais televisuais.

Neste mapeamento, é apresentado um recorte no percurso histórico da constituição das práticas do documentário, com foco nas manifestações que podem ser consideradas inspiradoras e originárias do jornalismo audiovisual. Nessas manifestações são observados procedimentos muito próximos, senão próprios, da atividade telejornalística hegemônica, tal como tratada no capítulo primeiro deste trabalho, especialmente no que se refere à preocupação em relação à noticiabilidade e à apresentação dos acontecimentos.

O trabalho segue, aqui, um caminho inspirado na sistematização realizada por Bill Nichols (1991 e 2001) dos modos de representação do documentário, pelos apontamentos de Erick Bar-nouw (1993) sobre a conformação histórica desse universo e pelas

discussões sobre o diálogo entre cinema e televisão, evidenciado pelo cinema direto e apresentadas por Louis Marcorelles (1973) e Regina Mota (2001).

Nichols (1991 e 2001), ao chamar a atenção para o “mundo histórico” como o substrato no qual o documentário é gestado e do qual retira sua matéria-prima, apresenta uma definição alternativa, e pertinente, à noção de realidade do jornalismo. A discussão sobre a noção de realidade, para o autor, é ampla, ambígua e demanda abordagens filosóficas que extrapolariam os objetivos específicos de circunscrição de um campo de atuação para essa prática cinematográfica. Para ele, a noção de um mundo histórico compartilhado é fundamental para a compreensão da importância e da credibilidade do documentário como fonte de conhecimento.

Ao comparar o documentário com o cinema ficcional, Nichols (1991, p. 28) afirma que a “representação metonímica”, ou seja, a utilização de aspectos pontuais deste mundo para dar conta de questões mais amplas do primeiro, contrapõe-se à “apresentação metafórica”, ou ao faz-de-conta, realizada no segundo, em uma construção que gera a “ativação da crença” no poder de representação das imagens e dos sons com referência direta nesse mundo histórico.

A diferença mais fundamental entre as expectativas geradas pela narrativa ficcional e pela narrativa documental está no fato de o *status* do texto [no caso do documentário] e suas suposições serem baseadas em experiências passadas, o que nos leva a inferir que as imagens que vemos (e a maioria dos sons que ouvimos) tiveram sua origem no mundo histórico. Tecnicamente, isso significa que as seqüências de imagens projetadas, o que ocorreu em frente à câmera (o evento profílmico), e o seu referente histórico são tomados como congruentes (NICHOLS, 1991, p. 25).¹

¹ Tradução nossa do original em inglês.

O autor afirma ainda que os fatos apresentados pelo documentário podem ser tomados, por convenção, como idênticos aos ocorridos no mundo histórico e que poderiam ter sido testemunhados pelo espectador, caso ele tivesse a oportunidade de estar presente ao local e no momento dos acontecimentos.

Apesar da clara referência a um universo de experiências compartilhadas ou compartilháveis, o documentário, segundo o autor, não apresenta, necessariamente, a pretensão de encerrar os fatos – ou acontecimentos – desse mundo histórico numa apresentação objetivada, numa confiança no simples poder de representação das imagens. Os fatos nessa prática cinematográfica devem ser colocados em perspectiva, com a apresentação de contexto, origens e possíveis desdobramentos. Essa atuação encontra paralelo nas práticas interpretativa e investigativa do jornalismo.

Nichols (2001, p. 61) ressalta que as “tensões entre o específico e o geral, entre um momento histórico único e generalizações [...], a combinação dos dois, dos planos individuais e das cenas que nos colocam em um lugar e em um tempo particular” e sua organização em uma narrativa que busca ampliar os aspectos relacionados ao tema fazem de cada documentário uma peça única. Para o autor, o documentário, mais que dizer de acontecimentos – e por possibilitar sua interpretação –, trata de conceitos ou grandes temas.

A aproximação das práticas do documentário com o formato de jornalismo hegemônico fica evidente nas reportagens especiais televisivas. A Rede Globo, emissora brasileira pioneira na exibição desse tipo de reportagem em telejornais em horário nobre, destaca a importância da conexão entre fato e contexto como o principal motivo da adoção desse tipo de produção.

A idéia [é] oferecer ao telespectador uma abordagem mais aprofundada dos assuntos, ainda que dividida em capítulos. [...] Passou-se a ter a preocupação de associar os assuntos abordados ao factual, ou seja, de relacioná-los a um fato ocorrido na semana

ou no mês de exibição da reportagem (*JORNAL NACIONAL*, 2004, p. 321).

Outra emissora nacional que privilegia esse tipo de reportagem em profundidade, ainda que não adote sua exibição em série, é a TV Cultura, que ressalta, em seu Guia de Princípios – uma espécie de manual de redação –, a necessidade de extrapolar a informação factual:

Extraír da realidade apenas os fragmentos ajustáveis ao quebra-cabeça da produção e da recepção em moldes industriais equivale com frequência subinformar ou mesmo desinformar. [...] Se a informação é um bem, uma forma de se educar, quem a recebe precisa mais do que o flash dos fatos; estes só poderão ser compreendidos em perspectiva quando forem contextualizados, esmiuçados, cotejados. [...] O aprofundamento que aguça a reflexão crítica [...], e eventualmente conduz a um tipo de entendimento superior, não passa só pelo aumento quantitativo de fontes, entrevistas e linhas de abordagem – a movimentação é desejável, mas ineficaz, uma vez que destituída de método e de propósito (*JORNALISMO PÚBLICO*, 2004, p.38-39).

Em algumas reportagens especiais produzidas e exibidas por essas duas emissoras, pode-se ver reverberado esse pensamento. No período que antecedeu as eleições municipais de 2004, tanto a Rede Globo como a TV Cultura realizaram reportagens que, a partir desse evento específico, chamavam a atenção para temas relacionados à promoção da cidadania. No Jornal Nacional, foi exibida a série *Eleições 2004*, que focou questões comuns a grande parte das cidades brasileiras, a partir de situações passadas em alguns municípios e com seus moradores, operando o esquema particular-geral na abordagem dos temas. Entre os temas tratados, estava a dificuldade de administrar cidades com crescimento

acelerado e a participação da população organizada na solução de problemas decorrentes disso. No Jornal da Cultura, foram exibidas reportagens que chamaram a atenção para a necessidade do posicionamento consciente do eleitor tanto na hora do voto quanto depois dele.

Como essas, outras reportagens sobre temas como a identidade brasileira também operaram esse esquema em que situações específicas serviram de gancho para generalizações. Em alguns casos, no lugar de fatos, a discussão era promovida, nas próprias reportagens, em torno de conceitos, como o de cultura nacional. Em ambas as emissoras, essa postura reflete uma declarada intenção de fornecer elementos para que o telespectador possa compreender o mundo a sua volta.

Apesar dessa evidente proximidade no que se refere ao necessário aprofundamento nos temas, tanto nas reportagens especiais televisivas quanto no documentário, há uma possível marca de diferenciação entre a atividade jornalística sedimentada e as referências jornalísticas no documentário. No primeiro campo, com exceções, existe a necessidade da manutenção de procedimentos narrativos, como a adoção de uma única fórmula baseada no esquema *off*-passagem-sonoras, que imprimam uma pretensa isenção aos discursos construídos acerca dos acontecimentos; no segundo, há uma evidente consciência da impossibilidade dessa imparcialidade e da conseqüente liberdade na articulação da linguagem.

Nichols (2001) afirma que, tecnicamente, o documentário conecta o espectador com o mundo histórico compartilhado de uma maneira quase direta, porém, como ressalta Sílvia Da-Rin,

... o documentário não é uma *reprodução*, mas sim uma *representação* de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos. Esta representação se desenvolve na forma de um *argumento sobre o mundo*, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apre-

sentada ao espectador (DA-RIN, 2004, p. 134 – grifos do autor).

Essa “organização do material”, ou a construção da narrativa no documentário, talvez por esse motivo disponha, em relação ao jornalismo televisivo hegemônico, de um conjunto maior e mais maleável de recursos dos quais os realizadores lançam mão para dizer dos acontecimentos.

É importante lembrar que, tanto no telejornalismo quanto no documentário, existe uma consciência da precariedade das fronteiras existentes entre os gêneros e os modos de representação. Essa fragilidade, já abordada no capítulo anterior, é apontada por Machado (2001, p. 68) como constitutiva da produção cultural na contemporaneidade. Apesar disso, a delimitação do campo de circunscrição de cada um dos gêneros ou modos de representação pode ajudar na compreensão das maneiras como são organizadas as idéias, os meios e os recursos expressivos de cada produto ou conjunto de produtos no campo do jornalismo audiovisual.

Além disso, também é fundamental para a compreensão dessa “organização” a evidência de uma retroalimentação entre as práticas documentais e televisivas, tal como apontada por Marcorelles (1973) e Mota (2001), a partir da contaminação do cinema direto pelas práticas televisivas em direto (ao vivo).

2.1 Modos de representação: considerações gerais

O universo do documentário é marcado por uma heterogeneidade de manifestações formais. As diversas possibilidades apresentadas pela linguagem cinematográfica e videográfica e o não menos rico espectro de filiações ideológicas, políticas e culturais permitem que as obras apontem para diversas direções, tanto no que diz respeito às temáticas quanto às formas de abordagem.

Alguns autores tentam sistematizar a produção desse universo, estabelecendo caminhos para sua compreensão. Neste capítulo,

são apresentadas algumas dessas tentativas e uma categorização considerada mais abrangente e apropriada para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ken Dancyger (2003) apresenta uma divisão por temas e/ou abordagens tais como: “documentário imaginativo”, “documentário de guerra”, “documentário pessoal”, “documentário de investigação” e o “docudrama”, este último apresentado como no meio do caminho entre o documentário e o filme de ficção. O levantamento do autor não leva em consideração as estratégias narrativas utilizadas pelos realizadores e seus critérios acabam por deixar muito amplos os campos, que acabam por sobrepor-se de maneira confusa, o que demandaria a construção de subcategorias ou categorias intermediárias às existentes para melhor compreender a totalidade das obras por ele apresentadas.

No Brasil, Francisco Elinaldo Teixeira (2004) reúne o trabalho de três outros autores – Sílvio Da-Rin (1997), Jean-Claude Bernardet (2003) e Arthur Omar (1997) – para o estabelecimento do que ele chama de matrizes que reúnem a produção nacional considerada de maior expressão. Essas matrizes são o “modelo ficcional”, com base em dramatizações, o “modelo sociológico”, cuja característica principal é a operação do modelo particular-geral a partir de tipificações, e o “modelo ilusionista”, muito próximo daquele ficcional, por também utilizar-se de procedimentos narrativos emprestados da ficção, porém sem as dramatizações.

Os apontamentos destes autores listados por Teixeira indicariam ainda a possibilidade de outras duas subdivisões: o “anti-documentário” (Omar, 1997), como oposição às estratégias narrativas dos outros três modos, e o documentário “auto-reflexivo” ou “anti-ilusionista” (Da-Rin, 1997), que tem como característica principal a preocupação em evidenciar e problematizar a construção da narrativa.

O trabalho de Teixeira toma como base as estratégias narrativas das obras abordadas por aqueles três autores, mas acaba por fazer um recorte estreito e datado, que não leva em consideração, por exemplo, os documentários em primeira pessoa que mostram

a inserção brasileira em uma tendência mundial contemporânea e que apresentam características distintas das matrizes por ele compiladas.

O pesquisador de cinema brasileiro José Américo Ribeiro (2003) divide a produção mundial em duas correntes. Na primeira, estariam os filmes “fantásticos”, com o predomínio de uma poetização da realidade, a partir de uma estruturação narrativa semelhante à do cinema ficcional. Essas produções seriam marcadas por um princípio de identificação, sem possibilidade de abertura para outras interpretações, além da pretendida pelo realizador. A matriz dessa corrente, segundo o autor, seria *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty (1922). À segunda corrente pertence o que o autor chama de “cinema puro”, baseado em articulações de montagem que deixam ver a construção do próprio filme e o que é próprio da narrativa cinematográfica, como em *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov (1929). Adota-se aí o princípio do estranhamento, possibilitando uma abertura de interpretação. Aqui também os campos são muito amplos e não serviriam de base para uma análise mais acurada das obras².

Bill Nichols (1991 e 2001), em um trabalho que estabelece modelos, segundo o autor, paradigmáticos de representação do documentário, apresenta uma possível categorização abrangente, que pretende dar conta da produção documental desde seus primórdios e que toma como base os diversos aspectos ligados à realização, à recepção e às características intrínsecas das obras. Essa organização proposta por Nichols avança e sistematiza algumas questões colocadas por Erick Barnouw (1993), em seu levantamento da produção mundial de documentários, a partir de obras tidas como referência, em um agrupamento que tem como norteadoras as estratégias narrativas e filiações ideológicas adotadas por cada grupo de realizadores.

Nichols orienta sua divisão por, entre outros elementos, a articulação do discurso e argumentação cinematográficos, filiações,

² Para outras discussões sobre gêneros e subgêneros no documentário, ver Robert Coles (1997).

movimentos de grupos de documentaristas e até uma certa cronologia para estabelecer o que ele chama de “padrões organizatórios dominantes”, em volta dos quais a extensa produção por ele analisada se estrutura. São seis os modos de representação propostos pelo autor: *expositivo*, *observacional*, *participativo/interativo*, *reflexivo*, *poético* e *performático*. Para as pretensões desta pesquisa, serão trabalhados com mais vagar três desses seis modos – o expositivo, o observacional e o interativo – por oferecerem maior número de elementos para a compreensão das práticas telejornalísticas contemporâneas e, para o caso específico deste trabalho, as reportagens especiais televisivas. Estes três modos apresentam características que podem identificar o tipo de documentários neles circunscritos com as práticas jornalísticas.

As categorias de Nichols reúnem métodos desenvolvidos na prática por movimentos ou autores isolados e que são passíveis de um agrupamento por afinidades formais. A cada um deles corresponde uma possibilidade, o que não quer dizer que sejam excludentes; em uma mesma obra é possível encontrar características de duas ou mais categorias³. A divisão leva em conta as escolhas estéticas e as implicações éticas presentes em cada trabalho. As questões em torno das quais esses modos estão organizados são: a relação que a obra estabelece com o espectador; a postura ou posicionamento do realizador em relação à sua produção e o tratamento do objeto e as estratégias narrativas, incluindo a articulação dos elementos de linguagem. Cada uma dessas questões tem um tratamento específico em cada um dos modos.

A divisão proposta pelo autor dá a impressão de cronologia e evolução na complexidade no uso do dispositivo. Porém, o próprio Nichols ressalta que seria redutor apontar traços dessa possível evolução. Apesar disso, pode-se admitir que, em alguns casos, haja predominância de um ou outro modo nas produções de uma determinada época, como no caso das características dos modos observacional e participativo/interativo, presentes na maioria das

³ Haveria ainda uma quinta categoria, proposta por Julianne Burton, em uma revisão da obra de Nichols, que poderia ser denominada “modo misto”.

produções da década de 1960 e do modo performático em obras datadas do final da década de 1980 e 1990.

Antes da apresentação das características dos modos, é necessária a compreensão da gênese do documentário e sua articulação, desde o início, em torno de noções caras ao jornalismo. Além disso, serão abordados aqui procedimentos que colaboraram para a conformação do que hoje pode ser reconhecido como telejornalismo.

2.2 Cinema e objetividade: a ciência na gênese do espetáculo

Os experimentos tecnológicos embrionários que deram origem à atividade cinematográfica foram motivados por uma necessidade, como afirma Barnouw (1993), de documentação e compreensão de fenômenos naturais⁴. A crença na objetividade das imagens realistas dos fotogramas postos em movimento era baseada em uma pretensa fidelidade da representação da nova máquina que era desenvolvida por cientistas. Essa crença, herdada da fotografia, era própria do projeto de modernidade que orientava o pensamento da época⁵.

A consolidação do cinema como veículo de comunicação de massa teve como precursores o engenheiro Thomas Alva Edison e os filhos de um empresário da indústria fotográfica, Louis – que Barnouw chama de “profeta maior do documentário” - e Auguste Lumière, que levaram suas descobertas a escalas comerciais e industriais.

⁴ O autor cita o astrônomo francês Pierre Jules Janssen, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, o fisiologista francês Étienne Jules Marey, entre outros inventores que contribuíram para a evolução das técnicas que permitiram o surgimento do cinematógrafo.

⁵ A relação entre realismo fotográfico, cinema, jornalismo e modernidade é discutida no capítulo primeiro deste trabalho a partir dos apontamentos de Bazin (1991), Resende (2002a e 2002b) e Traquina (2002a).

A invenção de Edison – o *kinetoscope* - permitia filmagens apenas em estúdio, por seu tamanho e peso descomunais, que demandava vários homens para movimentá-lo e dependia de eletricidade para funcionar. A exibição de seus filmes possibilitava apenas uma experiência individual: cada espectador, ao inserir uma moeda no *kinetoscope*, deveria aproximar-se de um binóculo que dava acesso a esquetes filmadas, encerradas dentro da máquina, num espetáculo chamado *peep-show*.

Diferentemente da criação de Edison, o invento dos Lumière apresentava-se como uma máquina exploradora, que saía à rua à *caça dos eventos do mundo*. Essa caça aos eventos já era uma prática sedimentada pelo jornalismo impresso, especialmente na segunda metade do século XIX, e estruturada nas reportagens, que já tinham esboçadas regras específicas para a conformação de suas narrativas. O cinema, com os Lumière, era inserido nessa tradição de representação da realidade pretensamente objetivada.

O cinematógrafo, que pesava cerca de cinco quilos, podia ser levado a todos os lugares, carregado em uma maleta. Movido a corda, independia de eletricidade e era facilmente transformado em projetor e em máquina de revelação. O operador tinha, então, em suas mãos uma unidade de trabalho completa: ele poderia ir aos mais diversos lugares, fazer novos filmes durante o dia, revelá-los no quarto de hotel, e exibi-los na mesma noite.

Em 28 de dezembro de 1885, no Salon Indien, no porão do Grand Café no Boulevard des Capucines, em Paris, foi realizada a primeira exibição pública dos filmes experimentais e documentais produzidos com o cinematógrafo dos Lumière. Entre eles, *A saída da usina Lumière (La Sortie des Usines Lumière)*, uma prosaica representação dos funcionários da fábrica da família atravessando o portão em direção à rua no final do expediente. Essa primeira exibição deu origem a uma série de outras, que acabaram por transformar o local em uma sala de cinema, com programação permanente, e o novo invento o embrião do que veio a ser um espetáculo de massa.

Com o sucesso das exibições, os Lumière passaram a fabri-

car mais cinematógrafos e a treinar operadores que deveriam se espalhar, numa ofensiva mundial. Em dois anos, os operadores dos irmãos Lumière estavam em quase todos os continentes, com exceção da Antártica. A estratégia era sempre a mesma: nas exibições, eram levadas peças de outros lugares mas, sempre, eram anunciadas mudanças nos programas, com filmagens do próprio local. Essa atuação pode ser considerada um esboço, no cinema, do trabalho das agências de notícias.

Inicialmente, os filmes, de 50 segundos de duração, eram representações a partir de um único e estático ponto. A maioria deles apresentava situações com início, desenvolvimento e conclusão, o que denota preocupação com uma articulação narrativa. Não era só de “realidade” que se tratavam os filmes⁶, porém, as poucas peças encenadas não chegaram a marcar os programas dos irmãos Lumière como exibições de obras ficcionais. O que mais chamava a atenção eram as exibições de acontecimentos do mundo histórico. Além dos fatos, o que se destaca nesses primeiros filmes é o cuidado com o enquadramento, que não deixa escapar detalhes fundamentais para a compreensão do que se passa no espaço da tela.

Já nos primeiros filmes, tanto dos Lumière quanto de seus operadores espalhados pelo mundo, pode-se ver a semente de um dos mais importantes estilos (ou modos de representação) do documentário – o observacional – e um dos principais elementos do telejornalismo – a utilização da câmera como um instrumento de observação da realidade, numa ilusão de não-mediação. Na maioria dos filmes de Lumière, o espectador é colocado na posição de observador ideal, como se a câmera não estivesse entre ele e os eventos do mundo. A marca da maioria dos filmes – incluindo os

⁶ *O regador regado (L'Arroseur Arrosée, 1895)*, por exemplo, mostra um jardineiro que, ao regar as plantas com uma mangueira, é surpreendido com uma súbita interrupção no fluxo da água. Um garoto, que havia pisado na mangueira, diverte-se ao ver a água molhar o rosto do jardineiro quando o fluxo é liberado.

realizados pelos operadores em outros países – é a ilusória ausência da intervenção do cineasta na realidade re-presentada.

As pessoas corriam para se verem e reconhecerem parte de seu cotidiano na tela, além de tomarem conhecimento de personalidades e eventos extraordinários. Mas o que parecia ser realmente extraordinário era a maneira como esses eventos eram apresentados, não somente pela novidade do dispositivo. O recorte e o enquadramento realizados pelos operadores dos cinematógrafos lançavam um novo olhar sobre uma realidade conhecida, ainda que sob a ilusão de objetividade.

2.3 As atualidades cinematográficas

As experiências dos Lumière deram origem a outras, em várias direções. O que era próprio do novo dispositivo foi contaminado pelo olhar moderno que já se desenhara décadas antes, e que possibilitou a criação do cinema e sua conseqüente ênfase inicial nos eventos do mundo histórico, especialmente na França, como aponta Vanessa Schwartz (2001). Para a autora, o cinema foi “mais uma de uma série de novas invenções, porque incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna” (SCHWARTZ, 2001, p. 412).

Além da objetividade científicista, entre essas inovações no final do século XIX estavam o necrotério, os museus de cera e os panoramas, cuja importância, discutida no capítulo anterior deste trabalho, ressalta o que Schwartz chama de “gosto pela realidade”, em especial uma realidade espetacular, do espectador pré-cinematográfico. Esse espectador procurava por imagens que confirmassem, ilustrassem e ajudassem a complementar as narrativas sensacionalistas apresentadas nos jornais da época.

O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sem-

pre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais (SCHWARTZ, 2001, p. 412).

Essa conformação do olhar urbano no final do século XIX alimentou não só a espetacularização na imprensa, como tratado no capítulo anterior, como também possibilitou tipos de narrativa cinematográfica, como as atualidades cinematográficas – uma espécie de reprodução do que era ou poderia ser noticiado no impresso, apresentado através de sons e imagens em movimento – e os filmes baseados nas reconstituições – tal como faziam os museus de cera.

As atualidades cinematográficas – os *newsreels* – foram uma transposição, para as telas, das práticas jornalísticas codificadas no impresso. Noções como a periodicidade, a necessária difusão, pretensamente imparcial, da informação para um público heterogêneo, e a própria atualidade foram fundamentais para o desenho desse tipo de narrativa cinematográfica.

Esse movimento ampliava as possibilidades de representação fiel do mundo histórico naqueles primórdios do documentário e lançou bases fundamentais para a atuação do jornalismo audiovisual contemporâneo. Como afirma André Bazin (1991), o “mito do realismo integral” movia a evolução da técnica da imagem em movimento. Além disso, no contexto urbano das exibições de massa, as populações tinham acesso aos fatos da realidade, através de jornais impressos com suas fotografias e de estações de rádio. Cabia ao cinema sedimentar a ilusão – do jornalismo na era moderna – de espelhamento da realidade.

Os *newsreels* passaram a integrar a programação regular das salas de cinema no início da década de 1910, nos Estados Unidos e em alguns países da Europa Ocidental. Um dos primeiros e principais era o *Pathé Journal*⁷, produzido pelo estúdio francês

⁷ O programa de atualidades dos estúdios Pathè levava nomes diferentes. Na França e nos Estados Unidos era chamado de *Pathé Journal*; na Inglaterra, *Pathé's Animated Gazette*.

Pathé⁸. No final daquela década, já havia uma formatação adotada como padrão pelos estúdios: de periodicidade semanal, cada jornal tinha duração de cinco minutos e trazia uma compilação dos principais fatos da semana. A produção obedecia aos critérios de noticiabilidade já adotados no jornalismo impresso.

Na recém-criada União Soviética, as atualidades cinematográficas também obedeciam à lógica aplicada ao impresso, porém, em vez de uma prática voltada para uma pretensa objetividade e imparcialidade, típica do jornalismo comercial, sua função primordial era a divulgação dos valores e interesses do Estado. O *newsreel* oficial era o *Kino-Nedelia*, que teve como editor, logo em seu lançamento, em 1918, Dziga Vertov. No final daquela década, com a Primeira Guerra, os *newsreels*, tanto comerciais quanto aqueles que atendiam aos interesses estatais, na Europa e nos Estados Unidos, principalmente, ganharam importância por terem se dedicado quase que exclusivamente à cobertura do conflito.

Nos anos 1920, as atualidades cinematográficas já haviam se popularizado e reproduziram nas telas o início de uma segmentação já praticada no impresso. As cinemagazines integravam a programação jornalística cinematográfica, com temas considerados amenos para públicos específicos, em especial, as mulheres. Uma das principais cinemagazines foi a *Eve's Film Review*, também produzida pelos estúdios Pathé.

Nas duas décadas seguintes os *newsreels* se desenvolveram e ocuparam uma importante posição como meio de informação. Inicialmente mudas, as peças eram exibidas na programação re-

⁸ Outros estúdios também produziam e distribuíam *newsreels*, como o Gaumont, com o *Gaumont Graphic* e o Bioscope, com o *Warwick Bioscope Chronicle*. Não é pretensão dessa pesquisa listar as várias fontes produtoras de atualidades cinematográficas. A experiência do estúdio Pathé é tomada, aqui, como exemplar, por seus *newsreels* terem sido adotados nos primórdios do telejornalismo, especialmente o norte-americano, num processo abordado no capítulo anterior. Cf. ABEL e ALTMAN (2001) e <http://www.buvc.ac.uk/databases/newsreels/index.html> (British Universities Newsreel Database).

gular das salas de cinema, antes do filme de longa-metragem programado. Com o advento do som, as atualidades cinematográficas ganharam um desenho que pode ser reconhecido como o embrião das reportagens televisivas: uma locução *off* contava sobre os acontecimentos que podiam ser vistos na tela. Além das imagens em movimento, havia ainda a utilização de letreiros.

No final da década de 1940, os *newsreels* encontraram espaço também no novo meio que surgia, a televisão. Na Inglaterra, a BBC chegou a exibir, até meados de 1950, o *Television Newsreel*. Nos Estados Unidos, a CBS contratou os serviços dos estúdios Pathé para inserir em seus telejornais as atualidades produzidas para salas de cinema. As transmissões ao vivo, possibilitadas pelo novo meio, contrastavam com a lentidão na difusão das informações da tradição cinematográfica. Os *newsreels*, na televisão, deixaram de ser atualidades e, portanto, tiveram de ser abandonados em função de um outro produto que atendessem melhor à velocidade, ou instantaneidade, própria desse meio. Apesar desse abandono, o formato deixou suas marcas e foi utilizado com algumas adaptações, como visto no capítulo anterior.

2.4 *Fakeries* e Flaherty: exercícios de gramática

Barnouw (1993) conta que os documentários haviam sido infectados por reconstituições, de erupções de vulcões a coroações de reis, no final do século XIX⁹. Entre as exibições das reconstituições – as *fakeries* –, o documentário tendia a se tornar uma parte dúbia e quase arrastada da programação das salas de cinema.

Essas *fakeries*, ainda pouco exploradas em seu potencial narrativo no próprio campo do documentário naquela época, podem ser consideradas o início de uma prática que veio a ser consa-

⁹ Na Inglaterra, por exemplo, foi produzido, por James Williamson, em 1898, *Attack on a Chinese Mission Station*. As filmagens da guerra foram realizadas no quintal de seu estúdio e num campo de golfe.

grada por Robert Flaherty¹⁰ e que se transformou em um recurso narrativo utilizado tanto no campo do documentário quanto do jornalismo televisivo¹¹.

No final dos anos 1910, os filmes documentais no estilo dos irmãos Lumière e das reconstituições primárias em voga até então deram lugar a narrativas mais complexas, inspiradas nos procedimentos narrativos desenvolvidos no campo da ficção. Os filmes de exploração, ou *travelogues*, inicialmente utilizados por aventureiros para ilustrar suas palestras, apresentaram-se como uma rica possibilidade de renovação do documentário. André Bazin (1991) chama esses filmes, produzidos principalmente nas décadas de 1920 e 1930, de “filmes de grande reportagem” ou ainda “reportagens etnográficas”. O principal objetivo das empreitadas dos exploradores era a busca pelo exótico e pelo espetacular. Segundo Bazin (1991, p.33), a “mística moderna do exotismo renovado pelos novos meios de comunicação, e que se poderia chamar de o exotismo do instantâneo”, pautava os empreendimentos.

O mais expressivo dos exploradores que se apropriaram do cinema foi o geólogo norte-americano Robert Flaherty. Barnouw (1993) conta que o expedicionário Flaherty acreditava que seus filmes poderiam ser um valioso instrumento para o ensino de geografia e história. As observações sobre aquele mundo que o cercava, e com o qual pouco estava familiarizado, o fez voltar os olhos para os costumes dos nativos do Alasca, região por ele explorada. Em 1922, ele decidiu fazer um filme sobre “um esquimó e sua família, e revelar os eventos característicos de suas vidas” (BARNOUW, 1993, p.35). Surgia, aí, *Nanook, o esquimó* (*Nanook, of the north, 1922*), considerado o primeiro filme do-

¹⁰ *Nanook, o esquimó* (1922)

¹¹ Conhecido como docudrama, o estilo, que mistura encenações, cenas captadas diretamente do mundo histórico, entrevistas e documentos comprobatórios, hoje pode ser visto, na televisão brasileira, em programas como *Linha Direta*, exibido pela Rede Globo. No programa, são utilizadas reconstituições de fatos noticiados na imprensa, de importância na história recente, especialmente os ligados ao universo policial, como crimes famosos ou não resolvidos.

cumentário de longa metragem e referência para quase todos os documentaristas que vieram depois dele.

A opção do cineasta foi pela reconstrução de fatos utilizando como atores os próprios esquimós. Seu foco eram as tradições, mesmo aquelas que já haviam sido extintas¹².

Flaherty, aparentemente, havia dominado – diferente de outros preciosos documentaristas - a “*gramática*” do filme, como havia sido desenvolvida pelo cinema de ficção. Essa evolução não havia somente revolucionado as técnicas; ela havia *transformado as sensibilidades da audiência*. A habilidade de testemunhar um episódio por vários ângulos e distâncias, visto em rápidas sucessões – um privilégio totalmente surrealista, diverso da própria experiência humana – transformara-se em uma inextricável parte do ato de assistir a um filme e passara a ser aceita como “natural”. Flaherty havia, agora, absorvido a lógica da construção do filme de ficção, mas ele a estava aplicando não em um material inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Apesar de ser um drama, com seus potenciais para impacto emocional, ele cooptava uma coisa muito mais real – as *pessoas sendo elas mesmas*¹³ (BARNOUW, 1993, p. 39 – grifos nossos).

Para reforçar a estrutura dramática, Flaherty empregou subtítulos, a exemplo do que era também utilizado por filmes de ficção, que não revelavam mais que o necessário para dar a deixa para que o espectador também se transformasse em um explorador, descobrindo ao longo do filme o universo ali representado. Apesar

¹² Em uma das cenas do filme, é representada uma caça a morsa, com utilização de arpões. À época das filmagens, essa prática já havia sido abandonada e o uso de rifles para caça já era comum entre os nativos.

¹³ Tradução nossa do original em inglês.

dessa deixa, os subtítulos serviam também como guia de interpretação, no que pode ser considerado um procedimento predecessor das locuções sob as imagens (em *off*) utilizadas no documentário e, posteriormente, no jornalismo de televisão.

A experiência de Flaherty representa, com seu domínio e uso particulares do dispositivo, o início de uma narrativa própria do documentário. Essa postura marca lugar distinto das práticas jornalísticas das atualidades cinematográficas – que possuíam um caráter meramente informativo – aproximando as narrativas audiovisuais sobre o mundo histórico da possibilidade de colocar os acontecimentos do cotidiano – conhecido ou exótico – em um contexto, ou seja, em perspectiva.

2.5 Cine-olho, cine-verdade e verdade cinematográfica

Na Europa, o cinema passava a ser percebido como um importante veículo de disseminação de valores nacionalistas. Na Rússia, à época da Revolução de 1917 e nos anos que a seguiram, cineastas engajaram-se, tanto no campo da ficção quanto do documentário. Neste último, Dziga Vertov é o mais importante deles.

Vertov trabalhou no Comitê de Cinema em Moscou, o *Kino-Komitet*, onde assumiu os cargos de secretário de redação e montador do *newsreel*¹⁴ *Kino-Nedelia*, que foi exibido com regularidade semanal em 1918 e 1919 (BARNOUW, 1993, p. 52). Antes disso, ele havia trabalhado em experimentos com montagem sonora e poesia, influenciado pelo movimento futurista e formalista na Rússia.

Em 1922, Vertov participa da criação do *Kino-Pravda*, o “cinema - verdade”, exibido como um novo tipo de jornalismo cinematográfico. O cineasta, então um editor de imagens, via nessa verdade cinematográfica uma grande chance de atuação.

¹⁴ Nesta pesquisa, *newsreels* e atualidades cinematográficas são utilizados como sinônimos.

Ele via os tradicionais filmes de ficção, descendentes dos artifícios teatrais, como algo no mesmo patamar das religiões – o “ópio do povo”. A tarefa dos filmes soviéticos, como Vertov os via, era documentar a realidade socialista. [...] O título *Kino-Pravda* era, em si, um tipo de manifesto. O jornal *Pravda*, fundado por Lenin, em 1912, havia se tornado o órgão oficial do governo. O projeto cinematográfico, por denominar-se *Kino-Pravda*, parecia chamar um papel central para si mesmo. E o título encarnava a doutrina de Vertov – o cinema proletário deveria ser baseado na verdade – “fragmentos da atualidade” – reunidos para impacto significativo¹⁵ (BARNOUW, 1993, p. 54-55).

A ênfase de seus filmes, como aponta Barnouw, era baseada na escola dos irmãos Lumière, da “vida em ato”. Encenações eram desprezadas, o posicionamento das câmeras era estudado para pegar o melhor ângulo da vida cotidiana. Além de imagens de fatos reais e contemporâneos à exibição, freqüentemente os filmes da *Kino-Pravda* recorriam a imagens de arquivo. As pautas eram pensadas a partir do grupo que as produzia – uma equipe de três pessoas, que incluía o próprio Vertov – ou a partir de sugestões dos próprios espectadores.

Na evolução de seu trabalho, Vertov amplia sua atuação no cinema soviético e forma um grupo maior que se denominava *Kinok* – “Cine-olho” – um nome-manifesto. A ênfase agora era em dois pontos: “A primeira era a *versatilidade super-humana da câmera de filmar*. [...] Junto dessa capacidade surreal da câmera, Vertov ressaltava o papel do montador” (BARNOUW, 1993, p. 57-58 – grifos nossos)¹⁶. As idéias do Cine-olho foram expostas em uma série de documentários de longa-metragem¹⁷. O principal trabalho do cineasta era a edição das imagens, que tinha por objetivo

¹⁵ Tradução nossa do original em inglês.

¹⁶ Tradução nossa do original em inglês.

¹⁷ *Cine-Olho (Kino-Glaz – 1924), Avante, Soviet! (Soviet! - 1926), Um sexto*

relevar não só a realidade apresentada à câmara e registrada pela película, mas as associações possíveis dos fatos do cotidiano que, como pensava o realizador, só o cinema daria conta de evidenciar. Como aponta Henri Gervaiseu (1996),

o método do cine-olho, kinoglaz, diz respeito, de forma mais exclusiva, ao processo de montagem. Através do cine-olho, o espectador assiste a uma sucessão vertiginosa de acontecimentos visuais, a um incessante inter-relacionamento de partículas da matéria registradas num suporte graças ao olho mecânico, uma nova máquina de visão. O cine-olho corresponde a uma cine-decifração do mundo visível (GERVAISEU, 1996, p.62).

Vertov chegou a enfrentar dificuldades com suas experimentações. Na União Soviética, como em países da Europa Ocidental, o cinema passava a se transformar em uma arma de propaganda e os filmes de Vertov, abertos para o mundo mas financiados pelo Estado, precisariam fechar-se em roteiros que controlassem a ação para passar exatamente as idéias pretendidas pelo regime. Isso era o oposto do que pensava o cineasta. Para ele, o cinema deveria operar uma cine-verdade, numa captura imprevista da vida. Na contramão das exigências de roteirização de seu trabalho, Vertov lança, em 1929, *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*). O filme, segundo Barnouw,

apresentava, em um nível, um caleidoscópio da vida cotidiana da União Soviética [...]. Ao mesmo tempo, ele apresentava constantes aparições do cameraman – Mikhail Kaufman – em ação, filmando a vida soviética para todos verem [...]. Nós vemos a

do mundo (*Shestaya Chast Mira* - 1926) e *O décimo primeiro ano* (*Odinnadtsati* - 1928).

construção do filme ao mesmo tempo em que ele é realizado [...]. Temos uma visão, através da câmera, de um transeunte; nós o vemos reagir à câmera; então, vemos a câmera como vista por ele, com seu próprio reflexo na lente. O filme incessantemente nos lembra de que é um filme. A sombra da câmera é permitida no plano [...] por alguns momentos, nós vemos os cortes das cenas entre as imagens, em cenas mostradas individualmente numa mesa de edição, e as seqüências relacionadas no filme acabado. Ocasionalmente, nós também vemos a audiência assistindo ao filme terminado. [...] Em um momento, nós vemos a câmera se compondo sozinha, e o tripé andando com ela. Estaria Vertov nos contando, mais uma vez, sobre as habilidades super-humanas da câmera – ou seria apenas uma brincadeira? (BARNOUW, 1993, p. 62-63)¹⁸.

Opera-se, nos filmes de Vertov, especialmente em *O Homem com a câmera*, além do descortinamento da realidade do mundo, a apresentação da própria construção da representação desse mundo, ainda que uma representação que se pretendia fiel aos fatos do mundo histórico. Apesar disso, já nestes primórdios da atuação cinematográfica, o próprio dispositivo apresentava a possibilidade de uma narrativa potencialmente auto-reflexiva, problematizadora da construção por ela mesma operada.

O homem com a câmera é considerado por Nichols (1991) o primeiro filme a apresentar as características do *modo reflexivo* de representação, também conhecido como anti-ilusionista¹⁹ e influenciou uma série de realizadores nas décadas de 50 e 60. Essa

¹⁸ Tradução nossa do original em inglês.

¹⁹ Jay Ruby (1988) alerta para a possível confusão na utilização do termo reflexividade em relação a auto-referência, autobiografia e auto-consciência. Para o autor, a principal distinção está na consciência, que parte do autor e é entendida pela audiência, não só da auto-representação mas do processo e das escolhas que levaram ao produto final.

estratégia narrativa deixa ver o processo de construção fílmica e as relações que deram origem ao produto final, explicitando a representação, em oposição às tentativas de construção inspirada nas convenções narrativas cinematográficas que criam a ilusão de um espaço-tempo orgânico e linear.

Segundo Barnouw, Vertov se auto-intitulava não um propagandista mas um *repórter*. Henry Gervaiseu (1997) destaca o trabalho do realizador russo como *cinecrônicas*. Pode-se dizer que o que ele fazia com o cinema assemelha-se ao trabalho do repórter, guardadas as devidas proporções, no que Marcondes Filho (2002) chama de “pré-história” do jornalismo. Antes de os jornais se transformarem em empreendimentos comerciais, eles eram veículos de defesa de pontos de vista, de ideologias, de posições político-partidárias. Isso era feito através, especialmente, de artigos de traço literário, analíticos e carregados de posicionamentos pessoais de seus autores, em textos com forte inspiração literária.

Assumindo um posicionamento, em seus filmes-ensaios, Vertov realizava um esforço próximo àqueles dos primeiros jornalistas. Essa atuação nos jornais foi mais evidenciada até o final do século XIX, na Europa Ocidental. Porém, não é difícil entender que, no contexto histórico da atuação de Vertov, seu engajamento encontrasse lugar próximo - senão próprio - ao do jornalismo partidário em seu país. Como já dito, o principal jornal russo, o *Pravda*, era de propriedade do Estado e servia para disseminar notícias e ideais de uma liderança que precisava se firmar, após o período revolucionário.

Mas é preciso ter consciência de que essa aproximação da prática de Vertov à prática jornalística é restrita a apenas alguns aspectos da obra desse realizador. A função da narrativa em seus filmes – evidenciar mais que informar sobre a realidade – está longe de representar o que se fazia no jornalismo à sua época. Ainda na contemporaneidade, pode-se dizer, é quase impossível encontrar esse nível de consciência em relação à linguagem em produções jornalísticas, principalmente nas televisivas.

2.6 A “função social” na estrutura narrativa

Com o filme sonoro, a produção documentária tomou novos rumos, estimulada pelas novas necessidades conjunturais. Segundo Barnouw,

Durante os anos 1920, os exploradores, jornalistas, artistas e outros experimentavam a imagem em movimento com um espírito que freqüentemente era entusiasta e otimista. Mas o colapso econômico trouxe tensão e conflito. O combate ideológico começou a dominar todas as mídias. O cinema documentário, que adquiria a palavra falada naquele exato momento, foi inevitavelmente chamado a participar da batalha. No campo do documentário, o filme falado se transformava em um instrumento de luta²⁰ (BARNOUW, 1993, p. 81).

Foi na Inglaterra que o documentário teve acionada, de uma maneira sistematizada e institucionalizada, sua vocação como arma na batalha ideológica que se travava nos meios de comunicação de massa nos anos 1920 e 1930. O cineasta e articulador político John Grierson e o também cineasta Paul Rotha foram os responsáveis pela articulação do movimento documentarista inglês desde o período entre guerras. Esse movimento acreditava que o documentário deveria cumprir uma “função social” e a forma com que as informações deveriam ser apresentadas não poderia dar margem a outras interpretações que não as objetivadas no roteiro pelos autores, a partir do recorte que faziam da realidade.

Os projetos de Grierson eram subsidiados pelo governo britânico, através do Departamento de Cinema do Empire Marketing Board (E.M.B.), órgão estatal responsável pela promoção da imagem da Grã Bretanha internamente e para o exterior. Segundo

²⁰ Tradução nossa do original em inglês.

Robert Coles (1997, p. 20), o termo documentário – que desde o início do século XVIII estava associado, além de outras práticas, à utilização de evidências documentais para subsidiar produções literárias e nas artes plásticas, “marcando um encontro da objetividade com a imaginação” – teria sido escolhido por Grierson para dar um ar mais formal ao tipo de filme que ele pretendia fazer e, assim, poder convencer os membros da Secretaria do Tesouro Britânico a bancar seus experimentos.

O primeiro filme produzido a partir dessa negociação foi *Drifters*, que estreou em 1929 na London Film Society – cineclubes de orientação esquerdista, que alimentava de idéias os realizadores britânicos com exposições de produções experimentais, como as da vanguarda soviética²¹.

Para Grierson, o cinema vinha, em sua época, adquirindo uma influência sobre as pessoas que antes era restrita a instituições como Escola e Igreja. Sua meta era utilizar o cinema para a promoção da cidadania e despertar as consciências para a democracia nas sociedades de massa, em oposição ao crescente artificialismo e comercialismo apresentados pela ficção ou pelos filmes didáticos e de propaganda, que ele considerava vazios de ideais.

Essa atuação de Grierson parece reverberar o que orientava as práticas jornalísticas em seu início. Como afirma Ciro Marcondes Filho (2002), o jornalismo, no início da era moderna, foi chamado a levantar questões, num movimento em busca do esclarecimento da nova classe burguesa que se formava e da conseqüente consolidação de uma pretendida democracia. As transformações sociais desejadas por Grierson deveriam ser motivadas pela abordagem de questões do mundo histórico, devidamente esclarecidas pelos documentários. Essa transformação se daria ainda a partir de uma prática poética, de um “tratamento criativo da realidade”, de maneira diversa à das atualidades cinematográficas, no sentido de atrair público para seus problemas contemporâneos.

²¹ Cf. WINSTON (1995) e BARNOUW (1993).

Esse tratamento criativo da realidade, proposto por Grierson, diz respeito à utilização do que o cinema teria de potencialidade narrativa com propósitos doutrinários, mas que guardassem, nessas narrativas, a credibilidade necessária à disseminação de ideais. Essa potencialidade é expressa na articulação entre a estrutura dramática e a estrutura narrativa do filme documentário. Manuela Penafria (2002) explica que

A estrutura dramática é constituída por personagens, espaço da acção, tempo da acção e conflito. A estrutura narrativa implica saber contar uma história: organizar a estrutura dramática em cenas e seqüências que se sucedem de modo lógico (PENAFRIA, 2002, p.2).

A organização da estrutura dramática do documentário, desenvolvida inicialmente por Flaherty, foi apropriada pela escola britânica, numa releitura mais apropriada a seus objetivos. As características particulares dessa articulação narrativa foram classificadas, por Nichols (1991 e 2001) como o *modo expositivo* de representação.

Nesse tipo de filme, também chamado de documentário clássico, a articulação, tanto da estrutura dramática e, principalmente, da estrutura narrativa, pretende encerrar o sentido do que é representado em um quadro de referências, apresentado na própria obra, que não dê margem a questionamentos ou outras interpretações além da pretendida pelo realizador. Segundo Nichols, todas as questões são propostas e resolvidas pelo próprio documentário, de maneira clara e pretensamente objetiva.

Mesmo em sua vertente mais poética, a ênfase é no reforço de uma posição defendida. Para tanto, é utilizado um texto, em letreiros ou em locução em *off* – chamada pelo autor de “voz de Deus” – que cerca a informação e tenta eliminar as possibilidades de outras interpretações. Apesar disso, a construção do documentário não dá a ver esse posicionamento de maneira explícita.

O que prevalece é o som não-sincrônico²², a não ser, especialmente em filmes realizados após 1960, no caso de entrevistas e de alguma utilização de imagens com som ambiente, que são incorporados ao argumento desenvolvido pela “voz de Deus”. Na tentativa de explicitar o significado pretendido, pode-se, até, recorrer à dramatização²³.

Neste modo de representação estariam documentários que apresentam textos lidos por locutores invisíveis e aqueles que podem apresentar locutores visíveis. O trabalho desses locutores visíveis assemelha-se ao de apresentadores e repórteres de telejornais. Para Nichols (1991), essas “formas antropomórficas do discurso” representariam não uma instância de autoria, mas um “campo discursivo” que desenvolve o argumento pré-estabelecido, mesmo quando direcionam sua fala diretamente ao espectador.

A autoridade não está no entrevistado, nem nas imagens – ela reside no texto falado ou apresentado graficamente na tela. Esse lugar de autoridade construído na narrativa foi apropriado pelo jornalismo: ele é ocupado pela figura ou a voz do repórter, que tem legitimada, no discurso, sua credibilidade.

As características desse modo de representação podem ser encontradas em boa parte dos documentários e reportagens veiculados na televisão na atualidade, como as produções – nacionais

²² Há, basicamente, dois tipos de representação sonora no audiovisual: o sincrônico e o não-sincrônico. O som sincrônico é captado junto com a imagem e, na tela, a fonte sonora e o som que ela emite aparecem simultaneamente, como no caso de entrevistas e ações que têm o som ambiente como parte da narrativa. O não-sincrônico pode ou não ser captado simultaneamente às imagens; o que caracteriza sua utilização é a não-simultaneidade de ocorrência da fonte emissora e do próprio som no mesmo momento de exibição.

²³ Em Grierson, há uma distinção entre ficcionalização e dramatização. A primeira significaria a criação de fatos a partir de indícios de realidade; a segunda, a encenação ou a repetição de trechos espelhados na própria realidade, como em Flaherty, que se “apropriava de certos dispositivos do modo de representação narrativo, tais como construção de personagens, adoção de suspense, regras de continuidade e montagem alternada” (DA-RIN, 1995, p.132), sem, no entanto, criar, descoladas do real, as histórias representadas.

e internacionais – exibidas, por exemplo, pela TV Cultura²⁴, no caso da televisão aberta, e pelos canais especializados no gênero, como History Channel, Discovery, People & Arts²⁵ entre outros, além de ser a base da maior parte da estruturação narrativa das reportagens nos telejornais que seguem o formato hegemônico discutido no capítulo anterior deste trabalho.

Nesse tipo de estruturação, entrevistas intercaladas a pronunciamentos dessa forma antropomórfica do discurso podem levar à ilusão de uma “polifonia”, como proposta por Machado (2001) em sua discussão sobre os gêneros do telejornal, apresentada no capítulo primeiro deste trabalho. Apesar disso, as várias “vozes”, tanto do documentário quanto do jornalismo televisivo, estariam organizadas em torno de uma só – uma “voz do saber”, como aponta Jean-Claude Bernardet (2003) ao apresentar o modelo sociológico do documentário brasileiro que predominou, segundo o autor, nas décadas de 1960 e 1970 no país.

Bernardet faz uma divisão das “vozes” do documentário em *voz do saber* - representada pelo locutor -, *voz da experiência* - que seria a dos entrevistados que dão depoimentos a partir de sua vivência individual e servem para dar vida às questões desenvolvidas no argumento -, e os *locutores auxiliares* - que representariam algum campo de poder ou de conhecimento e que são utilizados para legitimar o argumento desenvolvido por essa voz do saber.

A *voz do saber* representa uma instância que, no modelo sociológico, é a

²⁴ A maior parte dos documentários exibidos pela emissora são séries produzidas pela BBC e pela National Geographic, que seguem o modelo expositivo/clássico. Apesar disso, a produção nacional exibida nesse canal parece querer se distanciar dessa categoria, com a inclusão, na grade de programação, de filmes produzidos no projeto Doc.TV, do Ministério da Cultura, que, desde 2003, incentiva a produção de videodocumentários experimentais de média-metragem sobre vários aspectos da cultura brasileira, nas mais diversas regiões. Mais informações sobre o Doc.tv ver www.cultura.gov.br.

²⁵ Esses canais são disponibilizados, no Brasil, por operadoras de TV por assinatura via cabo, como Net e Way, ou satélite, como Directv e Sky.

... voz de estúdio; sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta [...]. Diferentemente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros (BERNARDET, 2003, p. 16).

A credibilidade e o embasamento dessa voz do saber são confirmados pela presença do *locutor auxiliar*, cuja fala

... é registrada em som direto, como os outros entrevistados; mas não fala de si, está fora da experiência [...]. Sua função é ajudar o locutor a expor as idéias e os conceitos a serem transmitidos. [...] ele alivia a locução off do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do “real” (BERNARDET, 2003, p.25).

A *voz da experiência* também é guiada pelo argumento e dela devem ser excluídas todas as possibilidades de posicionamentos que contradigam ou apresentem discussões que apontem para outras questões que não aquelas desenvolvidas pela voz do saber. Cria-se, assim, segundo Bernardet, uma *tipificação*, que reduz a possível riqueza de experiências dos entrevistados a uma representação de uma única vivência, num recorte para que ela se encaixe na narrativa que se pretende desenvolver. A *tipificação* seria, portanto, um dos pilares da construção do argumento, pois “permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia da sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência” (BERNARDET, 2003, p. 19).

Além das entrevistas, a composição e a articulação das imagens servem como ilustração ou contraponto ao que é apresentado por essa voz do saber. A montagem pretende manter, segundo Nichols (2001, p.107), uma continuidade retórica, cumprindo uma função probatória. As imagens, portanto, devem ser ordenadas

em função do texto. O que prevalece é uma linearidade da narrativa, muitas vezes em um desenrolar cronológico. A estrutura desenvolve-se em causa-conseqüência, premissa-conclusão, ou problema-solução.

No desenvolvimento da narrativa, segundo Nichols (1991), há forte apelo ao senso comum. As obras que se utilizam predominantemente das estratégias desse modo de representação trabalham em um quadro de referências que não dá margem a questionamentos e, portanto, tentam estabelecer com seu espectador uma relação de identificação.

2.7 Cinema direto e a “objetividade” da observação

O cinema direto norte-americano foi um dos movimentos responsáveis pela ruptura com as convenções narrativas estabelecidas pelo documentário clássico. Encabeçado por Robert Drew e Richard Leacock, na produtora Drew Associates²⁶, esse tipo de cinema pretendia ser um contraponto ao que Leacock (apud MARCORELLES, 1973, p. 47) chamava de “filmes controlados”, nos quais o que prevalecia era a imaginação do diretor e não a “própria representação da realidade”. O objetivo desses novos realizadores era re-presentar a “realidade”, numa prática chamada por Nichols (1991, 2001) de *modo observacional* de representação.

Drew era foto-documentarista da revista *Life* e estudou análise da narrativa na literatura. Movido pelo incômodo que lhe causavam os documentários exibidos na TV no final da década de 1950, ele procurou compreender como as histórias eram contadas no audiovisual – e por que algumas funcionavam enquanto outras, não. Para ele e seus contemporâneos, o jornalismo que se fazia na televisão, até então, era mais próximo de um radiojornalismo filmado

²⁶ Richard Leacock participa do grupo formado por Drew durante três anos. Depois disso, cria, com Don Allan Pennebacker e os irmãos Maysle, o grupo *Living Camera*.

que de uma narrativa que se apropriasse devidamente das potencialidades apresentadas pela articulação das imagens em movimento. Esse incômodo levou-o a enveredar, então, pelo cinema, em trabalhos documentais experimentais. Suas produções eram definidas como *cine-reportagens* ou *jornalismo filmado*, em oposição ao que considerava artificialidade do documentário, com seus comentários e trilhas inseridos em pós-produção, e não captados diretamente da “realidade”.

Leacock, que operava a câmera que fazia essa captura direta dos eventos, atuava, segundo Regina Mota (2001, p. 41), numa “filmagem física do acontecimento”, sem tripé, “sem apoio sólido e sem controle, a não ser a própria musculatura”. Para Marcocelles, com essa sua atuação, ele foi o responsável pela própria redefinição do papel da câmera de filmar:

Não há culto a um mito aqui; somente o fato de que, ao fazer com que um homem que está tão em contato com a máquina seja nosso mediador, de certa forma respirando através de sua máquina, nos leva a estabelecer uma nova relação com o nosso pequeno mundo (MARCORELLES, 1973, p. 146)²⁷.

No início da década de 1960, Drew foi chamado pelos executivos da Time Inc. para ensinar aos produtores da emissora como fazer esse tipo de filme. Marcocelles (1973, p. 46) conta que a intenção dos diretores da emissora era que Drew e seus associados ajudassem a criar uma nova forma de jornalismo no audiovisual. Para Leacock, este tipo de prática cinematográfica, próxima do jornalismo, permitiria “respeitar a realidade de maneira integral e, ao mesmo tempo, fazer a audiência pensar” (*apud* MARCORELLES, 1973, p. 51).

As idéias e experimentações destes realizadores puderam ser concretizadas graças ao som direto (sincrônico), e às câmeras portáteis mais leves que apareciam como novidade tecnológica naquela mesma época. Para Marcocelles (1997, p. 51) essas novas

²⁷ Tradução nossa do original em inglês.

possibilidades apresentadas pelos equipamentos que permitiram a prática do cinema direto redefiniram a própria maneira de apreensão das imagens em movimento. Essa nova tecnologia levou os cineastas a uma crença no que Marcorelles chama de “naturalismo da sincronia” como ponte direta para a “realidade”.

A principal característica desse movimento é a defesa da não-intervenção na cena, através de métodos que pretendem colocar o espectador em contato direto com a realidade. A inspiração dos primeiros realizadores deste tipo de cinema, como Leacock e Drew, de atuação anterior no campo do jornalismo, estava nas atualidades dos irmãos Lumière, em oposição ao tratamento criativo da realidade proposto pelos documentaristas ingleses.

A equipe, com menos integrantes que as de produções clássicas, segundo Da-Rin (1995, p. 109), deveria operar equipamentos portáteis, num mimetismo com a paisagem, para “reduzir a realidade à visibilidade”, utilizando-se da câmera como a própria extensão do olhar, e não como uma mediação deste olhar. O princípio da não-intervenção na realidade, que deve ser objetivamente observada, deixa ver uma crença na possibilidade de não-alteração do que se pretende filmar. Apesar dessa aparente crença, os realizadores do cinema direto norte-americano tinham consciência do que provocava uma equipe de filmagem em uma cena. O que importava para eles era o mínimo de intervenção possível, através do desenvolvimento de uma disciplina que transformasse o cineasta e sua equipe em “observadores objetivos” (MARCORELLES, 1973, p. 57).

Experimentos como os de Drew e Leacock apresentaram uma nova dimensão para a câmera, que aparece como um personagem, responsável efetivamente pelo processo de escritura fílmica. Além disso, o som ganha um novo status. Antes do cinema direto, inclusive nos movimentos que o influenciaram, como o neorealismo, apesar de a câmera poder ser móvel e voltada para o mundo, a sua articulação com o som não era tão imprescindível.

O som direto apresentava o barulho da vida, das ruas, a fala das pessoas comuns, como afirma Regina Mota (2001, p. 38),

“modificando o sentido de testemunho da imagem” e transformando-se em elemento de enquadramento. A presença da câmera colada aos eventos traz a marca, segundo a autora, da “participação corporal” do realizador-observador.

Essa *aderência da câmera aos eventos*, a conseqüente utilização em abundância de planos-sequências, e a ilusão de uma capacidade de não intervenção nos acontecimentos possibilitaram ao documentário estabelecer e afirmar uma aproximação com vocação de espelhamento da realidade do jornalismo.

Tudo isso modificou a escritura fílmica e, por conseqüência, a documental e influenciou inclusive a escolha de temas:

O pequeno, o cotidiano e o banal adquirem significação especial, talvez parecida com a experiência que tiveram os primeiros espectadores do cinema diante das cenas de um trem entrando na estação. Era como se o mundo das pessoas comuns enfim tivesse encontrado lugar de existir (MOTA, 2001, p.33).

A câmera, leve e com a possibilidade de captação direta do som, deveria ser utilizada como testemunha das ações, apontando para uma experiência ilusoriamente contemporânea à sua exibição. Essa experiência seria próxima às transmissões ao vivo realizadas pela televisão.

A linguagem televisual, marcada pelas características da transmissão ao vivo, contaminou e foi contaminada pelo cinema, com as possibilidades apresentadas pelos avanços tecnológicos nos anos 1950, como já abordado no capítulo anterior. Essa ilusão de contemporaneidade dos acontecimentos, permitida pela tentativa de captação de planos de maior duração e pela articulação da montagem de maneira a encobrir elipses temporais, é uma das principais marcas dessa influência, expressa no documentário observacional.

Há um grande aproveitamento de tempos narrativos considerados mortos ou vazios e há a utilização de imagens de situações

recorrentes para acentuar o efeito de realidade, numa representação das micro-modificações do dia-a-dia. A intenção, nesse caso, é dar ao espectador a possibilidade de compartilhar da experiência, do cotidiano do outro representado. Na posição de um observador ideal, esse espectador tem encorajada a crença na suspensão do ilusionismo, ou das articulações narrativas que constroem a história.

Robert Drew (1988) chama atenção para a necessidade de um olhar para essas micro-modificações cotidianas, organizado em uma estrutura dramática capaz de seduzir o espectador e prendê-lo à história, em oposição ao que se fazia nos documentários na época, que ele considerava “palestras ilustradas”. Drew percebia que o que se via de bom na TV estava no drama: coisas aconteciam, personagens eram desenvolvidos, havia suspense:

... quer seja o drama um filme ou um jogo de futebol ou uma peça bem encenada, ao espectador é permitido um uso tanto de sentidos quanto de seus pensamentos, de suas emoções como de suas mentes. [...] Quando isso funciona, o espectador é colocado em contato com seu próprio mundo, em contato consigo mesmo e com revelações sobre eventos, pessoas e idéias (DREW, 1988, p. 391-392)²⁸.

A consciência da utilização de uma estrutura dramática para dizer do mundo histórico, como ressaltava Drew, encontrava paralelo, nesta mesma época, em práticas jornalísticas no impresso, mais especificamente no Novo Jornalismo norte-americano, abordado no capítulo anterior. A busca de estratégias narrativas que dessem conta dos conflitos e das micro-ficções cotidianas fez com que, no caso do impresso, a literatura realista fosse tomada como referência. No caso do documentário, as próprias dramatizações presentes no meio de sua exibição – a televisão – e a estrutura narrativa dos filmes de ficção foram apropriadas em uma releitura que serviu aos propósitos dos realizadores.

²⁸ Tradução nossa do original em inglês.

Para Joaquim Ferreira dos Santos (2005, p. 139-240), Tom Wolfe, um dos principais nomes do Novo Jornalismo, defendia esse tipo de prática por achar “que o jornalismo americano estava dominado por um narrador chato, conhecido como ‘o jornalista’ [...]. Tom diz que, para fugir da voz de locutor-padrão do jornalismo... arrastada, monótona..., era capaz de fazer qualquer coisa.”

Os dois movimentos adotavam procedimentos comuns. Nas sistematizações do Novo Jornalismo estavam, entre outras ações, o “registro completo dos diálogos” e “o registro dos gestos cotidianos e do padrão de vida daqueles sobre os quais fossem ser relatados os fatos” (RESENDE, 2004a, p. 63). Para tanto, era preciso que o repórter tentasse, segundo Santos (2005, p. 241), “estar sempre nos locais quando ocorrerem as cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente”.

No modo de representação observacional não há entrevistas, mas há diversas falas dos personagens representados, em diálogos e pseudomonólogos. Esses personagens – protagonistas – são indivíduos apresentados em seus *habitats* naturais. Nichols (1991) afirma que é comum encontrar, em filmes com predominância do modo observacional, ênfase em atividades de indivíduos e formações sociais específicas, como famílias, comunidades, entre outras. Nesses grupos, são observados os comportamentos e suas atividades típicas.

Essas observações freqüentemente são moldadas em representações de *tipicidades* – os tipos de trocas e atividades mais prováveis de acontecer [...], *processos* – o desenrolar de algumas características de certos relacionamentos através do tempo, [...] ou *crises* – o comportamento de indivíduos sob pressão²⁹ (NICHOLS, 1991, p. 40-41 – grifos nossos).

²⁹ Tradução nossa do original em inglês.

O Novo Jornalismo praticado no impresso utilizava-se de estratégias de representação que se aproximam de formas imaginativas, de figuras de linguagem, de descrição de cenas e de uma construção que pressupunha subjetividade. As práticas observacionais no cinema pretendiam a apresentação direta da realidade, numa ilusão de não-construção dessa apresentação. Apesar disso, a seleção que se dava na captação e a construção da montagem seriam inspiradas em estruturas ficcionais de articulação da narrativa. Essa aparente diferença diz mais das especificidades de cada suporte que de distinções nos objetivos de cada uma dessas práticas.

O som sincrônico e a fixidez da câmara, ao captar as ações e seus desdobramentos, incluindo as conversas entre os personagens, podem sugerir um compartilhamento, como quer Nichols (1991, 2001), com o imediato, com o íntimo e pessoal. Essa sugestão fica ainda mais evidente ao se notar o ponto de vista predominante nesse modo de representação. De acordo com a classificação de Penafria (2002), pode-se dizer que os filmes observacionais utilizam-se como estratégia narrativa de um ponto de vista em terceira pessoa, que colocaria o espectador no lugar desse observador ideal, com acesso a todo o transcorrer das ações.

Em sua discussão sobre a produção documental, Penafria apresenta a noção de *ponto de vista* como meio de expressão da visão de mundo do documentarista/autor, necessária à construção de cada documentário. O ponto de vista seria estabelecido nas escolhas – diretas ou indiretas – feitas na captação e articulação das imagens, na composição de cada “plano”, entendido como a unidade essencial da construção da narrativa audiovisual, e na montagem.

A escolha de um ponto de vista é uma escolha estética e implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras [...]. Cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não. Cada plano oferece um determinado ní-

vel de envolvimento, quer isso tenha sido ou não deliberadamente controlado pelo documentarista (PENAFRIA, 2002, p.2).

Penafria apresenta três pontos de vista possíveis em uma narrativa documental: o em *primeira pessoa* ou *subjetivo*; o em *terceira pessoa*, o *onisciente*; e o *ambíguo*. A posição da câmera é chamada de *subjetiva*, no ponto de vista em primeira pessoa, por adotar e assumir a perspectiva de um dos personagens do filme e dar ao espectador a sensação de ver pelo olhar desse personagem. Pode-se ainda conferir ao espectador, através dessa câmera subjetiva, a sensação de estar, ele próprio, a perscrutar a cena em que se dá a ação. No *onisciente*, o espectador é apresentado não só ao ponto de vista do personagem mas, também, às articulações de pensamento possíveis a partir dessa visão. Mais usado na ficção, ao ponto de vista onisciente é associada uma locução que representa esse pensamento.

O realizador, no modo observacional, aspira a invisibilidade, e, segundo Nichols (1991, p.43), deve fazer com que o filme “ceda ao controle dos eventos”. A postura do autor é de aparente não-intervenção e a utilização do ponto de vista em terceira pessoa, portanto, é fundamental. Essa aparente ausência denota, por um lado, ainda de acordo com Nichols, um cuidadoso e disciplinado esforço por parte do realizador de tentar ocultar sua presença no próprio filme. Por outro lado, ela revela uma certa ingenuidade, uma crença na possibilidade de a presença de uma equipe de produção não alterar o ambiente que se pretende descrever/representar.

Essa crença na possibilidade de acesso direto à realidade também faz parte do trabalho jornalístico televisivo. O ponto de vista em terceira pessoa, como um observador ideal, aparece em quase toda produção e, especialmente, em transmissões ao vivo – ou que seguem a gramática do ao vivo – nos telejornais. O telespectador é supostamente colocado em contato direto com os atos, sem que a construção da narrativa seja explicitada.

2.8 O documentário como catalisador dos acontecimentos

Os avanços tecnológicos que possibilitaram o desenvolvimento do cinema direto norte-americano inspiraram também, na Europa, um outro movimento – o *cinéma-vérité*³⁰. Encabeçado por Jean Rouch essa corrente tinha como participantes cineastas de formação acadêmica no campo das Ciências Sociais.

Alguns autores e realizadores, como o próprio Richard Leacock, tendem a utilizar-se dos termos *cinéma-vérité* e *living cinema* como sinônimos. Este trabalho segue as definições de Barnouw (1993), Marcorelles (1979) e Nichols (1991 e 2001), para quem as duas escolas apresentam características distintas.

Apesar de guardar certas semelhanças com a escola norte-americana, como a utilização do som direto sincrônico, do plano-seqüência e da montagem que privilegia o tempo da ação, o *cinéma-vérité* opõe-se ao *living cinema*, em sua defesa da participação efetiva dos realizadores, tendo a câmera e a equipe de filmagem como instrumentos de promoção dos eventos, em vez de uma pretensa observação isenta.

O documentário, então, se constrói a partir da ação do realizador e da reação dos outros indivíduos envolvidos na história e nos fatos criados a partir deste contato. Simulações não são descartadas e personagens reais vivem situações fictícias para ilustrar seu cotidiano ou sua própria realidade, como aponta Da-Rin (1995, p. 124), em uma história “simultaneamente inventada, vivida e filmada – daí Rouch formular o paradoxo de uma *pura ficção* em que as pessoas vivem *seu próprio papel*”.

As opções estéticas evidenciam o próprio processo de construção e, mais ainda, a característica fundamental do próprio documentário, segundo Jean-Louis Comolli (2000, p. 103), a sua *fabricação*.

³⁰ O termo é uma homenagem à *kino pravda*, ou verdade cinematográfica de Vertov.

Crônica de um Verão (*Cronique d'un été*, 1960), de Jean Rouch e Edgard Morin, é considerado o protótipo deste modo de representação, chamado por Nichols de *interativo/participativo*, com sua câmera que percorre as ruas, abordando personagens e provocando neles as mais diversas reações e sua abertura para diálogos e monólogos existenciais que pretendem fazer um retrato da França de sua época.

Apesar de se utilizar de procedimentos semelhantes, como a entrevista e a participação do realizador em cena, há uma grande diferença entre essa utilização no documentário interativo / participativo e no modo expositivo que inspira o jornalismo televisivo. A entrevista, nos filmes interativos, evidencia abertura à possibilidade de construção durante a ação, abertura ao imprevisto, que se dá no processo e é integrado ao filme, constituindo-se o traço principal de sua narrativa. No jornalismo televisivo, a entrevista, ou melhor, uma pequena parte do que pode ser considerada uma entrevista, é utilizada, na maioria das vezes, como ilustração ou reafirmação de um argumento já dado.

As entrevistas, nesse modo de representação, têm enfatizado seu tom de diálogo, de discussão, de reconstrução, de interação, enfim. Elas se aproximam das práticas televisivas ao apresentar-se como um “espaço social compartilhado” (NICHOLS, 1991), porém, o entrevistador, no jornalismo televisivo, aparece marcadamente como condutor da conversa; no documentário interativo/participativo, o realizador engaja-se em um *pseudodiálogo* com seus entrevistados, em um processo menos de coleta que de troca de informações.

Pseudomonólogos também marcam esse modo de representação do documentário. As falas abrem-se em lembranças ou especulações sobre o futuro, dando à palavra de cada personagem, – e à “fabulação”³¹ (DELEUZE, 1990), ou seja, à auto-construção nesse espaço da fala – um lugar de destaque.

³¹ Fabular, segundo o autor, é o “flagrante delito de contar lendas” que, no caso do documentário tem a ver com a verossimilhança conferida pela lógica interna do relato e não com seu caráter de verdade que pode ser comprovada.

A partir dessa auto-construção, cada personagem do filme pode se afastar de tipificações, num caminho que pode vir a evidenciar o que Felix Guattari (2000) chama de “singularidade”. Em vez de pertencente a um grupo, com características pré-determinadas, os indivíduos apresentam-se como um “todo complexo”, em processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção etc. (GUATTARI e ROLNIK, 2000, p.45).

Essa “subjetividade capitalística”, citada pelo autor, vai ao encontro da definição de Bernardet (2003) de “tipo social”. A “subjetividade”, assumida pelo personagem, relaciona-se às suas características, visíveis no filme, que dizem respeito mais à sua inserção em algum grupo social, cujo perfil pode facilmente ser reconhecido por clichês necessários à construção narrativa. A “singularidade”, por outro lado, diz respeito a características pessoais do indivíduo, que podem até passar pelas do grupo social, mas que se conformam em uma gama mais complexa de variações.

Não seria coincidência uma estratégia narrativa que desse espaço a esse processo de singularização ter se configurado e ganhado força na Europa e em filmes realizados por etnógrafos que pretendiam estudar a África colonial e pós-colonial no final da década de 1960, na busca de uma visão distinta da imposta ou influenciada pelos colonizadores. Nesse modo interativo/participativo, como no observacional, podem ser vistas características tangentes às práticas jornalísticas contemporâneas a ele – em especial o Novo Jornalismo – no que elas têm de necessária ruptura com as estratégias narrativas adotadas até então e que não davam conta das novas configurações políticas e sociais que emergiam naquela época.

Para a representação das “singularidades”, ou até das “subjetividades”, a montagem, como parte da estratégia narrativa in-

Para aplicações desses conceitos em estudos de documentário no Brasil ver GUIMARÃES (2003) e LINS (2004).

terativa/participativa, pode ser construída em torno de uma representação da palavra, uma vez que as trocas verbais são predominantes nesse tipo de documentário. Há uma tentativa de manutenção de uma continuidade lógica de pontos de vista, e um respeito ao caráter fragmentário, próprio da conversação. O autor afirma que, em alguns casos, pode haver uma espécie de manipulação no sentido de aproximar falas distantes e que pareçam incongruentes ou contraditórias, mas que podem formar, pela montagem, um fluxo de pensamento mais ou menos coerente.

Em sua tentativa de deslocar o foco da informação para a fabulação, o documentário interativo/participativo atua, segundo Bar-nouw (1993, p. 254), como catalisador ou provocador dos acontecimentos por ele representados, uma vez que a ação se dá no filme, a partir da articulação necessária para a sua construção, e não em processos anteriores a ele e que poderiam existir mesmo sem a realização do documentário.

O ponto de vista adotado por este tipo de filme pode ser em terceira pessoa ou em primeira pessoa. Neste último, a câmera pode representar o próprio olhar do documentarista, que é participante ativo do processo de construção. O que o espectador vê é o que o próprio documentarista assume estar vendo quando não está em quadro. Com isso, a esse espectador é dada a possibilidade de ser cúmplice de uma interação.

Também ao espectador é dada a possibilidade de acompanhar o desenvolvimento do processo de negociação da construção do filme, sendo convocado, como afirma Nichols, a participar dos encontros promovidos e desenvolvidos na narrativa. Essa convocação constitui-se, ainda, em uma espécie de provocação: a audiência pode ser chamada a tomar partido no conflito que ali se desenrola, não como torcedora passiva, mas como co-autora da narrativa.

Para que se possa dar a esse espectador esse nível de penetração, o realizador assume uma postura de interventor: ele atua, é mentor participante, provocador e, quase sempre, induz à parcialidade – e deixa ver essa sua atuação. Seu trabalho, segundo

Nichols (2001, p. 116), é semelhante ao de um antropólogo: “o pesquisador vai a campo, participa da vida de outros, desenvolve sensações, corporais ou viscerais, sobre como a vida em determinado contexto vem a ser e, então, reflete sobre essa sua experiência”³².

A atuação desse realizador é de engajamento no mundo. Para marcar sua presença, ele tanto pode aparecer na tela como utilizar-se de sua voz em *off*, em comentários sobre o que se desenrola nas imagens. Apesar de ter sua presença marcada, ele não chega a ser o tema principal. O ponto de referência do documentário é deslocado de uma voz centrada em um possível argumento desenvolvido pelo cineasta para uma voz que representa o *testemunho* que pode ser de outros, além do realizador. Apesar disso, sua presença não pode deixar de ser notada: ele desempenha o papel de coletor das informações e construtor do conhecimento.

Apesar de mais distante das práticas jornalísticas hegemônicas, essa postura do realizador – de pesquisador – pode ser vista como próxima à do repórter investigativo/interpretativo, que não se sente satisfeito em esgotar o tema em entrevistas curtas e passivas e que constrói sua reportagem a partir de sua própria busca pelos desdobramentos dos fatos. As provocações das conversas, tanto entre documentarista-personagens quanto entre repórter-fonte, numa postura investigativa/interpretativa, levam em consideração a necessidade de aprofundamento nos assuntos abordados e na tomada de posição por parte desses entrevistados. A possível diferença está na postura e na tomada de partido por parte do próprio realizador. No caso do documentário, esse posicionamento deve ficar evidente; o jornalista deve tentar esconder suas possíveis opiniões. Além disso, no jornalismo investigativo ou em profundidade, o que se procura é mais o esclarecimento que a evidência de lacunas que nunca serão preenchidas.

³² Tradução nossa do original em inglês.

2.9 Cinema direto e televisão no Brasil

As experiências brasileiras com o cinema direto no documentário tiveram forte influência dos movimentos desenvolvidos na Europa e na América do Norte na década de 1960 e, principalmente, da produção ficcional aqui realizada pelo Cinema Novo. A cinematografia brasileira naquela época integrava o que Louis Marcorelles (1973) chama de “jovens cinemas³³” ou “cinemas novos”. O termo é utilizado pelo autor para designar

o cinema tanto do Terceiro Mundo, de países sem nenhum histórico cinematográfico, ou de países deixados à parte das indústrias cinematográficas dominantes [...]. As pessoas começaram a se libertar da influência paralisante desses modelos, e a tentar criar cinemas originais, nacionais, que permitiram a elas descobrir suas próprias identidades nacionais (MARCORELLES, 1973, p. 18)³⁴.

As produções apresentavam, segundo Bernardet (2003, p. 11), um alto nível de engajamento, no sentido de “expressarem a problemática social” e de contribuírem para a “transformação da sociedade”. O “modelo sociológico” proposto pelo autor e discutido anteriormente neste capítulo surge da análise de alguns dos filmes produzidos no período logo após o golpe militar de 1964, e que apresentavam, além de engajamento, inquietações em relação à linguagem.

Os filmes traziam à tela a “realidade” brasileira da época, problematizada. Além disso, traziam o som das ruas, das vozes, dos sotaques do país. Regina Mota (2001, p. 46) ressalta que o cinema direto, no Brasil, significou não só a apresentação desses sons mas, e com eles, “o modo como as pessoas pensavam e se expressavam, transpondo para a tela a diversidade de mentalidades e falas existentes de norte a sul do Brasil”.

³³ Cf. MARCORELLES, 1973, p. 16-22.

³⁴ Tradução nossa do original em inglês.

No cinema direto, o interesse em relação ao objeto é invertido. Os sons, de coadjuvantes, passam a protagonistas. A imagem é que vai legendar discursos, depoimentos e as mais diversas manifestações sonoras e indicará o autor ou autores, lugares e contextos onde a palavra e sons desempenharão o papel principal (MOTA, 2001, p. 40).

Entre os procedimentos adotados por esse tipo de filme, estava o encadeamento de diferentes entrevistas curtas³⁵, que apresentavam uma diversidade, não só de vozes mas, também, de pontos de vista. A autora ressalta que esse procedimento foi adotado mais tarde pelo telejornalismo, no chamado *povo-fala*.

Além desse recurso, a televisão brasileira se apropriou de outras possibilidades narrativas apresentadas pelo direto. Como discutido no capítulo anterior, a figura do repórter como ator na cena dos acontecimentos, a exemplo do realizador-catalisador, foi introduzida pela primeira vez no início da década de 1960, no *Jornal de Vanguarda – um show de notícias*, da TV Excelsior.

Durante o período de ditadura, as experiências com linguagem na televisão brasileira, especialmente as inspiradas pelo cinema direto, refrearam. Em seu lugar foi adotado um formato que possibilitasse um maior controle sobre a possível interpretação do que seria veiculado.

Nos anos 1970, os experimentos foram retomados. No início da década, na Rede Globo, cineastas como Leon Hirzman e Eduardo Coutinho, entre outros, produziram documentários em som direto, exibidos em programas de jornalismo interpretativo, como o *Globo Shell Especial* e seu sucessor, *Globo Repórter*. As produções desses realizadores eram carregadas de suas experiências no Cinema Novo. Em 1979, a TV Tupi apresentava ao público

³⁵ Mota (2001, p.46) cita uma análise de Glauber Rocha sobre *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, que apresentava uma “graça revelada por essa variedade lingüística [e que] poderia ser fonte de renovação, inclusive para a literatura brasileira.”

o programa *Abertura*³⁶, que pode ser considerado, segundo Mota (2001, p. 81), uma “metalinguagem televisual da abertura democrática”. A discussão sobre esse momento da televisão brasileira foi realizada no capítulo anterior. Porém, esses programas são aqui novamente citados por representarem um lugar de manifestação de uma linguagem televisiva contaminada pelos procedimentos desenvolvidos pelo que Nichols (1991 e 2001) chama de modos *observacional* e *interativo-participativo* no cinema documental.

O diálogo da televisão com o cinema direto não é uma via de mão única. A gramática do direto apresenta características muito próximas das transmissões televisuais ao vivo. O sentido de testemunho das imagens, presente tanto nas práticas norte-americanas quando no *cinema-vérité*, encontra paralelo nas premissas jornalísticas, especialmente as telejornalísticas. Para Mota (2001, p. 33-34), a “câmera na mão”, tão cara às estéticas dos cinemas novos, se generalizou como procedimento técnico indispensável às atualidades para dar conta da dinâmica do real.

Por isso no centro da análise do cinema direto está a técnica da reportagem: a presença da câmera e do realizador enquanto alguém que participa e reinterpreta os fatos. Para Richard Leacock, tratava-se de uma técnica renovada de registro do real, que fazia do operador das tomadas um novo tipo de operador – menos preocupado com imagens bem acabadas, consciente do som e montando o filme desde a filmagem (MOTA, 2001, p. 41).

As transmissões ao vivo intensificam esse princípio: não mais somente uma câmera, mas várias posicionadas em locais estratégicos que dão a ver os fatos no momento mesmo em que ocorrem. A narrativa das reportagens, contaminada por essa lógica, carrega,

³⁶ Os procedimentos e a importância do programa *Abertura* foram discutidos no capítulo anterior.

além da tentativa de não-mediação do cinema direto, a ilusão de apreensão da realidade por vários ângulos, possibilitada pelo posicionamento da câmera em vários locais, cujos planos são reunidos em uma montagem que opera um ajuntamento das imagens, ou, como quer Daney (2004), uma *inserage*.

A discussão sobre a constituição da narrativa do documentário – e sua ligação com as práticas jornalísticas audiovisuais – apresentada neste capítulo fornece elementos para a compreensão de produtos telejornalísticos, principalmente aqueles que apresentam uma proximidade com os procedimentos interpretativos e investigativos do cinema documental, como as reportagens especiais.

A conformação dessas reportagens remete à origem comum do documentário e do jornalismo televisivo. A caça aos eventos do mundo histórico no audiovisual, iniciada pelos irmãos Lumière, e a estruturação dos *newsreels* inspirada em noções caras ao jornalismo impresso, como periodicidade, difusão e a própria atualidade são indícios dessa conexão.

A conformação dos modos de representação propostos por Bill Nichols (1991, 2001), em especial dos documentários expositivo, observacional e interativo/participativo, e as discussões sobre a retroalimentação entre as linguagens do cinema e da televisão realizadas por Louis Corelles (1973) e Regina Mota (2001) oferecem um caminho para que se possa identificar e estabelecer as conexões entre os elementos constitutivos da narrativa jornalística televisiva. A observação desses elementos e de sua articulação, presentes nas reportagens especiais produzidas em emissoras brasileiras, é realizada no capítulo terceiro deste trabalho.

Capítulo 3

Reportagens especiais: a narrativa do jornalismo audiovisual interpretativo

Este capítulo traz o universo da pesquisa e as observações sobre a conformação da narrativa jornalística audiovisual interpretativa realizadas em um conjunto de 24 reportagens especiais exibidas em duas das principais emissoras brasileiras. As análises foram feitas tendo em vista as discussões apresentadas nos capítulos anteriores, sobre a estruturação de um modelo hegemônico de jornalismo televisivo e sobre as possíveis manifestações de um jornalismo audiovisual que amplie as possibilidades narrativas desse campo, presentes no documentário.

3.1 Duas tendências, um modelo

Esta pesquisa tem como objeto empírico um conjunto de 24 reportagens especiais produzidas por dois dos principais telejornais exibidos em emissoras de sinal aberto no país, numa faixa horária considerada nobre: o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e o *Jornal da Cultura*, da TV Cultura de São Paulo/Fundação Padre Anchieta. Essas produções representam parte dos maiores índices de

audiência das emissoras¹ e podem ser consideradas referências de telejornalismo para a maior parte da população do país.

Esses dois telejornais são representativos da produção nacional por apresentarem em suas propostas tendências, distintas, de práticas jornalísticas televisivas, dentro de um modelo hegemônico. A aparente diferença deve-se ao discurso das duas emissoras, que se declaram tributárias de dois modelos diferentes de produção: um comercial e outro público.

Para a seleção desses dois telejornais, foram gravados e observados, entre os meses de março e maio de 2004, produções telejornalísticas em seis² das sete principais emissoras de sinal aberto na faixa horária selecionada: além de Rede Globo e TV Cultura, a Rede Bandeirantes (Band), a TV Gazeta, a Rede TV! e a Rede Record. Os critérios para seleção dos telejornais a serem analisados foram: a regularidade na produção e exibição de reportagens especiais; a predominância, na totalidade do telejornal, de tendências que apontem para um dos gêneros jornalísticos e a filiação a uma das duas tradições do telejornalismo – a comercial e a de vocação pública.

A seleção baseada em gêneros foi realizada a partir da noção apresentada por Marques de Melo (1985) e alguns apontamentos sobre as particularidades da aplicação dessa divisão na produção televisual no Brasil, discutidos nos capítulos anteriores deste trabalho. Essas noções são aqui adotadas com a consciência de sua

¹ Este trabalho leva em consideração os levantamentos realizados pelos dois institutos que fazem medições de audiência no país e que servem de referência para as emissoras e para pesquisas na área. O Ibope – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – e o Instituto Datanexus fazem suas medições em um universo restrito à região metropolitana de São Paulo, estendendo estes resultados à média nacional. A pesquisa de ambos é feita por amostragem e as medições podem ser realizadas de minuto a minuto. Em todas as emissoras pesquisadas, os maiores índices de audiência, em produções exclusivamente jornalísticas, situam-se na faixa de horário entre 19 e 22 horas. Cf. www.ibope.com.br e www.datanexus.com.br.

² O SBT não exibiu telejornais neste período. Havia dois telejornais na emissora: *Jornal do SBT Manhã*, exibido às 6h, e *Jornal do SBT*, que vai ao ar às 00h30, ambos com duração aproximada de 30 minutos.

precariedade – as fronteiras pouco servem para delimitar as práticas, que se interpenetram necessariamente. Porém, ela pode servir para indicar campos de circunscrição de telejornais que apresentem um número maior de características ou que tendam mais para um gênero, ainda que apresentem elementos de outros. Neste contexto temos, portanto, os seguintes telejornais:

Quadro 1

Telejornais exibidos em emissoras de sinal aberto no horário das 19h às 22h

Emissora	Telejornal	Exibição	Horário	Duração aproximada
Band	<i>Jornal da Band</i>	Seg. a Sáb.	19h25min	50 min
Cultura	<i>Jornal da Cultura</i>	Seg. a Sex.	21h	50 min
Gazeta	<i>Jornal da Gazeta</i>	Seg. a Sex. Sab.	19h 19h30	50 min
Globo	<i>Jornal Nacional</i>	Seg. a Sab.	20h15	40 min
Record	<i>Jornal da Record</i>	Seg. a Sex. Sab.	21h 19h30	45 min
Rede TV!	<i>Jornal da TV</i>	Seg. a Sab.	21h	50 min

Período: 01 de março a 31 de maio 2004.

Pode-se observar, no universo citado, a incidência de dois gêneros, ou estilos: um informativo e outro híbrido que, além de apresentar traços informativos, tem uma postura interpretativa/opinativa. Nos dois casos, há ocorrências do chamado jornalismo diversional, com predominância de reportagens nessa linha nos últimos blocos dos telejornais. A evidência desse estilo está no que Mírian Silva (2002) chama de “matérias edificantes”³.

³ Segundo Silva (2002), as “matérias edificantes” são um “certo tipo de

Há os telejornais predominantemente *informativos*, cuja principal preocupação é a transmissão das notícias de maneira concisa, com muitos dados e diversas fontes, em reportagens padronizadas, de curta duração, na tentativa de manutenção da impressão de objetividade e imparcialidade. É rara a incidência de comentários sobre as reportagens e, quando ocorrem, são mais próximos de informações complementares que de um posicionamento claro do apresentador, cuja função limita-se a passar as informações. Há abertura para editoriais, que são realizados ocasionalmente, e há comentaristas de assuntos específicos, que aparecem em ambiente que os difere claramente dos apresentadores. Nesta vertente, estariam inseridos o *Jornal Nacional*, o *Jornal da TV!* e o *Jornal da Gazeta*.

Na outra categoria, aparecem as produções nas quais há uma tentativa de aprofundamento e contextualização das notícias, através das próprias reportagens e da postura dos apresentadores, que atuam como âncoras, comentando os fatos e dando opiniões pessoais, de maneira mais ou menos incisiva. Nela insere-se o *Jornal da Record*, o *Jornal da Band* e o *Jornal da Cultura*.

Em uma segunda sistematização, que diz respeito à tradição às quais os telejornais filiam-se, há, de um lado, telejornais comerciais, exibidos em emissoras igualmente comerciais e sustentados por anúncios publicitários. Nesse campo estão o *Jornal da Record*, o *Jornal da Band*, o *Jornal Nacional*, o *Jornal da TV* e o *Jornal da Gazeta*. Em outra vertente, aparece um único representante de jornalismo praticado em uma emissora pública: o *Jornal*

reportagem de cunho altamente positivo e com alto teor “diversional” [que] estariam mais próximas do jornalismo opinativo” (SILVA, 2002, p. 79). A autora descreve esse tipo de reportagem como “produzidas”, que demandam um esforço maior da equipe e que não são baseadas em “informações que afluem para a redação...”. A equipe “faz o ‘fato’ acontecer, de forma calculada, às vezes antevendo desdobramentos”. Segundo a autora, o objetivo dessas reportagens é “encerrar o jornal ‘para cima’, com uma matéria que, em meio aos problemas do país [...] e do mundo [...], [fornece] uma dose de alento aos telespectadores”.

da *Cultura*. Apesar de declarar-se pública, a TV Cultura, que produz e exibe o *Jornal da Cultura*, é de financiamento estatal.

Os dois telejornais selecionados para as análises neste trabalho foram retirados de um cruzamento entre as duas categorias, como apresentado no quadro 2:

Quadro 2

Classificação dos telejornais quanto aos gêneros predominantes e à filiação

Emissora	Telejornal	Gênero predominante	Filiação / caráter
Band	<i>Jornal da Band</i>	Interpretativo/opinativo	Comercial
Cultura	<i>Jornal da Cultura</i>	Interpretativo/opinativo	Pública
Gazeta	<i>Jornal da Gazeta</i>	Informativo	Comercial
Globo	<i>Jornal Nacional</i>	Informativo	Comercial
Record	<i>Jornal da Record</i>	Interpretativo/opinativo	Comercial
Rede TV!	<i>Jornal da TV</i>	Informativo	Comercial

Período: 01 de março a 31 de maio 2004.

O *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e o *Jornal da Cultura*, da TV Cultura, podem ser considerados paradigmáticos desses estilos, pela tradição que representam. O *Jornal Nacional* há mais de três décadas utiliza-se, com algumas adaptações, de procedimentos inspirados no jornalismo comercial norte-americano e serve de referência para os outros telejornais brasileiros que atuam nesta mesma linha.

O *Jornal da Cultura* tem sistematizadas orientações para procedimentos de Jornalismo Público, baseado nas concepções que orientam a produção da TV Pública européia, especialmente da BBC, e um claro posicionamento editorial no sentido da formação da cidadania em seu público.

3.1.1 *Jornal Nacional*: “olhar brasileiro” e serialização

O *Jornal Nacional* pretende ser um veículo de informações sobre o Brasil e que apresente um olhar brasileiro sobre os principais acontecimentos do mundo. Segundo o vice-presidente das Organizações Globo, José Roberto Marinho, “se algo acontece em qualquer cidade do Brasil, é na Globo que os brasileiros se informam em primeiro lugar” (*Jornal Nacional*, 2004, p. 12). Essa pretensão pode até não ser atingida, mas demonstra o desejo da emissora de ser a principal fonte de informação sobre o país para seus habitantes.

Esse telejornal foi o primeiro a ser exibido em rede nacional no Brasil. Desde sua criação, ele mantém a mesma estrutura: dois apresentadores⁴ comandam a veiculação de notícias, em sua grande maioria de caráter informativo, em reportagens, notas secas e cobertas, *flashes*, entre outros elementos. Aos apresentadores William Bonner e Fátima Bernardes não cabe emitir opiniões ou interpretações, apenas chamar as reportagens ou passar as informações sobre os fatos em notas.

Há algumas intervenções de comentaristas e colunistas que têm marcada sua distinção dos apresentadores – eles aparecem em estúdios diferentes e sua postura afasta-se da sobriedade e aparente neutralidade daqueles que comandam o telejornal. O cineasta Arnaldo Jabor, por exemplo, opina sobre temas relacionados à política, cultura, polícia e comportamento e Joelmir Beting, à época, comentava assuntos relacionados à economia e à política. Ambos podem se utilizar de ironia e outras figuras de linguagem para expressar sua opinião, o que não é permitido aos apresentadores. Há, também como indício opinativo neste telejornal, charges animadas.

Apesar de prioritariamente informativo, o *Jornal Nacional* apre-

⁴ Inicialmente, dois homens, Hilton Gomes e Cid Moreira, apresentaram o telejornal na sua edição de abertura, em 1º de setembro de 1969 (*Jornal Nacional*, 2004, p. 34).

senta espaços interpretativos, ainda que eles não sejam suficientes para conferir esse caráter ao telejornal. Esse espaço é ocupado pelas séries de reportagens especiais, que começaram a ser exibidas pela Rede Globo em 1996 (*Jornal Nacional*, 2004, p. 396-397). A primeira delas, realizada por Joelmir Beting, levou o nome de *O Futuro do Emprego* e foi ao ar entre 22 e 26 de janeiro. Naquele mesmo ano, outras duas foram exibidas. Entre 1997 e 1999, foram ao ar de cinco a nove séries por ano. Esse número ultrapassou uma dezena nos anos seguintes: foram 17 em 2000 e 13 em 2001. Em 2002 o número subiu para 25 séries exibidas. Desde então, a emissora mantém essa produção próxima à casa de duas dezenas por ano.

Mesmo não sendo a única maneira de tratar de temas em profundidade, as séries acabaram por marcar esse tipo de abordagem no telejornal. Algumas delas chegam a gerar rubricas que inspiram a produção de matérias exibidas isoladamente, mas que podem trazer um sentido de continuidade para o tema. Em 2002, por exemplo, a série *Brasil Bonito*, realizada pela repórter Sônia Bridi, não esgotou as possibilidades de abordagem sobre as iniciativas de brasileiros e brasileiras que, independente da ajuda do poder público ou de empresas privadas, realizam projetos ou atuam em suas comunidades no sentido de promover a cidadania e diminuir as desigualdades sociais.

Segundo o editor-executivo do *Jornal Nacional*, Luiz Carlos Ávila⁵, *Brasil Bonito* foi uma das primeiras rubricas adotadas pela emissora e até o presente momento é utilizada sempre que surge uma pauta que trate desse assunto e possibilite uma abordagem mais aprofundada. Uma outra série que gerou uma rubrica foi a *Turismo: destino Brasil*, exibida de 1º a 6 de setembro de 2003⁶. A rubrica utilizada atualmente eliminou a palavra Turismo. Re-

⁵ Entrevista concedida à pesquisadora em 12/09/ 2004, na redação do *Jornal Nacional*, no Rio de Janeiro.

⁶ Produzida por equipes comandadas pelos repórteres Luiz Carlos Azenha, Marcos Losekan, Graziela Azevedo, Ari Peixoto, Ernesto Paglia e Edney Silvestre (*Jornal Nacional*, 2004, p. 397).

portagens com o selo *Destino Brasil* são exibidas no *Jornal Nacional* e no *Jornal Hoje*.

Das séries analisadas, *Identidade Brasil*, que aborda traços da cultura brasileira e foi exibida em fevereiro de 2004, gerou não só uma rubrica mas também uma segunda série, *Identidade Brasil 2*, exibida em novembro daquele mesmo ano. No dia 12 de julho de 2004, por exemplo, uma reportagem sobre fiandeiras do interior de Minas Gerais, que trabalham uma técnica tradicional e entoam cantigas de domínio público enquanto tecem, foi cogitada⁷ para entrar no *Jornal Nacional*. Na reunião de pauta, realizada doze horas antes do jornal ir ao ar, pareceu consenso o tema ter sido escolhido como *Identidade Brasil*.

Esse consenso na reunião de pauta é o reflexo de uma técnica naturalizada. Gaye Tuchman (1993, p.85), a partir de seus estudos sobre a cultura profissional nas redações, afirma que a “perspicácia noticiosa” parece ser uma “capacidade secreta do jornalista que o diferencia das outras pessoas”. Os jornalistas lançariam mão desse “conhecimento sagrado”, por conta de um privilégio dado a um conhecimento mais “intuitivo” para selecionar as notícias, tanto em relação ao conteúdo quanto à abordagem. Esse conhecimento sagrado é uma codificação internalizada, que determina o quê e como podem entrar os acontecimentos em um telejornal.

No caso da naturalidade com a qual a reportagem sobre as fiandeiras foi apontada como pertencente aos limites da rubrica *Identidade Brasil*, o que se deu foi o cumprimento de uma regra, a obediência a critérios que determinam que as características do tema tratado, como todos os outros que geram reportagem especiais, mereçam um tratamento especial, ou seja, a adequação desse

⁷ A reportagem não chegou a ser exibida porque não houve espaço no espelho do telejornal. Outros eventos factuais, como um “apagão” em Atenas às vésperas das Olimpíadas, ocuparam seu lugar. A reunião de pauta, a preparação do *Jornal Nacional* na redação e sua exibição foram acompanhadas pela pesquisadora em 12 de julho de 2004.

tema aos critérios de noticiabilidade que determinam esse procedimento.

É possível notar, no caso das reportagens especiais, uma recorrência de assuntos referentes a critérios de noticiabilidade⁸ como raridade, progresso, interesse pessoal, interesse humano e que obedeçam à política editorial da emissora.

As reportagens sobre a cultura brasileira da série *Identidade Brasil* mostram temas que fogem da rotina, ou seja, que são “raros”, tanto no telejornal quanto no suposto contexto dos telespectadores. Também são abordados aspectos da identidade nacional que são considerados desconhecidos da maioria dos brasileiros, como a própria definição de cultura, e como isso se reflete no cotidiano de cada indivíduo. Em todos os casos, há uma aparente tentativa de afastamento ou ampliação das possibilidades narrativas do modelo tradicionalmente informativo, adotado pela emissora.

A maioria dessas reportagens procura atender a uma orientação da emissora, cujo principal objetivo é, segundo João Roberto Marinho, a “busca permanente de formas eficientes de transmitir informação correta ao maior número possível de cidadãos” (*Jornal Nacional*, 2004, p.11). Além dessa preocupação, um outro ponto que orienta a produção é, para Marinho, uma prática jornalística que se pretende “prestadora de serviços”.

Durante o período que antecedeu as eleições municipais, a emissora produziu e exibiu duas séries de reportagens que pretendiam chamar a atenção dos telespectadores para a importância do voto consciente, para os problemas relacionados aos municípios e sua relação com estados e Governo Federal e para a atuação

⁸ Os critérios aqui adotados estão entre os listados e descritos por Mário Erbolato (2003): proximidade, marco geográfico, impacto, proeminência (ou celebridade), aventura ou conflito, conseqüências, humor, raridade, progresso, sexo e idade, interesse pessoal, interesse humano, importância, rivalidade, utilidade, política editorial do jornal, oportunidade, dinheiro, expectativa ou suspense, originalidade, culto de heróis, descobertas e invenções, repercussão e confidências.

dos políticos em nível municipal. A série *Eleições 2004* será analisada nesta pesquisa.

O editor-executivo do *Jornal Nacional*, Luiz Carlos Ávila, afirma que, em 2004, houve uma atenção maior para a produção e exibição de reportagens especiais, seriadas ou não, em todos os telejornais da emissora, em função de pesquisas de audiência. Em matéria publicada pela revista *Veja*, o repórter João Gabriel de Lima (2004) cita a pesquisa realizada para entender o que o telespectador espera do *Jornal Nacional*. Segundo o repórter, os telespectadores consultados pela pesquisa preferem produções relacionadas a saúde, cultura e descobertas científicas. De acordo com Luiz Carlos Ávila, a análise indicou também a necessidade de aprofundamento nos assuntos abordados, especialmente aqueles da predileção do espectador. Das reportagens especiais exibidas em 2004, sete trataram de aspectos da cultura brasileira⁹ e quatro foram sobre temas relacionados a saúde e comportamento¹⁰.

Segundo João Gabriel Lima (2004), o item da pesquisa que gerou mais discussão entre os que fazem o *Jornal Nacional* foi a linguagem do noticiário. Percebeu-se, através do levantamento, que muitos espectadores ainda não entendem perfeitamente o que é informado. Isso causou uma reformulação no tratamento de algumas questões e a simplificação ou tradução de termos e siglas, especialmente ligadas a política e economia. O problema da linguagem foi tratado como uma questão de vocabulário, e não da própria narrativa do telejornal, que, por força do modelo, apresenta os fatos de maneira superficial e ligeira.

O indício de uma possível preocupação com essa questão é a produção, de maneira mais sistemática, das reportagens especiais. A maioria das séries desse tipo de reportagem tem duração vari-

⁹ Família (22 a 24 de janeiro), Identidade Brasil (2 a 7 de fevereiro), Ayrton Senna do Brasil (15 a 20 de março), Nossa Mata (24 a 28 de maio), Festa Junina (21 a 26 de junho), Cerrado (no mês de agosto), Identidade Brasil 2 (de 8 a 12 de novembro) (*Jornal Nacional*, 2004, P. 396).

¹⁰ Atitude Saúde (de 29 de dezembro de 2003 a 02 de janeiro de 2004), Exame da Saúde (de 15 a 21 de março) e Aos 60 Anos (de 19 a 23 de julho) (*Jornal Nacional*, 2004, P. 396-397).

ada entre uma e duas semanas. O padrão aqui utilizado é o das séries exibidas pela Rede Globo. Em 2004, houve séries de três reportagens – *Família*, exibida de 22 a 24 de janeiro – e de doze reportagens – sobre os 35 anos do *Jornal Nacional*, exibidas de 30 de agosto a 11 de setembro. A média das outras séries foi de cinco a seis dias de exibição.

Essas reportagens podem ou não ficar a cargo de uma única equipe¹¹, ou seja, serem assinadas por um único repórter. Das séries exibidas pela Rede Globo no período de coleta, a que tratou dos 35 anos do *Jornal Nacional* foi realizada por diferentes equipes. As duas séries escolhidas para serem analisadas são assinadas, cada uma delas, por um só repórter. São elas: *Identidade Brasil*, realizada por Maurício Kubrusly e *Eleições 2004*, de Marcelo Canellas¹². Além dessas, uma reportagem sob a rubrica *Identidade Brasil*, sobre o ator Grande Othelo, exibida no dia 13 de setembro, completa o conjunto da análise.

O período de coleta das reportagens das duas emissoras foi entre os meses de julho e novembro. Apesar disso, e por ter aparecido neste período uma reportagem sob a rubrica *Identidade Brasil*, foi necessário buscar a série que deu início à rubrica para o entendimento tanto de sua origem quanto da continuidade do tema no telejornal. A outra série, sobre as eleições, foi escolhida por enfocar o mesmo tema tratado pelo *Jornal da Cultura* na mesma semana de sua exibição. Dessa forma, pode-se tentar estabelecer uma comparação entre as abordagens das duas emissoras.

A série *Identidade Brasil* traz seis reportagens, que foram exibidas entre os dias 2 e 7 de fevereiro de 2004: *As diversas*

¹¹ Uma equipe responsável por reportagens especiais é composta, basicamente, por um repórter, um cinegrafista ou repórter-cinematográfico, um auxiliar, um produtor e um editor de texto. Estes dois últimos não realizam trabalho de campo.

¹² A rubrica Eleições 2004 serviu a outras reportagens e notas sobre as eleições municipais daquele ano.

*formas de cultura no país*¹³, com tempo de 5min23seg.¹⁴; *Cultura é um bom negócio*, com 4min43seg.; *A fábrica de emoções das novelas*, com 5min10seg.; *A resistência da cultura nacional*, com 3min13seg.; *A força da produção cultural*, com tempo de exibição de 3min56seg.; e *A cultura nacional sem preconceitos*, de 6min36seg. Além dessas seis, foi selecionada ainda *Grande Othelo*, 2min, exibida fora da série, sob a rubrica *Identidade Brasil*, no dia 13 de setembro de 2004, assinada por Sandra Moreyra.

A série *Eleições 2004* é composta por cinco reportagens exibidas entre 20 e 25 de setembro de 2004¹⁵. São elas: *Os problemas da nossa cidade*, com tempo de 2min42 seg.; *Os distritos que viraram municípios*, com 2min34seg.; *Os municípios que precisam de ajuda para fechar as contas*, 2min35seg.; *Cidadãos têm acesso ao orçamento*, com 2min45seg., e *Exercer a cidadania*, com 2min49seg.

3.1.2 *Jornal da Cultura: cotidiano em perspectiva*

O *Jornal da Cultura* adota, como procedimento padrão para todas as edições, a exibição de pelo menos uma reportagem que aborde o contexto e os desdobramentos de algum fato. Ou seja, em quase todas as edições há uma reportagem especial – pertencente a uma série ou não. Esse procedimento é determinado pela linha editorial da emissora.

O manual de redação da TV Cultura prevê a produção de reportagens que fujam do formato clássico, numa tentativa de contextualizar e aprofundar os temas. Além disso, há intenção de estabelecer a produção desse telejornal como uma alternativa a um “modelo [que], por força da repetição, condiciona fortemente as rotinas de trabalho e acaba por interferir – quando não deter-

¹³ Os títulos das reportagens exibidas no *Jornal Nacional* foram retirados do site da emissora – www.globo.com/jn.

¹⁴ O tempo da reportagem inclui sua respectiva cabeça – texto introdutório lido pelo apresentador em estúdio.

¹⁵ Não houve exibição de reportagem da série no dia 21 de setembro.

mina – o resultado final da cobertura” (*Jornalismo Público*, 2004, p. 72), o que, ainda segundo o manual, empobreceria a notícia.

Esse reconhecimento de uma atrofia no modelo hegemônico de telejornalismo aponta para novas demandas narrativas para o que a linha editorial, tanto do telejornal quanto da emissora, adota como “Jornalismo Público”¹⁶. Essa linha editorial busca “menos a idéia de espetáculo do que a compreensão dos conteúdos”, para a promoção de uma “formação crítica do telespectador para o exercício da cidadania” (*Jornalismo Público*, 2004, p. 6). Essa perspectiva, portanto, determina a produção de “pelo menos uma matéria especial, em profundidade”, por edição do telejornal, segundo o diretor de Jornalismo da emissora, Marco Antônio Coelho Jr. Apesar disso, o manual não dá orientações específicas, como determinações formais, para a produção desse tipo de reportagem. Segundo Coelho, a exigência cai sobre a criatividade do repórter, que deve possuir um repertório abrangente o suficiente para que possa apresentar soluções narrativas diferentes daquele modelo clássico.

Parte do período do recorte na produção da TV Cultura coincide com a exibição das reportagens da Rede Globo. De 22 de setembro a 2 de outubro, as duas emissoras se ocuparam em tratar de temas relacionados às eleições municipais. O período de coleta das reportagens sobre este tema no *Jornal da Cultura* foi de 22 a 28 de setembro¹⁷. Reportagens exibidas de 13 a 18 de setembro também foram selecionadas para análise; neste período, também foram acompanhadas as exibições do *Jornal Nacional*.

Três apresentadores se alternam no ar durante o *Jornal da Cultura*: Heródoto Barbeiro, Celso Zucatelli e Laila Dawa. Dawa

¹⁶ Jornalismo Público (JP) não seria um gênero do jornalismo segundo os critérios apresentados nesta pesquisa. A prática do JP pode lançar mão de reportagens e telejornais que se inserem nos paradigmas clássicos do jornalismo – informativo, opinativo/interpretativo e investigativo – tendendo mais para estes últimos ou realizando uma fusão entre os três.

¹⁷ De segunda a sexta em uma semana e na segunda-feira da semana seguinte, para totalizar seis dias, uma vez que o *Jornal da Cultura*, à época da coleta, não era exibido aos sábados, como o *Jornal Nacional*.

ocupa-se, prioritariamente, da função informativa: lê notas e chama reportagens. Barbeiro e Zucatelli revezam-se na função interpretativa: o primeiro relata suas conversas com especialistas e emite opiniões para esclarecer os fatos apresentados; o outro chega a interromper reportagens, como que numa passagem, para chamar a atenção do telespectador para aspectos relevantes do tema, contextualizando-os ou para conectá-los a outros, de temas correlatos. O telejornal traz ainda comentaristas como Luiz Nacif, de economia, e Cunha Jr., de cultura, além de entrevistados especialistas em temas específicos, como tributaristas, médicos, historiadores, cientistas políticos, esportistas, entre outros. Tanto comentaristas como convidados dialogam com os apresentadores, especialmente Barbeiro e Zucatelli, que também emitem opiniões sobre os assuntos tratados.

As intervenções de Heródoto Barbeiro podem ou não estar atreladas a reportagens, e todas assumem um tom personalista e interpretativo, que pode ser notado também em algumas reportagens produzidas pela emissora. No dia 12 de julho, a repórter Vera Souto realizou uma matéria sobre o adiamento da votação da Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO), o que acarretou atraso no recesso parlamentar. Na cabeça, lida pelo apresentador Celso Zucatelli em estúdio, existe uma preocupação em marcar o caráter interpretativo da reportagem. Depois de dizer que provavelmente o telespectador está cansado de ver reportagens sobre o tema no telejornal, ele afirma que “...ela [a LDO] é tão importante que a gente não se cansa de investir no assunto”. E continua: “na reportagem de hoje, vamos tentar explicar o que é LDO e porque ela é tão importante para todos nós”.

O *Jornal da Cultura* não exhibe séries de reportagens com a mesma frequência que o *Jornal Nacional*, nem necessariamente denomina a ocorrência de reportagens em profundidade sobre um mesmo tema. Na época que antecedeu as eleições municipais no país, no período do recorte desta pesquisa, o telejornal da TV Cultura exibiu oito reportagens sobre o assunto; todas elas chamam a atenção para a necessidade de conscientização do cidadão-

eleitor. Cinco foram assinadas pelo repórter Aldo Quiroga: *Polarização PT/PSDB nas principais capitais brasileiras*¹⁸, exibida no dia 17 de setembro de 2004, com tempo de 3min45seg.; *Preocupação dos candidatos com a rejeição*, do dia 21 de setembro, com 3min17seg.; *A necessidade de fiscalização do trabalho dos vereadores*, do dia 23 de setembro, com 4min19seg.; *O equilíbrio entre situação e oposição na Câmara de Vereadores*, do dia 28 de setembro, com duração de 3min30 seg., e *Eleição com candidato único*, exibida em 29 de setembro, com 3min29 seg. de duração. As outras três reportagens foram realizadas por diferentes repórteres: *TRE fiscaliza arrecadação de fundos de campanha*, no dia 16 de setembro, com tempo de 2min34seg, foi assinada por Ricardo Ferraz; *Os perigos de decidir o voto em cima da hora*, com 4min, assinada por Rinaldo Oliveira e exibida em 22 de setembro, e *A ambigüidade da Lei Eleitoral*, assinada por Ênio Lucciola, com duração de 3min, exibida em 24 de setembro.

Além das reportagens sobre as eleições, o *Jornal da Cultura*, no período mencionado, veiculou outras quatro reportagens que podem ser consideradas especiais. São elas: *Pro-UNI 1*, sobre a Medida Provisória do Governo Federal que garante vaga para estudantes carentes em faculdades e universidades particulares, assinada pelo repórter Maurício Miller e exibida no dia 13 de setembro, com 3min20seg. de tempo de exibição; *Taxa de juros e pressão inflacionária*, também exibida no dia 13, realizada por Aldo Quiroga e com duração de 4min15seg, que teve como gancho a declaração do ministro da Casa Civil contra a previsão de aumento dos juros; *Trabalho de prevenção à infecção hospitalar*, de Quiroga, com 3min e exibida em 15 de setembro; e *Pro-UNI 2*, assinada por Rinaldo Oliveira e exibida no dia 20 de setembro com 4min35seg.

¹⁸ Os títulos das reportagens do *Jornal da Cultura* foram dados pela pesquisadora.

3.2 Do espelho ao bisturi

O conjunto de reportagens analisado nesta pesquisa apresenta três possibilidades de estruturação. Essas produções podem trazer características que as colocam entre o formato canônico de jornalismo televisivo, próximo do modelo clássico do cinema não-ficcional, de um lado. Esse sub-conjunto é chamado aqui de espelhamentos. Do outro lado, há uma liberdade de procedimentos narrativos próxima ao jornalismo audiovisual, que se manifesta em alguns modos de representação do documentário. A essa outra possibilidade deu-se o nome, nesta pesquisa, de aberturas. No meio desses dois extremos, aparecem construções que marcam uma espécie de transição entre essas duas possibilidades, são as distensões, que se fazem evidentes naquele modelo canônico.

Apesar de ser possível enxergar esse percurso, nenhuma dessas reportagens, mesmo as que apresentam proximidade com as práticas documentais, chega a se afastar totalmente dos procedimentos hegemônicos, o que parece dizer de uma necessidade de afirmação dessa prática no campo do jornalismo, através de elementos formais.

A sistematização elaborada por Bill Nichols (1991 e 2001) apresenta uma maneira de observar as peças audiovisuais que leva em consideração a postura do realizador/repórter, a possível relação que a reportagem estabelece com o espectador, o uso do dispositivo, o tratamento do objeto e os objetivos da adoção das estratégias de utilização desse dispositivo. Na apresentação de cada um dos modos de representação, o autor oferece elementos para a análise das reportagens especiais, como a maneira como uma questão é apresentada, desenvolvida e solucionada no modo clássico, ou a ilusão de uma re-presentação do mundo histórico isenta, sem interferência no acontecimento, possibilitada pela câmera em terceira pessoa do modo observacional. Entre outras características próprias do documentário e apropriadas aqui para as reportagens especiais está a possibilidade de o repórter, ou a equipe de reportagem, atuar como catalisador dos acontecimen-

tos, provocando, eles mesmos, a ação que pretendem contar. Essa característica é predominante no modo interativo/participativo.

Além do que é apresentado nas discussões de Nichols, são observados, nas análises aqui apresentadas, elementos próprios da conformação da estrutura do telejornalismo hegemônico, como os offs concisos, “telegráficos” (BARBEIRO E LIMA, 2002; DARY, 1971; PATERNOSTRO, 1999), e a organização das imagens em torno deles, além da participação do repórter nessa construção.

3.2.1 Espelhamentos

O formato de reportagem do modelo hegemônico no telejornalismo brasileiro, como abordado no capítulo primeiro deste trabalho, é baseado em procedimentos desenvolvidos nas redações de emissoras comerciais norte-americanas nos anos 1960 e 1970 e é inspirado nas práticas do impresso e das atualidades cinematográficas. Os elementos básicos de sua composição são o *off* – texto lido pelo repórter sob o qual são editadas as imagens –, as *sonoras* – trechos das entrevistas realizadas em externa – e a *passagem*¹⁹ – presença do repórter em quadro no corpo da reportagem. Também podem compor esse padrão os *sobe-sons* – trechos de edições de imagens com som ambiente predominante ou outros tipos de trilhas sonoras não-sincrônicas.

A articulação desses elementos segue algumas regras que fazem parte de uma estratégia que pretende imprimir as noções de isenção e objetividade ao jornalismo audiovisual, herdeiro da ilusão de espelhamento da realidade. A maneira como cada um desses elementos é utilizado e sua função na estruturação das reportagens coincide com alguns dos procedimentos do modo expositivo do documentário.

¹⁹ O termo *passagem* refere-se à forma predominante de aparição do repórter em quadro. A *passagem* é utilizada como ponto de virada da narrativa e/ou como afirmação do caráter testemunhal do trabalho do jornalista em externa. Essa aparição do repórter pode ocorrer ao final – e é chamada de *encerramento* – ou no início – *abertura* – da reportagem.

Todas as reportagens analisadas nesta pesquisa apresentam traços desse modelo; metade delas, como visto a seguir, tem toda a sua construção baseada nas determinações desse formato padrão. Do *Jornal Nacional* estão todas as matérias da série *Eleições 2004*, assinadas por Marcelo Canellas – *Os problemas da nossa cidade*, *Os distritos que viraram municípios*, *Os municípios que precisam de ajuda para fechar as contas*, *Cidadãos têm acesso ao orçamento* e *Exercer a cidadania* – e uma reportagem sobre a rubrica *Identidade Brasil*, feita pela equipe comandada pela repórter Sandra Moreyra – *Grande Othelo*. As do *Jornal da Cultura* são: *TRE fiscaliza arrecadação de fundos de campanha*, de Ricardo Ferraz, *A ambigüidade da Lei Eleitoral*, de Ênio Luciola, *Pro-UNI 1*, de Maurício Miller, *Pro-UNI 2* e *Os perigos de decidir o voto em cima da hora*, assinadas por Rinaldo Oliveira e *Eleição com candidato único*, de Aldo Quiroga, Como a estrutura se repete nessas 12 matérias, somente as que apresentam esses traços de maneira mais evidentes serão citadas com mais vagar.

Na reportagem *Grande Othelo*, exibida sob a rubrica *Identidade Brasil*, no *Jornal Nacional*, a repórter Sandra Moreyra inicia sua locução²⁰ dizendo: “Nunca foi bom aluno. Zero em matemática. Trigésimo sexto lugar numa turma de 37. Era miúdo, magrelo. Vivia com a cabeça nas nuvens”²¹. Esse é o primeiro *off* da matéria. A ele, seguem uma passagem, outros *offs* e um *sobe-som*.

Diferente de uma reportagem impressa padrão, escrita sob a regra da pirâmide invertida, o primeiro *off* de uma reportagem televisiva não deve, necessariamente, corresponder a um primeiro parágrafo que resuma todas as informações necessárias à apreensão do fato. De acordo com Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo

²⁰ Entre a cabeça que chama a reportagem e este *off* há uma vinheta, que marca a rubrica. Essa vinheta é a mesma da série assinada por Maurício Kurbusly, originária da rubrica e que leva seu nome: *Identidade Brasil*. A estrutura dessa vinheta é abordada mais adiante neste capítulo.

²¹ As citações dos *offs*, neste capítulo, são transcrições literais do que foi exibido nos telejornais.

Lima (2002), em seu Manual de Telejornalismo, o *off* tem de ser “preciso, coloquial e conciso”, organizado numa estrutura que apresente “movimento, instantaneidade, testemunhalidade [*sic*], indivisibilidade de imagem e som, sintetização e objetividade”. David Dary (1971) ressalta a importância do texto telegráfico e preciso para a impressão de objetividade e cumprimento das determinações impostas pela falta de tempo tanto para a execução quanto para a exibição do material produzido para os telejornais.

A orientação para as respostas às seis perguntas fundamentais ao *lide* é direcionada às reportagens predominantemente informativas. Em uma reportagem interpretativa, a principal pergunta a ser respondida, segundo Mário Erbolato (1985), é o *Por quê?*. Na matéria de Sandra Moreyra, a repórter começa dizendo quem foi o ator, para depois dizer do fato: a recuperação do acervo de fotografias, documentos, discos e objetos cênicos colecionados por ele em vida e que irão se transformar em peças de museu. O texto diz das conquistas de Grande Othelo, de como ele acumulou o acervo, do reconhecimento que recebeu de colegas de profissão, numa tentativa de justificar a criação do museu com os guardados de um artista que, como afirma a repórter em seu *off*, “tinha medo de ser esquecido”.

Durante toda a reportagem, a locução segue o ritmo dado desde o início: frases curtas que ditam a cadência das imagens editadas sobre elas. Vera Íris Paternostro (1999) afirma que, por conta do curto tempo de exibição e da necessidade de articulação desse *off* com as imagens,

Período: 01 de março a 31 de maio 2004. o texto precisa basicamente identificar os elementos fundamentais da notícia. Aliás, uma prioridade de qualquer texto jornalístico – independentemente do estilo, forma ou veículo. [...] Sem descrições redundantes, com informações fundamentais, simples e direto, o texto vai naturalmente se casar com a imagem (PATERNOSTRO, 1999, p. 73).

A idéia de casamento apresentada pela autora diz respeito a uma parceria harmônica. No entanto, o que ocorre, na maioria das reportagens feitas nesse modelo, é uma relação de subordinação da articulação das imagens ao texto, como o que é desenvolvido de um argumento pela “voz de Deus”, no modo expositivo do documentário.

A relação entre texto e imagem é denotativa: ao se referir a uma canção produzida pelo autor, ao dizer do acervo do museu, como figurinos, fotografias e documentos, são montados em seqüência, na mesma ordem e ritmo do *off*, planos fechados com os figurinos, as fotografias e os documentos. Pela conexão estabelecida na montagem, pode-se concluir que são os objetos que pertenceram ao ator e que irão integrar o acervo do museu. Além de ser ilustrada pelas imagens, a locução é um guia de sua interpretação.

A edição das imagens apresenta planos que, juntos, sem a locução, não fariam sentido. Os pedaços de fotografias e trechos de textos em folhas de papel envelhecidas precisam do *off* para que o espectador saiba quem é o homem que aparece naquelas imagens, quem é o autor daqueles bilhetes, quem é o autor da música que toca ao fundo e por que essas imagens estão colocadas lado a lado. Além de atribuir um sentido, a locução ajuda a localizá-las num mesmo lugar, para além do espaço construído pela montagem, na tela.

Mas nem todas as reportagens que seguem esse padrão apresentam relação ilustrativa tão direta e pouco elaborada. Em alguns casos, há uma organização próxima às estruturas narrativa e dramática (Penafria, 2002) vistas em documentários expositivos, como no caso da série *Eleições 2004*, assinada pelo repórter Marcelo Canellas, também exibida no *Jornal Nacional*. Nessa série, opera-se uma tentativa de construção narrativa, apesar de as imagens, ainda que tragam possibilidades de outros significados, servirem de reforço ou comprovação para o que é dito no *off*. Isso ocorre em todas as cinco reportagens da série.

Um dos casos tomados aqui como exemplo é o da matéria *Os*

municípios que precisam de ajuda para fechar as contas, exibida em 23 de setembro de 2004. Para explicar por que sete entre cada 10 cidades do país procuram por auxílio federal ou estadual para acertar seu orçamento, a reportagem traz, durante seus dois minutos e 35 segundos, entrevistas com especialistas, gráficos animados e o exemplo de um município em que, por falta de verbas, o sistema de ensino funciona, mas o de infra-estrutura, não.

A reportagem é dividida em três partes. No início, o tema e o problema relacionado a ele são apresentados: “Todo mundo na escola e quase sem repetência. Sinal que o dinheiro chegou na [sic] região, mas não alcançou o caminho de casa. As ruas ainda estão sem calçamento”, diz a locução do repórter. As imagens mostram crianças em sala de aula. Logo em seguida, a sonora de um personagem que sofre por problemas relacionados à questão que a reportagem aborda e pretende dar solução. A segunda parte traz uma explicação sobre a dinâmica dos gastos de uma prefeitura e o movimento dos prefeitos em busca de verbas dos governos federal e estadual. Esse trecho é formado por uma passagem do repórter, seguida de um *off* coberto por imagens sintéticas, e de uma sonora. A terceira parte, composta por quatro *offs* curtos intercalados por sonoras, apresenta uma possível solução para o problema e termina apontando para o personagem do início, para dizer como ele poderia ser beneficiado com essa solução.

Esse personagem utilizado na construção da reportagem é Joel, um homem que aparenta ter 50 anos, que tem a filha na escola, mas não tem água encanada em casa. Ele aparece em um ambiente que parece ser sua casa, em um bairro sem pavimentação. A voz do repórter diz que as ruas não têm calçamento; a imagem enquadra, em plano médio, uma menina que anda com cadernos na mão por um caminho enlameado; logo em seguida, Joel afirma que, “quando chove, não passa carro”. O *off* fala que ele está satisfeito com o estudo da filha, porém, falta “alguma coisa”; na sonora, Joel afirma que eles tomam água de poço.

“O esforço de Joel para pegar água na bica mostra o drama das prefeituras; se investir em caderno, falta verba para cano d’água”,

diz o *off*. A edição das imagens comprova o que é dito pelo repórter e a estrutura narrativa é organizada para reforçar essa idéia exposta pela locução.

A seqüência mostra o seguinte: no início de uma *pan* vertical, são enquadrados, em plano fechado, um balde e um garrafão, que aparecem um em cada canto da tela, um outro balde, ao centro, para onde é vertido um jato de água que vem do lado de cima do quadro. Completam o quadro três braços, também vindos do canto superior da tela – dois deles se lavam no jato d'água e uma mão pega a alça do garrafão para erguê-lo. A câmera continua o movimento para cima até mostrar Joel, em plano peito, que ergue o garrafão cheio de água e inicia um movimento de caminhada em direção ao canto esquerdo da tela; a seu lado aparece parte do corpo de um homem. Esse movimento da câmera, em plano mais fechado, percorre o corpo de Joel, e dá a ver o que ele veste: um short puído, uma camisa branca onde faltam botões e um boné surrado.

Um corte é feito antes que o personagem saia do quadro, a ação continua no plano seguinte: o enquadramento aberto mostra o mesmo Joel, no lado inferior da tela, caminhando morro acima, em direção oposta à bica de onde saía a água que encheu, no plano anterior, o garrafão que ele leva na mão. A câmera está posicionada do lado de cima desse morro e o homem caminha em direção a ela. Nesse mesmo plano aparecem ainda árvores, no lado direito, e parte de uma parede e um telhado no canto esquerdo. Esse posicionamento da câmera reforça a idéia de esforço ao mostrar Joel pequeno, ao fundo, e a parte de cima do morro, que enche toda a parte inferior da tela, em primeiro plano, usando da perspectiva que indica a grande distância que ele ainda tem de percorrer em sua subida.

Cada um desses planos não dura mais que três segundos, mas seu encadeamento ajuda a construir o que é desenvolvido no *off*. A maneira como essas imagens são organizadas, sua estrutura dramática, dá a idéia de uma seqüência da ação do personagem, numa montagem lógica e linear que dá, ainda, a ilusão da presença de

várias câmeras no local do acontecimento, que pegam todos os ângulos da ação. O ponto de vista adotado por essas câmeras, em terceira pessoa (Penafria, 2004), coloca o espectador no lugar de um observador ideal, distante, que acompanha a movimentação de Joel sem ser percebido. Em nenhum momento dessa ação o homem olha em direção à câmera.

À cena em que Joel carrega a água e caminha até a casa segue-se uma passagem de Marcelo Canellas que diz dos processos de cálculo de investimentos das prefeituras. Nesse momento, a estrutura da reportagem desloca o foco do lugar da “experiência” (BERNARDET, 2003) para uma encarnação do argumento impessoal na figura do repórter. Canellas não diz de seu envolvimento na questão; ele apresenta dados sobre o processo, encarnando a “forma antropomórfica do discurso” (NICHOLS, 1991).

Logo depois, segue-se um *off* que diz sobre as possíveis fontes de dinheiro do município. Nessa seqüência, são usadas imagens sintéticas: uma animação tridimensional traz desenhos de prédios, com maços de notas de dinheiro ao lado, e bonecos que lembram a forma humana. Os desenhos se movimentam na tela e setas indicam o fluxo desse dinheiro. O *off* orienta a interpretação dessas imagens: quatro prédios semelhantes, um em cada canto da tela, representam os municípios; outros, ao centro, os governos federal e estadual; os bonecos seriam os prefeitos que vão até os governos em busca do dinheiro, representado pelos maços de notas.

A voz do repórter diz desse fluxo de solicitação de verbas, que é maior que a oferta. Para isso, utiliza-se de uma metáfora: “é como se todo mundo saísse para jantar ao mesmo tempo”. A essa afirmação segue-se a sonora de um especialista, Marcos Mendes, consultor legislativo do Senado, que confirma o que é dito no *off*: “E aí todo mundo começa a pedir uísque, camarão e coisas caras porque já que a conta vai ser rachada, deixa eu pedir o mais caro, porque eu me saio bem. É mais ou menos assim a estrutura de incentivos na política municipal. Todo mundo correndo atrás de dinheiro estadual e dinheiro federal pra fazer benefícios locais, passando a conta pro resto do país”.

Essa explicação é seguida de *offs* e sonoras que dizem da atuação de organizações não-governamentais que propõem soluções para melhor distribuição e administração dos orçamentos. Nessa parte da reportagem, as imagens mostram, com alternâncias de planos médios e fechados, um grupo de pessoas reunidas em torno de uma mesa. O primeiro *off* desse trecho é coberto por um único plano, em terceira pessoa, que, em um movimento horizontal, mostra as pessoas em torno dessa mesa, concentradas na fala de um homem posicionado à cabeceira. As demais seqüências alternam enquadramentos fechados de integrantes desse grupo em torno da mesa. A informação contida nessas imagens, neste momento, parece ser irrelevante: o grupo foi identificado já no primeiro *off*.

Em uma das sonoras, o dirigente da ONG Fórum do Orçamento, Luiz Mario Behnken diz: “Gastar é bom. No Brasil, é pouco e mal. *Por mim*, o gasto deveria ser maior e melhor” (grifo nosso). A essa sonora seguem-se outras, também de integrantes de ONG’s, que propõem soluções. Há *offs* intercalados a essas sonoras, mas neles não há opiniões.

De acordo com os manuais de telejornalismo, o *off* deve trazer as informações de maneira imparcial. A interpretação e a opinião devem aparecer, segundo Barbeiro e Lima (2002, p. 104), somente nas sonoras, que “devem ser as mais opinativas possíveis. O contexto e o enredo devem estar no *off* construído pelo editor. [...] quem opina é o entrevistado”. O tempo dessas e de qualquer outra sonora, neste modelo, não deve ultrapassar 20 segundos. O aparecimento da opinião de um entrevistado, nesse tipo de reportagem organizada em torno de um argumento, não representa a possibilidade de uma abertura a discussões; ela ajuda a reforçar o que já é proposto pelo *off*, sem que o repórter tenha de explicitar uma posição, mantendo, assim, sua pretensa isenção. Ainda no caso dessas sonoras opinativas, os manuais ensinam que os entrevistados devem ser identificados. Na reportagem de Canellas, apenas Joel, que não opina, não é identificado com créditos na tela – o repórter refere-se a ele como “Joel” apenas nos *offs*.

Em todas as reportagens desta série, a identificação só é feita em sonoras de especialistas, que emitem opiniões ou ajudam a complementar ou reafirmar as informações apresentadas pela locução. Na reportagem *Os distritos que viraram municípios*, quem sofre com os problemas causados por essas emancipações e leva para a tela sua experiência não é identificado. As regras para esse procedimento dividem os entrevistados em dois grupos: as personalidades, que têm “identificação integral”, e o que Barbeiro e Lima (2002) chamam de “personagens do povo”, que ganham “identificação genérica” como, por exemplo, a dona-de-casa, o morador, o aposentado, o manifestante etc. Em *Os problemas das nossas cidades*, os moradores que falam sobre o crescimento desordenado são mostrados nas portas de casas, em grupos em bares ou em canteiros de obras, em planos abertos ou médios, sem identificação através de crédito na tela. Nos enquadramentos é estabelecida uma relação entre aqueles entrevistados e as locuções que fazem com que eles possam ser qualificados, na imagem, como moradores daquele local. Eles não têm nome, mas uma qualidade que lhes dá credibilidade para falar nesse lugar da experiência. Mais adiante neste trabalho essas qualificações – ou tipificações – serão retomadas, em reportagens que se utilizam desse recurso de maneira mais explícita. Por ora, no caso das matérias da série *Eleições 2004*, é interessante notar que, em todas elas, as situações com os populares não identificados representam a encarnação do problema – essas pessoas estão no lugar de todos os que sofrem com as questões apresentadas pelo argumento desenvolvido pelo *off* e para as quais, na mesma reportagem, são apresentadas soluções.

A estrutura problema-solução apresentada num percurso que vai do particular (lugar da “experiência”) para o geral aparece também em seis reportagens especiais exibidas no *Jornal da Cultura*. A produção assinada por Rinaldo Oliveira, chamada de *Pro-UNI 2*, é tomada aqui como exemplo. A matéria, que foi exibida no dia 20 de setembro, diz da medida provisória do Governo Federal que instituiu o Programa Universidade para Todos, que

pretende criar vagas para estudantes bolsistas em faculdades particulares, por via de isenção fiscal.

A reportagem começa com uma seqüência em que são alternados planos médios e fechados de dois jovens que conversam com um homem. O homem, que veste um terno, está atento à fala dos dois, que não é ouvida. Por sobre o que poderiam ser os sons emitidos nessa conversa, é ouvida a voz do repórter, que, na primeira frase de seu *off*, apresenta os dois jovens: “João e Tatiana são alunos de classe média que, por falta de dinheiro, podem não concluir a faculdade”.

Em seguida, o *off* diz dos problemas dos dois e é intercalado a sonoras curtas que comprovam as dificuldades que os dois enfrentam para continuar os estudos. Os personagens são encarnações do problema que a medida do governo, apresentada na reportagem, pretende resolver.

A reportagem segue a seguinte estrutura, dividida em três partes: apresentação do problema que gera a necessidade da questão abordada, com a utilização de personagens; explicação dos mecanismos da medida do Governo Federal, com a ajuda de especialistas; e apresentação de desdobramentos e divergências em relação a esses mecanismos.

Todas as imagens editadas sobre os *offs* da reportagem apresentam ponto de vista em terceira pessoa e são organizadas como nas outras peças audiovisuais discutidas até agora neste capítulo. A diferença aqui está em uma seqüência de planos gerais, de um ambiente que parece ser um pátio de faculdade. São planos que não variam de dimensão²² e que mostram grupos de jovens – alguns deles carregam cadernos nas mãos, outros, mochilas nas costas. Há poucos movimentos de câmera, que chega a acompanhar a movimentação de alguns desses jovens, porém os cortes da montagem não deixam ver de onde ou para onde eles caminham.

Todos esses supostos estudantes estão em pátios e outros ambientes externos, mas o enquadramento não é aberto o suficiente

²² O termo dimensão, aqui, significa o espaço do enquadramento e não o espaço físico próprio da tela.

para dar a noção das dimensões desses espaços, porém deixa ver grupos de estudantes em pátios e sacadas de prédios. De acordo com os manuais de telejornalismo, o operador da câmera deve dialogar com o redator da matéria, mas deve ser deixado livre para captar as imagens dos acontecimentos aos quais o texto – produzido por outra pessoa – irá fazer referência. Apesar dessa liberdade, uma das maiores preocupações no processo de captação de imagens é a economia, como abordado no capítulo primeiro: o tempo para a execução da reportagem em externa e da montagem é curto. A impossibilidade de deslocamento por conta do tempo reduzido para a execução da reportagem obriga a captação desses vários ângulos de um mesmo local.

Além disso, não há continuidade na edição. Aqui, ocorrem as “*inserages*” operadas na montagem televisiva, destacado por Doney (2004), de inspiração nas transmissões ao vivo. Essa montagem desordenada de que fala o autor colabora para que o sentido, a continuidade e o ritmo do que é mostrado precisem ser determinados pelo que é exterior às imagens, ou seja, a locução. O espectador pode deduzir que aquele pátio está cheio de estudantes de uma faculdade particular – a PUC de São Paulo – pelo que é dito no *off*.

Além de uma “contaminação metonímica” (STAM, 1985) do ao vivo, que possibilita esse ajuntamento das imagens e se configura como uma característica própria da linguagem jornalística televisual, nessa reportagem as imagens apresentam ainda uma outra característica. Na passagem do repórter, que encerra a parte em que é apresentada a medida provisória, o texto dito apresenta possíveis questões que deverão ser discutidas a partir do *Pro-UNI*. O plano da passagem começa fechado em uma jovem que carrega cadernos em uma das mãos e, na outra, um bilhete que ela insere em uma catraca. A câmera faz um movimento de *zoom out* que deixa ver o repórter em primeiro plano. Ao fundo, a jovem passa pela catraca, observada por um homem parado, em pé, próximo à parede ao fundo, e atravessa o quadro da direita para a esquerda, até desaparecer atrás do repórter.

Neste ponto da matéria, a questão do ingresso na universidade se resolve – tanto no que é dito pelo repórter quanto no próprio enquadramento. Dali para frente, o problema apresentado é outro: a permanência no ensino superior dos estudantes beneficiados pelo programa. Seguem a essa passagem do repórter duas sonororas contraditórias: uma que aponta solução para o novo problema apresentado na reportagem e outra que se contrapõe à anterior.

Os enquadramentos das sonororas, durante toda a reportagem, contribuem para o reforço da estrutura e do conseqüente papel de cada um dos entrevistados na construção da matéria. Todos as sonororas são em planos médios; a maioria desses planos traz, ao fundo, elementos que ajudam a conferir uma qualidade aos entrevistados: os estudantes do início da matéria são mostrados no ambiente da faculdade; no plano de fundo do enquadramento do reitor, há uma estante cheia de livros; o Ministro da Educação aparece cercado de microfones e gravadores.

Nos casos observados até aqui neste capítulo os repórteres apresentam-se distantes do lugar da experiência e o que é desenvolvido em seu texto – o argumento – necessita de uma confirmação, dada por especialistas. Na locução não são emitidas opiniões. O repórter, num esforço de isenção, encarna a “forma antropomórfica do discurso”. As imagens, todas num ponto de vista em terceira pessoa, evitam a possibilidade de uma experiência compartilhada – elas determinam o lugar do espectador como o de observador ideal dos acontecimentos. Por força de uma contaminação pela linguagem própria do ao vivo, esses acontecimentos – mostrados nas imagens que são montadas junto com o *off* que guia sua interpretação, e nas imagens das entrevistas – são representados, numa ilusão de não-mediação ou não-interferência em uma “realidade” já pronta e dada a ver pela reportagem que pretende ser um “espelho” (Traquina, 2002a e b) dos acontecimentos.

3.2.2 Distensões

Uma reportagem especial tem de dar conta de colocar os acontecimentos em perspectiva e não só re-presentá-los. Em algumas produções, o que é trazido nem são fatos, mas conceitos, ou abstrações, que não podem ser tratados em uma estrutura rígida, que pretende objetivar a complexidade do mundo histórico. Ao adotar uma fórmula padronizada, desenvolvida para dar conta do factual, o repórter se vê obrigado a inserir, nela mesma, elementos outros, não previstos. Ocorrem, então, distensões, na tentativa de ampliar as possibilidades de um modelo limitado, para que em sua estrutura se possa mostrar uma elaboração mais coerente com as discussões propostas pela questão a ser tratada. A série *Identidade Brasil*, exibida pelo *Jornal Nacional*, apresenta essas fissuras no modelo informativo hegemônico apresentado até aqui neste trabalho.

O repórter Maurício Kubrusly, que assina a produção, apresenta uma tentativa de definição do que seria a cultura brasileira, do que distinguiria o Brasil dos outros países do mundo. Durante a série de seis reportagens são discutidas as implicações da cultura na economia do país, na personalidade de seus habitantes, na projeção que é feita dessa identidade para o exterior, na influência estrangeira no Brasil e na construção dos estereótipos do “brasileiro”.

As reportagens, em sua estrutura, ajudam na construção de um “tipo” brasileiro, que supostamente se reconhece e se define segundo os aspectos apresentados pela série. Elementos da cultura erudita, como ópera e balé, e da cultura popular, como novelas e o folclore, além dos esportes, principalmente o futebol, são os assuntos mais abordados. Essa construção é guiada por dados, opiniões e fatos apresentados pelo repórter, que encarna a “voz do saber” (BERNARDET, 2003), conduzindo as imagens e as entrevistas que o ajudam a compor e desenvolver seu argumento.

Há dois tipos de entrevistados nas matérias: os populares, não identificados e que são mostrados nas ruas, e uma categoria que

poderíamos chamar de especialistas, composta por celebridades – cantores, cantoras, atores e atrizes famosos -, produtores culturais, políticos, intelectuais e representantes de entidades como museus e centros de cultura. Alguns desses especialistas, como o Ministro da Cultura e o diretor de televisão Guel Arraes, aparecem em três reportagens. O primeiro é entrevistado em *As diversas formas de cultura no país*, *A resistência da cultura nacional* e *A força da produção nacional*. Arraes aparece em *A fábrica de emoções das novelas*, *A força da produção nacional* e *A cultura Nacional sem preconceito*. A utilização de entrevistados que se repetem nas reportagens, além do mesmo formato em todas elas, confere uma unidade, ou identidade, à série.

As diversas formas de cultura no país é a primeira da série e apresenta uma estrutura que se repete nas outras cinco. O início é marcado por uma vinheta, seguida de respostas curtas e vagas de populares sobre o que eles acham sobre o recorte: a definição de “cultura”. Depois disso, seguem uma pequena introdução da locução, entrevistas com especialistas que ajudam a desenvolver o tema, um ponto de virada, com a presença do repórter que esclarece e amarra os aspectos apresentados até então, e um desfecho, com presença tanto de especialistas quanto de populares. Há ainda um intenso uso de trilha sonora. As imagens são, em sua maioria, em terceira pessoa, no ponto de vista de um observador ideal. Tudo isso é amarrado pelas informações passadas pela locução.

Inicialmente, essa locução parece ser exterior à experiência, que deve ser comprovada pelos entrevistados cujos depoimentos estão a ela subordinados. É ela quem informa sobre o mundo histórico, pois os entrevistados dizem de aspectos pontuais, de maneira fragmentada. A locução reúne informações estatísticas, dados, generalizações e contribui para o que Jean-Claude Bernadet (2003) chama de construção de “tipos sociológicos”.

Esses tipos são encarnações, representações vivas dos aspectos apresentados na generalização da locução em *off*. A captação

dessas entrevistas é feita em som direto, geralmente nos ambientes que representam melhor o tipo a ser construído.

O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num personagem dramático. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personalidade que resulta da montagem (BERNARDET, 2003, p. 24).

O “tipo sociológico” criado pela reportagem *As diversas formas de cultura no país* é aqui chamado de *tipo brasileiro*. Nenhum dos oito populares entrevistados é identificado. Para ajudar na tentativa de definição de cultura empreendida pelo repórter, são chamados uma conselheira do Museu do Folclore, dois diretores de centros culturais, uma atriz e um fotógrafo, estes devidamente identificados, com nome, sobrenome e profissão.

Esses tipos brasileiros, entrevistados em pé, na rua, são incumbidos da tarefa de definir cultura logo no início da reportagem. “A cultura, é assim, uma coisa muito bonita, né?!”, diz um homem negro, de aproximadamente 30 anos, entrevistado em um calçadão. “No meu modo de ver, é uma pessoa que principalmente é inteligente”, afirma um senhor de pele clara e cabelos brancos, que tem ao fundo um grupo de homens que olham em direção à câmera. “Ah, *Gabriela*, né; novela, né?!”, responde uma mulher que também tem ao fundo um grupo de pessoas a olhar para o espectador, como se dele esperassem uma resposta mais convincente que a dela. Por fim, um outro homem arremata: “As praias que nós temos são muito lindas, tudo isso é cultura.” Essa organização de entrevistas de populares não identificados, que dizem de um mesmo assunto em respostas curtas encadeadas, é chamada de “povo-fala” e, segundo Regina Mota (2001), é herdeira das práticas do cinema direto da década de 1960 no Brasil. Porém, os propósitos dessa organização, no telejornalismo, são distintos daquelas práticas cinematográficas. A autora afirma que

... o uso do som direto nos filmes brasileiros serviu à necessidade de captar não apenas a língua mas também o modo como as pessoas pensavam e se expressavam, transpondo para a tela a diversidade de mentalidades e falas existentes de norte a sul do Brasil (MOTA, 2001, p. 46).

No telejornalismo e, mais especificamente, no caso dessa série de reportagem, a intenção, explicitada pela montagem, é a busca por homogeneizar o discurso, e não por mostrar uma possível diversidade.

Todos esses entrevistados olham para o canto da tela, como que para além dela. Esse olhar para uma ausência aparente afirma a presença de alguém que lhes fez a pergunta. Além disso, esse olhar é uma convenção narrativa no telejornalismo: uma pessoa, em plano peito, a olhar para um canto da tela, tendo ou não à sua frente um microfone, é um entrevistado que responde à pergunta de um repórter, ainda que o repórter e a pergunta não apareçam.

A voz desse repórter aparece logo após essa seqüência de entrevistas, tornando possível uma conexão entre o alvo daqueles olhares e o dono da voz. Essa “voz do saber” introduz, então, a sua tentativa de definição. Em um tom firme e com frases bem encadeadas, o repórter, que ainda não aparece em quadro, afirma: “Para muita gente, cultura é apenas, por exemplo, um concerto com uma grande orquestra num teatro de primeira, ou as obras de arte que ficam expostas no museu... Um espetáculo de balé, figurinos, cenário... Mas cultura do Brasil é muito, muito mais”. Toda sua fala é coberta por imagens que lhe servem de ilustração: a apresentação de uma ópera em um grande teatro, uma panorâmica em um quadro de Portinari, uma apresentação de balé.

No caso dos espetáculos re-presentados na reportagem, as imagens são feitas do ponto de vista de um espectador em um teatro, que olha tanto para o palco quanto para seus companheiros de platéia, como que inserindo o telespectador na contemplação de uma seqüência frenética de apresentações culturais, como se várias câmeras estivessem posicionadas em pontos estratégicos dos

teatros. Além disso, a montagem é feita de tal maneira que o som, mesmo quando não é ambiente nessas apresentações, passe uma noção de sincronia. Barbeiro e Lima (2002, p.67) afirmam, em seu manual de telejornalismo, que é preciso manter os sons ambientes para dar “o clima dos acontecimentos”. A manutenção do som ambiente nesse caso denota, ainda, a influência das transmissões ao vivo na constituição de sua narrativa.

Desde as primeiras reportagens realizadas para televisão, ainda em película, no final da década de 1940, como afirma David Dary (1971), o trabalho da externa é pensado de maneira a integrar a narrativa do telejornal, marcada pela transmissão ao vivo. A temporalidade instaurada pela transmissão ao vivo contamina a reportagem, ainda que essa reportagem seja feita em outra lógica – no caso da reportagem especial – em que se tem tempo para pensar na evolução dos planos.

Logo após a seqüência de espetáculos, na reportagem de Kubrusly, entram os especialistas, intercalados com a fala do repórter, que tentam ajudá-lo a definir a cultura brasileira. Todos esses especialistas são apresentados em enquadramentos médios, no máximo em planos americanos ao final de algum movimento de câmera vindo de uma composição anterior, que agrupava tanto entrevistado quanto repórter. A presença desse repórter ao lado do entrevistado-especialista, como entrevistador, é notada na maioria das vezes em toda a série.

Já as entrevistas com os populares não apresentam evidências da presença deste repórter. Em algumas, não há sequer a presença de um microfone. Essa presença é construída por elementos exteriores à imagem, como o espaço para o qual o entrevistado olha ao dar sua definição de cultura e a voz do repórter, que é montada logo após a seqüência de respostas.

Por não estarem identificados, os entrevistados populares acabam se transformando em uma massa homogênea, cuja principal característica, pode-se dizer, é ser um brasileiro que tenta definir o que é sua cultura.

Ao final da reportagem, a “voz do saber” arremata seu argu-

mento após ter chegado a uma definição aparentemente satisfatória do que é cultura, com a apresentação de, entre outros elementos, ídolos nacionais e manifestações folclóricas: “Agora, podemos voltar às ruas e perguntar, de novo, o que é cultura brasileira”. Sua voz, em *off*, é acompanhada de imagens sem foco de rostos em primeiro plano, e ruídos de trânsito, numa construção que dá a idéia de rua como o lugar dessa massa homogênea de tipos brasileiros.

Agora, outros populares, diferentes daqueles apresentados no início, são entrevistados. Eles apresentam definições mais coerentes que aquelas que abriram a reportagem. Os enquadramentos são muito parecidos com aqueles do início – em plano fechado, todos olham para o canto direito ou esquerdo da tela e têm ao fundo um ambiente urbano. Um deles responde que cultura é a quadrilha; outro, que é a dança, o axé. Um outro – nesse caso, um especialista devidamente identificado, intruso nessa massa homogênea – diz que é a panela de pedra e o fogão a lenha, que são “essência do pé no chão”. A reportagem termina com imagens de um grupo folclórico que canta e dança uma música típica.

Esse intruso pode servir para conectar os especialistas ao universo dos brasileiros, assim como os vocativos utilizados pelo repórter servem para conectá-lo ao universo tanto dos entrevistados quanto do espectador, estimulando, assim, o reconhecimento de um grande universo compartilhado. Mesmo assim, o que prevalece, com a apresentação dos anônimos como “voz da experiência”, é a ausência de “singularidades” (GUATTARI, 2000) e uma necessária homogeneização.

Para a construção desses tipos, ordenados a partir do que diz a “voz do saber”, a estrutura da reportagem, através de sua utilização particular do dispositivo, opera uma “limpeza das singularidades”. O espectador é, então, guiado a interpretar as possíveis singularidades em função da comparação estabelecida na própria reportagem, e “desprezar outras, nem mesmo percebê-las até” (BERNARDET, 2003, p. 27). No caso da reportagem so-

bre cultura brasileira, a característica comum, que une cada um daqueles populares, é o fato de serem brasileiros.

Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral. O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno (BERNARDET, 2003, p. 19).

A tipificação é um dos pilares da construção do argumento, tanto no documentário, especialmente o expositivo, quanto na reportagem, pois “permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia da sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência” (*idem*, p. 19).

Esses tipos são ainda “a amostragem – são o *objeto* da fala do locutor, que se constitui *sujeito* detentor do saber” (*idem*, p. 20. grifos do autor). Essa relação afirma o “modelo sociológico” ou expositivo, pois é baseada, ainda segundo Bernardet, na própria idéia que se tem de Ciência Social, em que é necessário um distanciamento entre aquele que filma – o sujeito – e o universo filmado – o objeto. Essa idéia é análoga à “figura mítica” do repórter como coletor “objetivo” de informações (TRAQUINA, 2002a, p. 172).

Esse distanciamento também é notado, e criticado, por Arthur Omar (1997), que afirma ser a postura do espectador a de um “sujeito de espetáculo”, ao qual é oferecida uma “ilusão de conhecer”.

Eu, como espectador, acredito dominar pelo conhecimento o que o filme me exhibe. Eu conheço, eu

estou sabendo. Mas essa ilusão (ou “sensação”) se instaura justamente porque, para nós, o objeto está irremediavelmente perdido, e porque não somos parte dele, nem podemos inserir nossa participação, um objeto morto, e, por conseguinte, autônomo de objeto sob domínio (OMAR, 1997, p. 189).

Essa observação pode se estender a outros produtos audiovisuais que pretendem dar conta de uma “realidade” ou de fatos do “mundo histórico” (NICHOLS, 1991 e 2001) de maneira não-ficcional, reunidos em uma narrativa. Nesse sentido, Omar vai ao encontro das observações de Stam (1985) sobre o jornalismo televisivo, em relação à sua natureza ficcional.

Exatamente como qualquer filme, inclusive os documentários, pode ser considerado filme de ficção, assim também a televisão, como um todo, inclusive os noticiários, é conformada pela ficção. [...] Reuven Frank, presidente do Departamento de Notícias da NBC, explica: “Cada caso do telejornal deveria, sem qualquer sacrifício de probidade ou responsabilidade, utilizar os atributos da ficção, do drama. Deve contar com estrutura e conflito, problema e desenlace, crescimento da ação e declínio da ação, um começo, um meio e um fim. Estes não são apenas os elementos essenciais do drama: são os elementos essenciais da narrativa” (STAM, 1985, p.80).

Stam afirma que o telejornal é herdeiro de duas “lógicas discursivas distintas e, em alguns sentidos, contraditórias”: a do jornalismo e a cinematográfica. O seu material informativo é organizado de acordo com “moldes narrativos previsíveis, fornecidos pelo intertexto televisual e cinematográfico” (Stam, 1985, p. 81). Alguns dos elementos narrativos utilizados são comuns aos dois universos: planos compostos, tomadas subjetivas, montagem que

privilegia a continuidade, entrevistas tratadas com “alternância ritual” de planos como na construção de um diálogo, a trilha que enfatiza clima e continuidade etc.

O que diferenciaria esses dois universos, ainda de acordo com o autor, seria uma “metafísica da presença televisual”, como culto à “cabeça falante” de apresentadores e repórteres, que se dirigem diretamente ao espectador, de maneira aparentemente espontânea - o que possibilitaria um outro tipo de relação.

A estrutura narrativa das reportagens de Kubrusly obedece a essa organização ficcional descrita por Stam: há um começo, com a apresentação de um problema – o que é a cultura brasileira - ; um meio, com a busca para a solução da questão apresentada; e um fim – a solução do problema, representada pelas respostas esclarecidas de populares no final da reportagem.

No documentário, segundo Bernardet (2003), há ainda um recurso, o “vocativo”, também utilizado no telejornalismo, que possibilitaria a aproximação entre o espectador e a obra. O “vocativo da locução” opera o deslocamento da “voz do saber” do “mundo da ciência” e envolve o espectador em um universo compartilhado.

Quando Kubrusly diz, ainda que em *off*, “*a gente* sente orgulho, *a gente* se identifica”, ou “o que *nós* todos assistimos todos os dias aqui na televisão”, ele tenta aproximar a noção de cultura que ele constrói em sua reportagem à noção de cultura do espectador, a partir da criação desse universo compartilhado, possibilitado pelo uso da primeira pessoa do plural. O espectador é chamado a acessar o seu repertório, mas sua interpretação é guiada pelo que é apresentado na tela.

A utilização desse vocativo coloca o repórter em uma situação ambígua: ao mesmo tempo em que assume a postura de condutor dos espectadores em direção a uma resposta para a dúvida que eles – representados pelos populares no início - supostamente devem ter, Kubrusly parece compartilhar dessa mesma dúvida, fazendo do percurso em direção à solução do problema algo também seu. Essa posição ambígua é reforçada pelos enquadramen-

tos que colocam o repórter ao lado dos especialistas, a escutar atentamente suas falas, direcionando a eles perguntas que parecem pretender uma resposta mais esclarecedora.

Além da fala do repórter, ou da “voz do saber”, há outro lugar de manifestação desse vocativo na obra. O “vocativo visual”, o “olhar para a câmera” que, segundo Bernardet (2003) “mergulha em nós [espectadores]”. O próprio repórter utiliza-se desse recurso quando aparece na tela para explicar o papel dos ídolos na cultura. Sua entrada se dá logo depois de uma “voz da experiência” dizer o que acha que é cultura. “Pelé, Pelé é cultura do Brasil”, diz a mulher não identificada, que olha para o canto da tela, na direção em que aparece um microfone. Logo em seguida, sua imagem é congelada. Por sobre essa imagem, aparece o repórter, em plano aberto, que aponta para a mulher, à sua esquerda, e diz, dirigindo-se ao espectador: “Ela tem toda razão, os ídolos fazem parte da cultura”.

Há ainda a presença de “vozes da experiência” que não se pronunciam, mas encarnam o brasileiro típico construído pela reportagem. Durante uma das entrevistas com os brasileiros nas ruas, em volta do entrevistado que fala para o microfone há um grupo, posicionado em segundo plano mas que olha diretamente para a câmera, como que numa posição de espectador do telespectador, à espera de ouvir o que ele – telespectador – tem a dizer, chamando esse telespectador para se posicionar em relação ao assunto abordado.

A pretensão da série de reportagens é discutir o que é cultura brasileira. Sob esse pretexto, o que se vê é uma seqüência de clichês – tanto no que se refere às definições quanto às representações de cultura: na primeira seqüência, imagens de espetáculos são exibidas do ponto de vista de um espectador. Na segunda seqüência, planos de detalhes de carrancas e outros objetos regionais típicos são vistos como imagens intercaladas de uma entrevista que tenta dar uma noção abrangente do conceito, com a menção de ações do cotidiano que são passadas por gerações em

um processo de enculturação, e que poderiam servir como metáfora de um olhar para os detalhes de nossa constituição.

Em outra seqüência, uma câmera, em referência a procedimentos observacionais do documentário – ainda que a montagem não respeite o tempo dessa observação –, mostra um ritual indígena, no ponto de vista em terceira pessoa. Na seqüência final, os movimentos de uma dança típica do nordeste são mostrados por uma câmera subjetiva que interage com esses movimentos, como se estivesse a dizer que, agora, ao final da exposição, tudo estivesse sintonizado, e não mais distante como a observação passiva dos espectadores dos espetáculos eruditos mostrados na primeira seqüência.

Esse desfile de imagens-clichês – de ídolos e manifestações folclóricas pitorescas – configura um movimento contrário ao pretendido pelas definições de alguns entrevistados, que são mais abstratas e apontam para possíveis aberturas a reflexões que não são exploradas. Um dos entrevistados, como o diretor do Sesc de São Paulo, Danilo Miranda, que diz que a cultura “é o nosso modo de fazer”. Esse “modo de fazer” não aparece na estrutura da reportagem. A diretora do Centro de Cultura Dragão do Mar, Cristiana Parente, afirma que “a cultura popular, ela tem toda uma complexidade de manifestações; ela é tão rica quanto a cultura erudita”. Porém, o que a reportagem apresenta, em sua linearidade, é a simplificação dessa complexidade, numa homogeneização das manifestações.

O início das reportagens dessa série é marcado, como já dito neste capítulo, por uma vinheta que começa com um quadro dividido em trinta partes de tamanhos iguais. Em cada um deles, uma pessoa é mostrada em plano peito. Esse quadro fragmentado flutua levemente e cada uma das suas subdivisões internas gira, em um movimento tridimensional, até darem a ver a bandeira brasileira. Durante esse movimento, os quadros formam a *logo* da série: *Identidade Brasil*.

O termo *logo* é utilizado como em Machado:

Logo (forma abreviada de *logotipo* ou *logomarca*) é o nome que se dá em *design* gráfico a um grupo de letras, especialmente trabalhadas em termos de estilo, cor e textura, fundidas em uma única forma gráfica, associadas ou não a símbolos pictóricos ou mesmo a formas abstratas puras, com o objetivo explícito de representar uma instituição ou marca comercial (MACHADO, 2001, p. 200).

Essa *logo* da série é composta por uma palavra escrita com letras brancas sólidas e em caixa alta. Ela ocupa quase toda a tela, e aparece sobre uma bandeira brasileira tremulante digitalizada. Sobre a imagem que ocupa toda a tela é aplicado um filtro, com uma textura de imagem capturada diretamente da tela da televisão e que deixa ver a granulação dos *pixels* que formam a imagem do tubo de raios catódicos da televisão.

Na construção que se opera nessa vinheta pode-se antever a construção que se dá em todas as reportagens da série: algumas dessas cabeças falantes, reunidas na reportagem, ajudam a apontar a necessidade de se definir essa identidade; outras, incluindo a do repórter, ajudam a percorrer o caminho, determinado pela própria estrutura da reportagem, em busca da definição da identidade brasileira. A imagem da bandeira da vinheta, construída a partir dos trinta pequenos quadros de pessoas em plano peito, aparece ao final texturizada pela granulação do filtro aplicado sobre ela, e deixa ver a intenção da reportagem: a identidade nacional, aqui, é construída pela e na televisão.

3.2.3 Aberturas

A TV Cultura, em seu manual de procedimentos para o Jornalismo Público, pede aos repórteres que se desloquem da posição de detentor do saber para a posição de um cidadão, tal como seu telespectador, passível de sofrer as ações do cotidiano. Como é possível realizar essa tarefa em uma estrutura narrativa que só

consegue dar a esse repórter o poder de um “lugar do saber”? Algumas produções exibidas pelo Jornal da Cultura, especialmente as assinadas pelo repórter Aldo Quiroga, parecem permitir ao jornalista deslocar-se desse lugar do saber. Nelas, apesar da utilização de elementos daquele modelo hegemônico, pode-se ver uma abertura, na estrutura narrativa, para outras possibilidades que façam com que a atuação desse repórter seja coerente com a linha editorial da emissora.

Um desses casos é *Trabalho de prevenção à infecção hospitalar*, exibida em 15 de setembro de 2004. A reportagem obedece ao seguinte percurso: exposição do problema – o que causa e como se processa a infecção hospitalar –, apresentação de uma solução possível – a medida da Agência Nacional de Vigilância Sanitária, que vai mapear as ocorrências de infecção –, a experiência da administração de um hospital – que utiliza um controle parecido com o proposto pelo Governo Federal –, e uma conexão do que é apresentado como problema à vida do cidadão comum. Aqui serão abordadas as partes em que se processam, de maneira mais evidente, deslocamentos em relação ao formato padrão.

A reportagem começa com um plano-sequência que acompanha o *off* e tem o tempo de 19 segundos. O repórter diz o seguinte texto: “Caçar micróbios e bactérias num hospital não é tarefa fácil. Invisíveis, eles se sentem em casa num lugar onde há dezenas, centenas de doentes. Nesse ambiente, provocam a chamada infecção hospitalar. E mesmo com todo o cuidado, ela é um mal inevitável”. Durante essa fala, uma câmera subjetiva caminha pelos corredores de um hospital.

A trajetória dessa câmera é paralela ao chão e ela não apresenta a perspectiva do olhar de uma pessoa adulta; ao passar por uma funcionária do hospital, a câmera revela-se na altura dos joelhos dessa pessoa. A essa imagem rente ao chão, num movimento de passeio pelo corredor do hospital, são sobrepostos cinco desenhos animados de criaturas que parecem representar os “micróbios e bactérias” a que se refere a locução do repórter.

Esses desenhos não são uma representação realista do que

possam ser esses seres microscópicos. O estilo dos contornos, as caretas, os olhos esbugalhados e as cores fortes lembram ilustrações infantis. O movimento que essas animações realizam na tela, por sobre a imagem captada pela câmera, é desordenado, como se eles estivessem a percorrer, sem rumo, o corredor do hospital. O ponto de vista sugerido por essa câmera em primeira pessoa é o ponto de vista desses seres que provocam a infecção.

Esse ponto de vista provoca um deslocamento – e uma possibilidade de questionamento – em relação ao que seria uma possível objetividade das imagens em movimento em um produto jornalístico. No lugar de observador ideal de um acontecimento, o espectador é chamado a assumir a posição dos micróbios, seres invisíveis e imaginados, que se apresentam na tela.

A locução do repórter é seguida pela sonora de uma especialista que confirma o que ele acaba de dizer: “Zero de infecção hospitalar não existe. Mas existe uma redução substancial na medida em que você trabalha melhor as técnicas”.

Essa especialista assume, aqui, o lugar de um “locutor auxiliar”, que reafirma o argumento. Porém, a mesma entrevistada, quando aparece na terceira parte da reportagem, tem seu lugar deslocado para o da experiência: ela é a representante da área de Controle de Infecções do Hospital das Clínicas de São Paulo, Ana Sara Levi. Neste momento, ela diz dos procedimentos adotados no local em que trabalha; ela é quem lida com os dados e com o problema da infecção no hospital que serve de cenário para a reportagem.

Esse deslocamento operado aqui leva o saber para o lugar da experiência e apresenta uma nova dimensão para a entrevistada. Em uma reportagem que segue o modelo hegemônico, ela seria apresentada de maneira unidimensional, somente no lugar da experiência. Aqui, sua apresentação a transforma em um personagem um pouco mais complexo, com a possibilidade de trânsito entre as instâncias de sua especialidade e de sua experiência.

Na quarta parte, a reportagem diz como diminuir o perigo de infecção em qualquer ambiente e apresenta um trecho da entre-

vista do médico Drauzio Varella em um outro programa da emissora, o *Roda Viva*. O médico diz que vários germes são transportados pelas mãos, e basta lavá-las, por exemplo, antes de refeições, para evitar o problema. Os cortes parecem preservar o que ocorreu no programa – de transmissão ao vivo – mas o ritmo não destoa do que foi apresentado até aqui.

Essa perspectiva de ampliação da notícia, numa abordagem que chegue ao que interessa para o cotidiano do telespectador, é orientada pelo manual de procedimentos para o Jornalismo Público da própria emissora: o que esse assunto tem a ver com o homem comum, aquele que não vai a hospitais com frequência.

... o interesse do público está associado àquelas informações cujas conseqüências sejam mais sensíveis na vida em sociedade. *O objetivo é atingir o telespectador – cidadão, não o indivíduo fragmentado, entendido na sua dimensão exclusivamente pessoal* (*Jornalismo Público*, 2004, p. 31 – grifos do autor).

A pergunta que essa parte da reportagem parece querer responder é: é possível haver aqueles seres microscópicos, que causam infecções, fora dos ambientes hospitalares? Se sim, como se prevenir? Talvez por isso não haja “populares” na matéria. Aqui, não é preciso trazer essa experiência para a tela: seu lugar está no receptor da notícia, e esse lugar é referenciado pela construção da narrativa.

O trabalho do repórter, aqui, não abandona a estrutura problema-solução. Porém, ele amplia a possibilidade de apreensão da notícia ao acrescentar desdobramentos e conexões mais complexas que aquelas possibilitadas pela estrutura linear da narrativa hegemônica.

Em outra matéria, Aldo Quiroga apresenta uma possibilidade de abertura ainda maior. A estrutura da reportagem *A necessidade de fiscalização do trabalho dos vereadores* obedece a uma única linha, que segue uma ação do repórter. A partir do tema

proposto pelo título, Quiroga inicia um percurso em busca de informações sobre a atuação dos legisladores na Câmara Municipal de São Paulo.

A reportagem inicia com uma imagem em plano fechado de mãos que digitam no teclado de um computador. O som é síncrono e corresponde à digitação. No plano seguinte, aparecem, na tela do computador, imagens do sítio eletrônico da Câmara dos Vereadores de São Paulo. O repórter, em primeiro plano e de costas, observa as informações na tela. Começa, então, o *off*, que diz o seguinte: “no site da Câmara Municipal de São Paulo, que é o nosso exemplo, dá para ver a pauta da sessão de hoje. São 416 itens a serem discutidos numa tarde. Será possível? Também dá para ver os projetos de lei aprovados. Foram 1.052, desde 2001”. Na sequência, a sonora de um especialista, o diretor de uma organização não-governamental, o Instituto Agora, que acompanha o trabalho dos vereadores, explica o que são esses projetos.

Uma outra locução do repórter vem logo depois, e fala dos dias comemorativos aprovados pelos vereadores de São Paulo, entre eles, o dia do Saci. Por sobre a voz do repórter, aparecem imagens sintéticas, com desenhos correspondentes ao conteúdo de sua fala: um saci, de corpo inteiro, com seu cachimbo na boca, tem, a seu lado, os dizeres “dia do Saci”, que ocupam mais da metade da tela. A mesma estratégia ocorre com os outros dias comemorativos que seguem no *off*: dia do sumô, do fã de séries de tv e cinema e dos vampiros. Esse *off* termina com o repórter, em tom irônico, afirmando: “parece brincadeira – e com o dinheiro público!” Por sobre essa locução, aparece Quiroga, em plano fechado, coçando a cabeça.

A articulação do *off* com as imagens, até aqui, dá a entender mais que um “casamento”, como afirma Paternostro (1999), para otimizar a informação. Em vez do ponto de vista em terceira pessoa, de um observador ideal excluído da ação e correspondente à fala do repórter que tudo sabe no modelo hegemônico, as imagens na reportagem de Aldo Quiroga assumem um ponto de vista chamado por Penafria (2002) de “omnisciente”. Ao espectador é per-

mitido acompanhar não só o que se desenrola com o personagem mas, também, o que esse personagem pensa enquanto executa sua ação. Esse personagem, neste caso, é o próprio repórter.

O mesmo especialista da primeira sonora aparece logo em seguida, para dizer que apenas 17% da votação da Câmara dizem respeito a políticas públicas de efetiva relevância para a vida dos cidadãos. O repórter-personagem continua seu *off*-pensamento: “Acho que está mesmo faltando fiscalização nessa história. Tentei pelo telefone, mas só consegui saber que o vereador não está no gabinete. Sem internet ou telefone, o jeito é ir pessoalmente”. Acompanham essa locução, imagens do repórter ao telefone e levantando-se da cadeira.

Logo depois dessa fala do repórter, pode-se ouvir uma trilha sonora musical – um *sobe-som* –, por sobre a qual aparece um plano-sequência de uma câmera subjetiva, cuja velocidade é alterada pela edição para imprimir aceleração a seu movimento. Esse ponto de vista da câmera é o ponto de vista do próprio repórter, que caminha por uma calçada até chegar à portaria do prédio da Câmara Municipal de São Paulo.

Mais uma sonora é inserida nesse momento. Desta vez, é a coordenadora de uma outra organização não-governamental, Movimento Voto Consciente, Rosângela Gienbinsky. Ela afirma: “As barreiras começam na portaria, as dificuldades para entrar, você tem que dizer aonde você vai, que andar, nome de quem... Você diz, ah, eu quero ir atrás de um vereador. Aí, mas, você tem de saber aonde você vai... Pra uma reunião você tem que ter um selo amarelo, pra outra um selo verde...”

A coordenadora da organização diz de sua experiência, mas ela pode ser tomada também como uma especialista, que funcionaria, na estrutura narrativa, como uma “locutora auxiliar” (Bernardet, 2003). Aqui, como na matéria sobre infecção hospitalar, os entrevistados ganham complexidade, diferente das funções determinadas no formato padrão de reportagens televisivas informativas.

O repórter, agora, entra em *off* para dizer que grupos têm se

organizado para tentar resolver os problemas relacionados a essas barreiras impostas aos cidadãos, mostradas através da ação do repórter e da fala da personagem, em relação à fiscalização do trabalho dos vereadores. Para auxiliá-lo na tarefa de descrever o trabalho dessas instituições, aparece, logo após seu *off*, a sonora daquele primeiro entrevistado, também coordenador de uma organização não-governamental.

Após esse pequeno bloco informativo, o repórter-personagem segue em sua busca por esclarecimentos sobre a atuação dos vereadores. O *off* volta a assumir um papel ambíguo, de pensamento que se constrói durante a ação: “Mas insisto na minha busca – finalmente, uma pista!”. Junto dessa fala, é ouvida aquela mesma música do *sobe-som* anterior, que aumenta de volume logo ao término da frase do repórter. Por sobre a fala do repórter e essa música aparece a seguinte imagem: um plano aberto, em terceira pessoa, que mostra um corredor com várias portas dos dois lados. O repórter caminha por esse corredor, entrando e saindo das portas. Entre as entradas e saídas, ele coça a cabeça e olha para os lados, como que perdido. Em seguida, vem um enquadramento fechado, em movimento, que acompanha o repórter, de costas, em primeiro plano. Esse enquadramento mostra um ângulo que corresponderia ao olhar de uma pessoa que estivesse atrás do repórter, a observá-lo. O movimento desse pequeno plano-sequência segue o repórter que passa por uma porta até chegar à frente de um outro homem que se encontra em um escritório, sentado atrás de uma mesa de madeira.

O som ambiente prevalece agora, e a imagem não sofre cortes. O repórter direciona uma pergunta ao homem sentado à mesa do escritório e o que se ouve é o seguinte:

Repórter: “Eu queria saber em quem o meu vereador votou na última votação nominal.”

Funcionário: “A última votação de projeto de lei?”

Repórter: “É”.

Funcionário: “O senhor aguarda um minutinho?”

Mais um sobe-som, com a mesma música, acompanhado da seqüência do plano anterior, sem cortes e com o efeito de aceleração. A câmera, em movimento, segue o deslocamento do funcionário pelo escritório, que passa de uma mesa para outra à procura de papéis. Há um corte, ainda com a mesma música, para um plano médio do repórter que olha o relógio, com aparente impaciência. Um outro plano, com movimento de câmera, é montado logo depois e mostra o funcionário que se desloca da mesa em direção a um armário. O rapaz continua sua procura, até encontrar em um dos livros a resposta à solicitação do repórter. Ele volta para sua mesa de origem e se direciona ao repórter. O plano continua, agora desacelerado, e o som ambiente prevalece.

Repórter: “Se eu quiser uma cópia disso eu consigo?”

Funcionário: “É preciso pagar uma taxa pra Câmara.”

Repórter: “E quanto é a taxa?”

Funcionário: “Dez centavos a cópia. O pior é a fila do banco.”

O repórter-personagem conta, no próximo *off*, que conseguiu descobrir qual o voto do vereador, mas que ainda falta saber uma série de itens que são fundamentais para o acompanhamento das atividades desenvolvidas no poder legislativo municipal, como, por exemplo, a freqüência às votações e a fidelidade partidária. Esse *off* é acompanhado de um plano fechado no movimento dos pés do repórter-personagem em seu caminhar pelos corredores, e, em plano aberto, do movimento de sobe-e-desce por uma escada em espiral.

A procura do repórter-personagem termina em sua passagem. O enquadramento, médio, mostra uma cadeira vazia em primeiro plano no canto direito. O repórter, que vem do canto esquerdo da tela, senta na cadeira, fazendo-se de exausto. Sua fala, nessa passagem, começa com um “Ufa!”. Ele olha para a câmera e completa: “Realmente, tentar conseguir essas informações não é

tarefa fácil, isso numa câmara municipal de uma das maiores cidades do país. Mas não importa o tamanho da câmara municipal. É fundamental que você acompanhe o trabalho do seu vereador. Veja quem diz que já faz isso há algum tempo”. Segue-se a essa passagem a sonora da especialista que diz de sua experiência. Segundo ela, a fiscalização “vale a pena”.

A reportagem de Quiroga é construída durante a ação do repórter. Em vez da certeza que acompanha a fala da “forma antropomórfica do discurso” no modelo hegemônico, o repórter-personagem apresenta ao telespectador sua dúvida e sua busca pela informação. Essa busca imprime, à construção da matéria, uma temporalidade própria, de re-presentação da ação, cujo desenlace não é possível saber de início.

O suspense dessa estratégia aproxima-se da estrutura dramática desejada por Drew (1988, p. 391-392) para jornalismo audiovisual. Para o realizador do cinema direto, a adoção de uma estratégia dramática “prende” o telespectador à história, pois permite “um uso tanto de sentidos quanto de seus pensamentos, de suas emoções como de suas mentes...”. A utilização apropriada dessa estrutura coloca o telespectador, ainda segundo o realizador, “...em contato com seu próprio mundo, em contato consigo mesmo e com revelações sobre eventos, pessoas e idéias”.

Inspirado na dramatização presente nas ficções audiovisuais exibidas na própria televisão, Drew desenvolveu os procedimentos para o que Nichols (1991, 2001) denomina de modo observacional do documentário. A predominância, nesse modo, é de uma câmera em terceira pessoa, como um observador ideal que acompanha o desenrolar das micro-modificações do dia-a-dia, numa ilusão de não-mediação. A diferença dessa estratégia para a adotada por Quiroga está na participação ativa do repórter que, transformado em personagem, provoca uma ação e vai em busca da informação a partir disso.

Essa postura do repórter-personagem encontra paralelo no realizador do modo interativo/participativo de documentário. Nesse modo, o realizador atua como um “catalisador” (BARNOUW,

1993) dos acontecimentos, deslocado de sua função de mero coletor de informações. Além disso, a esse realizador é permitida a tomada de partido em relação à questão apresentada, no lugar de uma ilusória isenção.

Quiroga apresenta sua opinião sobre os fatos que presencia durante sua ação na reportagem. Isso é feito em sua fala – “Parece brincadeira – e com o dinheiro público!” – mas, também, na estrutura de sua reportagem, que se utiliza de recursos, como animações, para ironizar as datas comemorativas instituídas pela Câmara, como o dia do Saci. Um outro exemplo dessa tomada de partido é o enquadramento e o efeito de aceleração das imagens na seqüência que mostra o repórter-personagem em um corredor a entrar e sair de várias portas.

O repórter assume, nessa matéria sobre a fiscalização do trabalho dos vereadores, um papel mais complexo que o tradicionalmente conferido ao jornalista: além de ser aquele mediador da informação, ele é, também, um cidadão que busca informações sobre os vereadores que atuam em sua cidade. A experiência de sua busca é compartilhada com o espectador, que é chamado, por ele e pelos entrevistados, à ação. Esses procedimentos vão ao encontro do que Regina Mota (2001) afirma, em relação ao cinema direto:

...o método direto era uma síntese da intervenção do realizador para questionar e testemunhar a realidade e, ao mesmo tempo, um instrumento de comunicação. Através da maneira de abordar a realidade, esse cinema buscava uma comunicação mais estreita com a vida e uma comunicação mais intensa com o público (MOTA, 2001, p. 47).

O manual de procedimentos para o Jornalismo Público da TV Cultura fala do jornalista como um “mediador” que “se apresenta como um co-protagonista e se submete ao permanente jogo de interações associado aos processos de construção social da notícia”. (*Jornalismo Público*, 2004, p. 32). A atuação de Quiroga, tanto

na reportagem na Câmara dos Vereadores de São Paulo quanto na matéria sobre a infecção hospitalar, reverbera essas orientações, ao deslocar o repórter do lugar de saber.

Como visto no capítulo primeiro deste trabalho, Traquina (2002 a) afirma que “segundo a metáfora dominante no campo jornalístico, o jornalista é um espelho que reflecte [*sic*] a realidade” em sua “caça aos fatos”. Ao deslocar-se do lugar de uma entidade imparcial e objetiva, que sofre a ação, participa e catalisa os acontecimentos, esse lugar ocupado pelo jornalista passa a apresentar outras possibilidades: o espelho é então cortado, dividido, e suas partes, que conformam agora uma complexidade mais próxima à riqueza possível à própria personalidade do repórter, devem ser operadas em harmonia. A operação de corte no espelho é realizada, como visto nas reportagens de Quiroga, como o que Mota chama de “manejo de um bisturi”, que deixa ver a realidade para além daquele espelho inteiro pretendido.

As três possibilidades aqui apresentadas foram organizadas a partir do que, nas reportagens especiais, podem aparecer como posicionamento do repórter, utilização dos elementos para a constituição das estruturas narrativas e dramáticas, o tratamento dado ao tema e a relação que elas podem estabelecer com o espectador.

No primeiro caso, os *espelhamentos*, o repórter representa um lugar do saber e todos os elementos são organizados de maneira a reforçar o que é desenvolvido pelo argumento apresentado pela locução em *off*. As imagens, em terceira pessoa, só podem ser interpretadas pelo que é apresentado no texto lido pelo repórter, que encarna, ao aparecer, uma “forma antropomórfica do discurso”. As estruturas narrativa e dramática dessas matérias são desenvolvidas em função da apresentação de um problema, de suas causas e possíveis soluções. O espectador é tratado como um receptor das informações, sem a possibilidade de interpretar para além do que é pretendido pela estrutura fechada que lhe é apresentada.

No segundo caso, o das *distensões*, o repórter assume uma posição ambígua: atua como catalisador dos fatos, ainda que ocupe o lugar de saber. O tema ou problema apresentado é criado e re-

solvido na própria reportagem, através da utilização de estruturas dramática e narrativa que apresentam o desconhecimento sobre o assunto tratado e o caminho percorrido para sua solução. O espectador é trazido para a reportagem com a utilização de elementos como vocativos que criam um universo compartilhado.

Nas *aberturas* apresentadas no terceiro caso, ocorre um deslocamento do papel dos atores apresentados na estrutura dramática. O repórter-personagem e seu saber estão na sua experiência. O mesmo ocorre com os entrevistados. Esses papéis ganham dimensões complexas, mais próximas do que se pode encontrar na realidade, o que aproxima o telespectador de uma vivência compartilhada. A organização dos elementos da estrutura narrativa também contribui para a construção dessa vivência: a câmera, por exemplo, assume pontos de vista inusitados, em primeira pessoa ou ambíguos. Dessa maneira, o espectador é chamado a construir o sentido junto com a reportagem.

Capítulo 4

Considerações finais

Em entrevista ao programa *Retratos Brasileiros*, o documentarista Eduardo Coutinho disse da relação de sua obra com a reportagem televisiva. Para ele, existe uma diferença fundamental entre o que é realizado pelo telejornalismo e pelo cinema documentário:

Eu uso elementos da reportagem para fazer uma coisa que transcende a reportagem. Porque a reportagem é um troço rasteiro. Eu uso elementos de reportagem, isto é, isso que eu faço, chegando e filmando, a Globo faz, só que em função de criar a sensação, a emoção falsa, de valorizar o repórter como herói. Ele não coloca em questão o fato de que ‘isto é um filme’. Enfim, eu uso de elementos de reportagem, graças a Deus. Por isso a minha experiência na televisão foi boa. [...] A reportagem não dura – isso é fatal. A diferença do documentário, entre outras, é que o documentário dura.¹

Não é pretensão deste trabalho, neste momento, comparar os métodos do autor aos do jornalismo televisivo, tal como visto até aqui. O que se deu nesta pesquisa foi um esforço no sentido

¹ Programa *Retratos Brasileiros*, exibido no dia 19 de outubro de 2003 no Canal Brasil.

de compreensão das articulações narrativas possíveis ao jornalismo televisivo, presentes nas reportagens consideradas especiais, a partir de sistematizações mais amplas presentes no campo do documentário. Esse tipo de reportagem, a exemplo do que Coutinho fala em relação ao seu trabalho documental, apropria-se de elementos de um telejornalismo tradicional, que tem um modelo canônico de estruturação, mas consegue, dentro desse próprio modelo, ir além da idéia e do papel desse jornalismo criticado pelo documentarista.

Essa possibilidade de ampliação no jornalismo televisivo de modelo hegemônico aproximaria as reportagens especiais de uma concepção mais ampla de jornalismo audiovisual. Porém, se esses produtos são vistos somente na perspectiva do que é próprio do campo jornalístico tradicionalmente constituído, corre-se o risco de classificá-los como “parajornalísticos”, a exemplo do que afirma Resende (2002a) em relação a textos que apresentam distensões e elementos de outros campos na sua conformação.

Na perspectiva do que é restrito ao telejornalismo, seria portanto válida a afirmação de Coutinho em relação às limitações da reportagem e quanto ao documentário como uma potência para ir além na narrativa. Porém, quando é realizado um deslocamento do foco para um campo mais amplo, que abarca outras áreas, como a do próprio cinema, numa tentativa de diálogo com as práticas jornalísticas, é possível afirmar que a reportagem televisiva, em alguns casos, também pode apresentar essas possibilidades.

No universo da reflexão teórica, produzida acerca do jornalismo televisivo, não há elementos para a compreensão dessas aberturas. Para que essas aberturas pudessem ser compreendidas, foi necessária a realização de dois percursos: um na direção do que poderia ser próprio do jornalismo nas reportagens e outro no sentido do que poderia ser apropriado de outras áreas de conhecimento, em especial o cinema documentário.

A observação das reportagens especiais exibidas em dois telejornais de emissoras de sinal aberto brasileiras leva a concluir que o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e o *Jornal da Cultura*, da TV

Cultura, baseiam-se no mesmo modelo hegemônico, herdeiro de práticas do jornalismo comercial do início do século XX. É evidente, na estrutura desses telejornais, uma filiação a esse modelo. Porém, as análises das reportagens apresentam uma distinção no que se refere à fidelidade a essa filiação. No caso da Rede Globo, há um esforço de ampliação de suas possibilidades, porém, sem um efetivo deslocamento. O *Jornal da Cultura*, por outro lado, apresenta uma significativa abertura na própria estruturação das reportagens.

A maior parte dos dois telejornais é uma sucessão de elementos organizados em torno do modelo prioritariamente informativo. Porém, nesta mesma conformação, há manifestações – nas reportagens consideradas especiais – de uma prática que escapa às determinações que legitimam esse mesmo modelo.

4.1 O caminho para fora

O conjunto de reportagens especiais analisado mostra um movimento em direção ao afastamento do modelo pretensamente especular, passando por distensões até chegar a uma abertura das possibilidades de construção das reportagens.

A primeira delas aproxima-se das práticas exercidas em todo o corpo do telejornal. Há uma relação de subordinação de toda a estrutura a um argumento que é desenvolvido pelo *off*. Esse argumento deve apresentar um problema, com suas representações concretas – expostas a partir da experiência de indivíduos –, análises das questões levantadas a partir desse problema – apresentadas tanto pelo argumento quanto por especialistas que o legitimam – e possíveis soluções – levantadas tanto no argumento quanto por aqueles mesmos especialistas. Essa tipificação e a hierarquização dos entrevistados dão sustentação à estrutura narrativa.

O papel do repórter é de encarnação desse argumento, ou seja, uma “forma antropomórfica do discurso” (Nichols, 1991). O espaço para opiniões e análises é dado aos especialistas, mas é le-

gitimado pelo que é dito no *off*. Essa estratégia confere uma aura de isenção ao discurso proferido pelo repórter.

A locução funciona como um guia de interpretação e dá sentido ao ajuntamento da montagem. As imagens não informam sem o auxílio do argumento, elas servem de ilustração. O telespectador é colocado na posição de um observador ideal dos acontecimentos, e a ele é oferecida a ilusão de não-interferência da equipe nos acontecimentos.

Na segunda categoria estão as reportagens especiais em que se opera um refinamento do uso dos elementos do modelo canônico. No caso da série de Maurício Kubrusly, *Identidade Brasil*, exibida no Jornal Nacional, a tipificação, por exemplo, é necessária para a própria sustentação do tema das reportagens, e justifica a busca pela informação. A razão de ser das reportagens é uma suposta desinformação do brasileiro em relação à sua cultura. E preciso, portanto, criar, na própria estrutura, uma representação desse tipo que se desconhece. Porém, como esse indivíduo é uma categoria à qual também podem pertencer os especialistas e o próprio repórter, a estrutura narrativa apresenta distensões para que esse indício de outras dimensões nos papéis antes pré-determinados possa se manifestar.

Além disso, esse tipo também pode ser o próprio telespectador. O repórter passa a falar em primeira pessoa do plural, há o uso de vocativos visuais que colocam o telespectador para compartilhar dessa busca e a montagem de *povo-fala* mistura especialistas e populares em uma massa homogênea.

Na última categoria, as reportagens representam uma abertura no modelo. O repórter – ou a equipe de reportagem – que pretende passar uma experiência em relação ao fato, ou à informação, muito mais que somente transmiti-la, intervém na narrativa. Essa experiência, que diz de uma relação do repórter com o assunto a ser tratado, construída no percurso mesmo de elaboração da reportagem, só aparece na medida em que a estruturação da matéria se distancia do formato hegemônico.

De uma “forma antropomórfica do discurso” ele se transforma

em repórter-personagem, que faz parte de uma história contada de maneira a passar as informações a partir de uma vivência concreta. O lugar desse repórter-personagem é o de quem sofre a ação e/ou testemunha o fato, como alguém presente na cena do acontecimento em busca de respostas para as suas próprias dúvidas.

As reportagens especiais assinadas por Aldo Quiroga, exibidas pelo *Jornal da Cultura*, indicam um caminho de distanciamento da narrativa telejornalística hegemônica, que se mostra limitada. Nesses produtos, o repórter se aproxima, como um indivíduo, da “realidade”. Essa aproximação se dá na medida em que ele assume para si a tarefa de protagonista do mundo histórico, e não somente de seu relator. O lugar do repórter ganha outras dimensões, e ele passa a ser alguém que, além de ter o trabalho de contar os fatos, tem uma experiência a compartilhar com o telespectador. Para comprovar – como faz Quiroga (e sua câmera) pelos corredores da Câmara Municipal de São Paulo na reportagem *A necessidade de fiscalização do trabalho dos vereadores* –, a difícil tarefa de acompanhar a atuação dos legisladores, é fundamental que esse papel do repórter transcenda a ilusão de imparcialidade, objetividade e conseqüente distanciamento da vivência dos fatos, tão caras ao discurso jornalístico hegemônico que se pretende espelho da realidade.

A estrutura narrativa deve ser coerente com esse deslocamento. Há uma redefinição do papel da câmera, que ganha vida, a exemplo do que acontece nas práticas do cinema direto a que se refere Regina Mota (2001), numa “filmagem física” dos acontecimentos que modifica “o sentido de testemunho das imagens”. Ela adere aos eventos, toma outros pontos de vista que não somente o do observador ideal, apesar desse ainda ser o predominante. Ela pode testemunhar a ação do repórter-personagem ou pode assumir perspectivas inusitadas, como a dos micróbios que povoam os corredores de um hospital na reportagem *Trabalho de prevenção à infecção hospitalar*. A imagem ganha autonomia e não precisa mais depender tanto da locução para integrar-se à estrutura.

A montagem também se reconfigura: no lugar de um ajuntamento, cujo sentido é dado somente com o auxílio do texto em *off*, a operação de abertura no modelo de jornalismo televisivo canônico transforma a edição em uma articulação de seqüências que deixam ver a consciência da apropriação do dispositivo em uma estrutura dramática. Há a possibilidade de os acontecimentos se desenrolarem em uma lógica que se assemelha àquelas utilizadas no cinema documentário, que por sua vez apropria-se das articulações do cinema ficcional. Essa estruturação é próxima do que se referia Robert Drew (1988, 392) que, já na década de 1960, demandava para o jornalismo de televisão a tarefa de atrair o telespectador, através de sua mente e de suas emoções, para colocá-lo em “contato com seu próprio mundo, em contato consigo mesmo e com revelações sobre eventos, pessoas e idéias”.

4.2 Um lugar para a experiência

Para que o repórter-personagem compartilhe de sua vivência do fato com o espectador, é fundamental que ele intervenha na estrutura narrativa, apropriando-se de elementos de outros campos e afastando-se daquela fórmula pré-determinada, tal como faz Quiroga. Por conta disso, é possível afirmar que no telejornalismo há uma limitação no que ditam os manuais, que fica evidente quando o repórter – sua equipe e sua câmera – aderem aos eventos e experienciam os acontecimentos.

Porém, não basta detectar essa limitação; a ampliação da estrutura narrativa não se dá de maneira automática, colada à experiência do repórter numa relação de causa-conseqüência. Esse problema impõe a necessidade de domínio dos elementos possíveis de construção das histórias – como a articulação dos planos, a consciência do papel da câmera, da montagem e do texto – que permitam diferentes articulações, cuja orientação deve ser dada pelos próprios acontecimentos, e não por um manual. Em vez de encerrar os fatos em um modelo pronto, pré-determinado e por-

tanto limitador, esse domínio daria ao repórter a autonomia de olhar, vivenciar e contar o mundo histórico para além de um relato objetivado.

Porém, essa lógica não se aplicaria a qualquer fato. Seria preciso pensar o que se pretende contar. No manual de procedimentos da TV Cultura, pode-se ver a consciência disso e um início de elaboração no sentido de provocar as equipes a pensar sobre o quê e como contar. São critérios que apontam não só para os conteúdos mas, também para a necessária articulação narrativa que dê conta de colocar os fatos em perspectiva. Pode estar aí a razão das aberturas operadas por Quiroga em suas reportagens.

A abertura deve, necessariamente, como afirma Jean-Louis Comolli (2001), “ceder ao controle dos eventos”. À equipe de reportagem caberia, então, uma tarefa criadora. Essa tarefa, que se apresenta como destoante das exigências dos manuais de jornalismo mas é manifesta em algumas reportagens especiais dentro dos telejornais, vai ao encontro do que Comolli afirma como função do realizador do documentário. Para o autor, os “dispositivos” do documentário, ou seja, as articulações pré-determinadas da estrutura narrativa neste campo apresentam necessariamente uma precariedade. Para o autor, a forma do relato não pode ser anterior aos acontecimentos e, sim, articulada a partir deles. Ao realizador que pretenda dizer do mundo, portanto, é imposta uma

... obrigação de criar. Mesmo se quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já possuiria pronto. Melhor: ela não pode ser impedida de desejar, para ir ao fim desta lógica de aprendizagem, ver seu dispositivo chacoalhado pela irrupção de dados inéditos – que não seriam aqueles através dos quais o mundo já se oferece a nós. Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis (COMOLLI, 2001, p. 107).

Qual seria, então, a função do jornalista televisivo, nessa pers-

pectiva? Encaixar os acontecimentos numa fórmula pré-determinada ou contar o mundo a partir de sua visão ou vivência? A ilusão de imparcialidade impregnada no modelo canônico poderia, então, ser abandonada em função de um contato maior, e portanto mais verdadeiro, com a “realidade”? Para Stam (1985) a fórmula do telejornalismo desperta no telespectador uma sensação de estar informado e não a consciência e a conseqüente apropriação dessa informação. As “microficções”, apresentadas pelo telejornal, com histórias individuais, ou as “unidades sintagmáticas mais amplas”, como longas histórias que se arrastam por semanas, reunindo dramas coletivos, acompanhadas pelas reportagens, seriam responsáveis por incluir o espectador, ou dar-lhe a sensação de inclusão, num “fluxo da experiência humana”, ainda que prevaleça a sensação de efemeridade das informações transmitidas.

As aberturas na estrutura narrativa, apresentadas em algumas reportagens especiais aqui analisadas, podem servir para entregar ao telespectador o que de fato o Jornalismo promete – a informação – ou, no caso do jornalismo em profundidade realizado nas reportagens especiais, um conhecimento sobre si e sobre o mundo.

A justificativa para o tratamento ligeiro, pouco aprofundado e descartável dado aos temas no telejornal é quase sempre o tempo, ou a falta dele, para a execução e exibição das reportagens. Mas, ao analisar as reportagens especiais, o que se nota é que essa hipótese é reducionista. Uma das reportagens analisadas, a *Pro-UNI2*, de Rinaldo Oliveira, tem quatro minutos e 35 segundos e é fiel ao modelo hegemônico. A reportagem *Trabalho de prevenção à infecção hospitalar*, de Aldo Quiroga, tem um minuto e meio a menos e apresenta aberturas sensíveis nessa fórmula. A primeira reportagem traz uma quantidade de elementos que indicam a possibilidade de a equipe ter gasto um tempo maior de produção que na segunda. São seis sonoras, cinco delas em locações diferentes. Além disso, as imagens gerais mostram pátios e outros espaços amplos. Na matéria de Quiroga são duas entrevistas em externa e

uma extraída de imagens de arquivo e a câmera passeia por poucos corredores de um hospital.

O trabalho de criação, que caberia então ao repórter-personagem, poderia apontar para uma possível autoria presente em certas reportagens que se distanciam de uma fórmula pronta, anterior aos acontecimentos. A constituição das reportagens especiais, sua estrutura narrativa, necessariamente contaminada pelos acontecimentos que lhe dão origem, dizem da apropriação, na prática, de referências outras que não as oferecidas pelo próprio campo do Jornalismo. A observação de possíveis traços dessa autoria não foi o objetivo desta pesquisa porém, ao se tornarem evidentes distensões e aberturas operadas por alguém que intervém na narrativa, não seria possível pensar, agora, no jornalismo televisivo como um lugar para a atuação de um jornalista-autor²?

4.3 Outros caminhos, outras referências

O conhecimento produzido sobre o jornalismo televisivo no Brasil é escasso e, em sua maior parte, refere-se muito mais aos conteúdos do que é noticiado que à maneira como essas notícias são estruturadas. Não foi intenção deste trabalho mapear e analisar a qualidade desse conhecimento. Apesar disso, essa limitação foi reconhecida por ter estado presente no decorrer da pesquisa, o que resultou em dificuldade na busca por referências para a compreensão da estrutura de produtos jornalísticos audiovisuais.

Também em trabalhos acadêmicos mais consistentes sobre a televisão há escassez no que se refere à linguagem. Regina Mota (2001, p. 11) afirma que no país “a televisão tem sido objeto de estudos sociológicos (sobretudo na década de 70), e antropológicos (nas décadas de 80 e 90)” e que são raros os pesquisadores

² Essa noção é tomada aqui como em Resende (2002b) que diz, na perspectiva do jornalismo impresso, de um percurso que desloca a informação do enunciado para a enunciação, numa passagem do narrador-jornalista, que se pretende ausente do discurso, para o jornalista-narrador, que integra a narrativa como uma estratégia textual.

que olham para a “o papel e a importância da técnica na produção de linguagens”³. Essas limitações são vistas, aqui, como algo que é próprio de um campo cujo arcabouço teórico ainda está em formação, como é o caso do campo da Comunicação. Não é papel deste trabalho sistematizar julgamentos sobre suas próprias referências; porém, é preciso reconhecer as limitações do contexto em que elas estão inseridas.

Por ser um campo recente, é permitido e necessário a estudos como este apropriar-se de elementos de outras áreas tangentes. O que se pôde ver no percurso desta pesquisa, entre outros pontos, foi um produtivo diálogo e uma aproximação no sentido do reconhecimento de características comuns ao cinema documentário e ao telejornalismo, a partir de suas articulações narrativas. O parentesco entre práticas destas duas áreas diz de seu pertencimento ao terreno aqui chamado, como em Melo (1972), de Jornalismo Audiovisual.

Telejornalismo e cinema documentário fazem parte de uma mesma linhagem, e suas semelhanças não se restringem à origem em comum. Por ser um campo mais sistematizado, nos estudos sobre o documentário há metodologias que podem ser apropriadas para estudos sobre jornalismo audiovisual. As reflexões teóricas e analíticas sobre a linguagem no documentário podem servir, como serviram neste trabalho, de ferramentas para a compreensão da constituição narrativa no telejornalismo, tanto para produtos organizados conforme um padrão canônico quanto – e principalmente – para as manifestações que fogem às determinações das normas hegemônicas.

³ A autora cita Arlindo Machado, Gabriel Priolli e Laymert Garcia como exceções a essa aparente regra de abordagem conteudística nos estudos sobre televisão no Brasil.

Capítulo 5

Referências bibliográficas

- ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In.: CHARNEY, Leo e SHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 258-312.
- ABEL, Richard e ALTMAN, Rick (org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- ÁVILA, Luiz Carlos. Rio de Janeiro: 12 set. 2004. 1 fita cassete (60min.). Entrevista concedida a Tatiana Alves de Carvalho Costa.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- BARBEIRO, Heródoto e LIMA, Paulo Rodolfo de. *Manual de Telejornalismo - os segredos da notícia na TV*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- BARNOUW, Erik. *Documentary - A history of non-fiction film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.

- BAZIN, Andre. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHARNEY, Leo e SHWARTZ, Vanessa R.. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COELHO FILHO, Marco Antônio T. São Paulo, 12 jul. 2004. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Tatiana Alves de Carvalho Costa.
- COLES, Robert. *Doing Documentary Work*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In.: *Catálogo fórum doc.bh.2001 – 5º Festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte: [s.d.], 2001.
- CUNHA, Albertino Aor da. *Telejornalismo*. São Paulo: Atlas, 1990.
- CURADO, Olga. *A notícia na TV: o dia-a-dia de quem faz telejornalismo*. São Paulo: Alegro, 2002.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. São Paulo: Campus, 2003.
- DANEY, Serge. *Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse*. Trad. Fernando La Valle. http://www.otrocampo.com/4/daney_tv.html. Acesso em: 06 jan. 2004.

- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- DA-RIN, Sílvio. *Auto-reflexividade no documentário*. Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 8, nov-dez. 1997, p. 71-94.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DARY, David. *TV News Handbook*. Pensilvania: Tab Books, 1971.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DREW, Robert L. An independent with the networks. In.: ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. California: University of California Press, 1988, p. 389-401.
- ECO, Umberto. Enredo e casualidade – a experiência da televisão e a estética. In.: *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- FRANÇA, Júnia L. et. al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- FRANÇA, Vera V. L. *Quéré: dos modelos da comunicação*. Belo Horizonte, 2002 (artigo inédito).
- GENRO FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*. <http://www.adelmo.com.br/t196-09.htm>. Acesso em: 21 mai. 2004.

- GERVAISEU, Henry. *Dziga Vertov: Do cinema verdade à arte da passagem entre as imagens*. Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 1, set-out. 1996, p. 57-68.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- Jornalismo Público: guia de princípios*. São Paulo: TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, 2004.
- LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 2001.
- LEAL FILHO, Laurindo Lalo. *A melhor TV do mundo*. São Paulo: Summus, 1997.
- LEAL FILHO, Laurindo Lalo. A TV Pública. In.: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 153-165.
- LIMA, João Gabriel de. A guerra atrás das câmeras. *Revista Veja*, São Paulo, 01 set. 2004.
- LINS, Consuelo da Luz. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.
- LINS, Consuelo da Luz. *Passaporte Húngaro: cinema político e intimidade*. São Paulo, Revista Galaxia, n. 7, p. 75-84, abr 2004b.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001.
- MACIEL, Pedro. *Jornalismo de Televisão*. Porto Alegre: Sagra-DCLuzzatto, 1995.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- MARCORELLES, Louis. *Living Cinema: new directions in contemporary film-making*. Londres: Goerge Allen & Unwin Ltd, 1973.
- MATTOS, Sérgio. *O contexto teórico e histórico da periodização da televisão*. <http://www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt09/gt09a3.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2003.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional. Editora da USP, 1972.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix: 2002.
- MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente – narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.
- MELO, José Marques de (org.). *Jornalismo audiovisual: a técnica do documentário*. São Paulo: (?), 1972.
- MELO, José Marques de. *A objetividade no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MELO, Cristina T.V. de, GOMES, Isaltina M.A.M., MORAIS, Wilma P. de. *O documentário como gênero jornalístico televisivo*. <http://www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt09/gt09a3.pdf> Acesso em: 06 ago. 2002.

- MOLOTOCH, Harvey e LESTER, Marilyn. As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos. In.: TRAUQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Veja Editora, 1999, 34-51.
- MORIN, Edgard. Complexidade e ética da solidariedade. In.: CASTRO, G. (org.). *Ensaio da complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MORIN, Edgard e LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MOTA, Regina. *Uma pauta pública para a nova televisão brasileira*. CD-Rom Intercom 2003.
- MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal – da forma ao sentido*. Brasília: Editora UnB, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. *Introduction do documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. *Cine- mais*, revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 8, nov-dez. 1997 (p. 197-203)
- PATERNOSTRO, Vera Íris. *O Texto na TV*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- PENAFRIA, Manuela. *O ponto de vista no filme documentário*. http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=penafria-manuela-ponto-vista-doc.html. Acesso em: 08 set. 2002.

- QUÉRÉ, L. *D'un modele epistemologique de la communication a un modele praxeologique*. In.: Réseaux n° 46/47. Paris: Tekhné, março-abril, 1991 (tradução livre não publicada).
- RESENDE, Fernando. *Textuações – ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002a.
- RESENDE, Fernando. *O olhar às avessas: a lógica do texto jornalístico*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002b.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil - um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- ROSSI, Clóvis. A objetividade como simulacro. In: BARROS FILHO, Clóvis de. *Ética na comunicação - da informação ao receptor*. São Paulo: Moderna, 1995.
- RUBY, Jay. The image mirrored - reflexivity and the documentary film. In: ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- SALLES, Mauro. A televisão no Brasil e no mundo: pequeno estudo a título de prefácio. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Angela e ALMEIDA, Candido José Mendes de. *TV ao vivo – depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Posfácio. In.: WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In.: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 411-440.
- SILVA, Mirian Crhystus de Mello e. *À sombra de Heródoto: a linhagem narrativa das matérias edificantes do Jornal Nacional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- SILVA JÚNIOR, Gonçalo. *Pais da TV: a história da televisão brasileira contada por –*. São Paulo: Conrad, 2001.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Cláudio Mello e. *JN: 15 anos de história*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1984.
- SQUIRRA, Sebastião. *Aprender Telejornalismo*. Brasília: Brasiliense, 1990.
- STAM, Robert. O telejornal e seu espectador. In.: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 13, p.74-87, out. 1985.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Veja Editora, 1999.
- TRAQUINA, Nelson. *O que é Jornalismo*. Coimbra: Quimera, 2002^a.

- TRAQUINA, Nelson. *O estudo de jornalismo no século XX*. São Leopoldo, Editora Unisinos, 2002b.
- TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In.: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1999, p. 61-73.
- VERTOV, Dziga. Cine-Olho. In: *Cinemas*. N.08, Novembro / Dezembro, 1997.
- WINSTON, Brian. *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations*. Londres: British Film Institute Publishing, 1995.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1995.
- WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- XAVIER, Ricardo e SACCHI, Rogério. *Almanaque da TV: 50 anos de história e informação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000
- YORKE, Ivor. *Jornalismo diante das câmeras*. São Paulo: Summus, 1998.