

Vanessa Rumor¹

**Nos Trilhos, a História do Paraná:
Análise do Documentário de TV como Registro
Histórico da Ferrovia Curitiba – Paranaguá**

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

¹Trabalho apresentado ao curso de pós -graduação em Comunicação Audiovisual, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial à obtenção ao título de especialista. Orientador: Prof^o Celina Alveti. Centro de Ciências Jurídicas e Sociais. Especialização em Comunicação Audiovisual. Curitiba 2010.

Índice

Introdução	7
1 O jornalismo, o jornalista e a televisão	14
1.1 O jornalista é um especialista em generalidades	17
1.2 A arte de ouvir: humanização do relato	21
1.3 Oitava arte: a TV como meio audiovisual de maior difusão	24
1.4 O poder, o texto e a linguagem da televisão	26
1.5 As imagens como janelas para o mundo	31
1.6 Gêneros e formatos da TV brasileira	33
2 Uma verdade das muitas verdades: o documentário	35
2.1 Realidade filmada misturada à sensibilidade de um cineasta	38
2.2 Documentário e cinema: até que ponto eles caminham juntos?	42
2.3 A câmera como os olhos do realizador	44
2.4 Recortes, reflexos, representações... O que fazemos com a realidade	46
2.5 A classificação do formato segundo Nichols	48
2.6 Outras classificações	49
2.7 A presença da câmera	51
3 A notícia de ontem nem sempre é tão velha: a proximidade entre jornalismo e história	52
3.1 Nosso passado é nossa memória	54
3.2 Repórteres: literalmente aqueles que reportam, que contam uma história	56
3.3 Jornalista (hoje) + história (ontem) = registros para o amanhã	58
4 O litoral dá as mãos ao resto do estado: Ferrovia Curitiba – Paranaguá	64
4.1 Primeiros caminhos	65
4.2 O início de um dos marcos da engenharia nacional	67

4.3	Rasgando a floresta, escoando riquezas e mostrando belezas	72
4.4	Da serra do mar paranaense para o mundo	77
5	Nos trilhos, a história do Paraná: análise do documentário de TV como registro histórico da Ferrovia Curitiba – Paranaguá	79
5.1	Desfragmentando	81
5.2	Elementos jornalísticos e audiovisuais	83
	Considerações Finais	89
	Referências Bibliográficas	91
	Anexos	99
	Anexo 01. Trecho	99
	Anexo 02. Relatório Serra Verde	100
	Apêndices	101
	Apêndice 01. Entrevista com Gislayne Avelar Matos	101
	Apêndice 02. Entrevista com Vandelino Gonçalves	109
	Apêndice 03. Entrevista com Norberto Oda	111
	Apêndice 04. Roteiro do programa – decupagem livre	114

A grande vantagem de ser jornalista reside na possibilidade de se escrever a História. O que um jornalista presencia e relata hoje será parte dos livros de História amanhã.

Fábio Henrique Pereira

Agradecimentos

Aos pais, por mais esta etapa vencida e por sempre estarem ao meu lado;

A Sônia Potrich Scharf, amiga e companhia nos dias de aula durante este curso de pós - graduação;

Aos amigos da RPC TV Cataratas – emissora afiliada da Rede Globo em Foz do Iguaçu – pelo computador “emprestado” na redação para a pesquisa deste trabalho;

Aos amigos da RPC TV Paranaense – afiliada da Rede Globo em Curitiba, pelas inúmeras informações cedidas que foram acrescentadas nesta pesquisa;

Aos amigos da RPC TV Guairacá – afiliada da Rede Globo em Guaruapuava – que entenderam a importância deste trabalho para mim;

Aos amigos da RPC TV Esplanada – afiliada da Rede Globo em Ponta Grossa - que compartilharam comigo os momentos finais da realização destes textos;

Aos funcionários do Museu Ferroviário do Estação Embratel Convention Center, pela atenção e ajuda na fase de busca por referências bibliográficas;

Ao departamento de assessoria de Comunicação da empresa América Latina Logística, pela atenção ao complementar este material;

Ao departamento de Marketing da empresa Serra Verde Express, pelos contatos na busca de dados para enriquecer as referências teóricas sobre a ferrovia Curitiba – Paranaguá;

A todos os colegas jornalistas que colaboraram na troca de idéias para a realização deste projeto.

Resumo

É desde o nascimento da imprensa que os historiadores e a sociedade dispõem de um espelho de muitas faces, refletindo os acontecimentos sociais sob vários ângulos. A informação veiculada através dos meios de comunicação nas programações do gênero jornalístico é um bem público; presta um serviço vital à sociedade. O jornalista é historiador, antropólogo natural da realidade. É o jornalismo que faz os acontecimentos do presente compreensíveis, faz as novidades adquirirem significação consistente. Sendo assim, as notícias veiculadas constituem um recurso amplamente utilizado por historiadores e pela sociedade em geral como instrumento de contextualização e retratação do passado, bem como ao contrário, jornalistas fazem o uso da história para compor e contextualizar as notícias veiculadas no dia-a-dia. *Nos trilhos, a história do Paraná: análise do documentário de TV como registro histórico da Ferrovia Curitiba – Paranaguá*, tem a intenção de mostrar que o jornalista - principalmente pela televisão, já que com as imagens há um reforço do que se apresenta - pode ser o narrador da história do presente e fazer um resgate do que aconteceu ontem. Ou seja, as notícias de ontem e de hoje, tratadas pelos jornalistas, podem servir de referencial histórico para o amanhã. A análise tem como base um programa exibido por uma emissora de TV paranaense, com formato de documentário, que reconta os principais fatos da construção e desenvolvimento da Estrada de Ferro Curitiba – Paranaguá. É o documentário como registro da memória individual e coletiva, o jornalista como ponte entre o acontecimento e o público e o jornalismo em si como importante ferramenta de compreensão e recuperação do passado: materiais para o trabalho de ensino da história e fonte para o estudo das sociedades.

Palavras-chave: Jornalismo, História, Televisão, Repórter, Documentário, Ferrovia Curitiba - Paranaguá.

Introdução

“As grandes matérias de hoje valerão, pois, para o historiador, daqui a duzentos ou trezentos anos, tanto pelas grandes reportagens como pela abundância das pequenas notícias”.

(Danton Jobim)

EM cada dormente assentado, em cada metro de trilho, em cada apito do trem, o testemunho de cento e vinte e quatro anos de história. A cada paisagem, a cada ponte, a cada curva, lembranças transformadas em uma inesquecível viagem. O passeio de trem, programa tradicional de várias gerações de paranaenses, é o roteiro proporcionado pela Estrada de Ferro Curitiba – Paranaguá. É um encontro com a natureza em plena serra do mar. Mas a obra representa muito mais do que um belo passeio e um marco da engenharia brasileira. Mais do que uma grande construção, é uma obra de arte, em que a beleza da mata atlântica é o principal cenário. Um dos atrativos turísticos mais conhecidos do sul do país, também é um dos símbolos da luta do povo pelo desenvolvimento do Paraná. Construída em menos de cinco anos, desafiou a tecnologia da época, e mesmo tendo custado a vida de muitos trabalhadores, simbolizou o crescimento econômico e social do estado.

Informações como estas só são possíveis de se resgatar através de relatos e reportagens de jornais da época da construção. *Nos trilhos, a história do Paraná: análise do documentário de TV como registro histórico da Ferrovia Curitiba – Paranaguá* é uma análise que propõe resgatar a história desta estrada de ferro a partir de um documentário de TV e, mostrar que o formato jornalístico, aliado a um produto audiovisual, pode ser fonte de pesquisa. Este estudo apresenta uma proximidade do jornalista com o profissional da história utilizando, como exemplo, o material audiovisual produzido no passado e que serve como referencial de consulta para a sociedade no presente.

O acesso à informação é direito assegurado pela Constituição Brasileira de 1988; porém, mais do que uma lei, estar informado garante ao homem a integração em seu meio social. Por isso, o jornalismo acaba tomando dimensões de registro histórico. De acordo com Castro e Oliveira (2006) “o jornalista como historiador do presente, necessita expli-

car o porquê dos fatos, remontando-os para compreender a influência na edificação do presente e as plausíveis conseqüências”. Assim, a investigação jornalística deve recorrer ao passado para entender o presente. Pace (2003) afirma que o registro audiovisual é uma ferramenta fundamental para as ciências e as disciplinas que se dedicam ao estudo do homem. Por isso, esta monografia enaltece não só as belezas naturais e as construídas pelo homem na ferrovia - comumente relatadas nas reportagens dos veículos de comunicação - mas sim, o significado desta obra no contexto em que ela está inserida, resgatando as informações históricas como documentos de pesquisa para as futuras gerações.

Em vários momentos da humanidade, diversas instituições de saber trouxeram a condição de orientar os sujeitos acerca de sua vida em sociedade. Dentre elas, pode-se destacar a igreja, a família e a escola. Hoje, percebe-se que a mídia não é só veiculadora de mensagens, de notícias e de informação com serviço público.

Os próprios meios de comunicação surgem então como detentores do monopólio da história, uma vez que a atualidade, deste ponto de vista, não era mais do que o culminar de um novo fenômeno – o acontecimento, conceito por sua vez manipulado pelos historiadores do instante (Nora apud Cádima, 1999).

Os meios de comunicação se tornam, então, um lugar de referência e trazem a condição de formar opinião, constituir sujeitos, ditar modas e padrões além de produzir discussões. E, no Brasil, a televisão é o veículo de comunicação que está mais acessível à população.

Os meios de comunicação de massa exercem nas sociedades contemporâneas o papel central na constituição e formalização da memória social. Ao se apresentar como o principal discurso dos acontecimentos e das transformações da realidade, o jornalismo se constitui em um dos mais importantes lugares de memória dos nossos tempos. Pensar este discurso através das formas em que realiza o trabalho sobre as representações sociais é fundamental para os estudos dos fenômenos da comunicação assim como para os historiadores, que cada vez mais tem utilizado a imprensa como fonte primária nas suas pesquisas (Ribeiro, 1995).

Segundo Ribeiro (in Lima, 2005) os meios de comunicação determinam o que é histórico ou não, e constituem o principal lugar de memória das sociedades contemporâneas. Através das operações lingüísticas da mídia é realizada a produção de significado das transformações sociais. E o que não é abordado por esta é igualmente ignorado pelo conjunto da sociedade. Seguindo a mesma idéia, Marcondes Filho (2002, p.101) afirma que “a única prova de existência de algo é passar na televisão”. Já Bordieu (1997, p.16) mostra que “ser é ser percebido na televisão, isto é, definitivamente, ser percebido pelos jornalistas”. Para Machado (1995, p.08), aquilo que não passa na mídia eletrônica torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo. “Não se diz mais que a televisão ‘fala’ das coisas que acontecem: agora ela ‘fala’ exatamente porque as coisas acontecem nela”. Finalizando, Veiga (2002, p.41) diz que “o ‘aconteceu, pois passou na televisão’ revela que no imaginário comum, o acontecimento não ressoa socialmente como fato se ele não passou na televisão. O universo se reduz aos acontecimentos que a imprensa cobre”.

Nesta linha de raciocínio, o que não passa na TV ‘não é verdade’. E neste sentido, os fatos históricos também só são reconhecidos pelas populações de hoje principalmente através dos meios de comunicação. Por isso, este trabalho, além de falar da aproximação do jornalismo e da história, também discute o histórico da ferrovia, para trazer à tona o que foi colocado na tela há alguns anos para que o paranaense conheça a própria história do estado, pois falar da estrada de ferro é conhecer parte do desenvolvimento do Paraná. E a maioria dos paranaenses sabe dos detalhes do histórico da estrada de ferro através das reportagens que passaram na televisão, e não por meio da escola ou dos livros.

Fez-se então necessária a elaboração deste estudo diante do paradigma deste olhar transdisciplinar que o jornalismo e a história apresentam. Mesmo com as especificidades de cada área, vários pontos são comuns mas com a necessidade de apontar comparações entre elas. Em meio a estas verificações, chega-se ao problema que é analisado ao longo deste trabalho: até que ponto o trabalho do jornalista mistura-se ao do historiador? Esta pesquisa justifica-se porque todos os trabalhos encontrados até então discutem profundamente o veículo impresso. Diferencia-se porque aqui se discute o gênero documentário como meio audiovisual que é documento em si e registrou a ferrovia. Para Jobim

(1953) o jornalismo não deixa de ser – e é cada vez em maior escala – um instrumento imprescindível a quem queira investigar e interpretar a nossa época. E o estudo da história é legado para as futuras gerações.

A história sai da escola e entra nos meios de comunicação de massa porque estes ocupam hoje em dia, em grande parte, o lugar que a história tinha no século XIX. Os meios de comunicação tornam-se numa grande empresa de escolarização nacional. É por seu intermédio que se transmite ao público o relato doutrinal da cultura. Não admira que o discurso da representação nacional, a história, desempenhe aí papel tão importante (Certeau in: Le Goff, 1977, p.14).

Sendo assim, os objetivos desta monografia são: apontar as formas de como o jornalismo pode servir de documentação, registro e fonte de pesquisa; mostrar que não é só o veículo impresso, mas também a reportagem de televisão, em especial, o documentário, que pode ser consultado para extrair informações históricas e que ganha ainda mais força com as imagens; traçar um paralelo entre a história e o jornalismo; analisar até que ponto o jornalista é historiador; proporcionar ao leitor do trabalho uma visão não só turística e econômica da ferrovia, mas histórica, fazendo com que o paranaense saiba mais da história do estado a partir da ferrovia e através de relatos jornalísticos.

A linha de pesquisa que é seguida neste trabalho é a de comunicação, educação e cultura.

A metodologia deste trabalho parte da análise de dados gerais para particulares, ou seja, analisa-se a ligação entre jornalismo e história em si e vai se fechando para o caso da Estrada de Ferro Curitiba – Paranaguá. Este método é chamado de dedutivo. Parte de princípios reconhecidos como verdadeiros e indiscutíveis e possibilita chegar a conclusões de maneira formal.

Já o método específico de ciências sociais utilizado neste trabalho é o método observacional. Para Fachin (2002), é com a observação que os fatos devem ser analisados na procura incansável pela certeza de uma atitude auto-corretiva e por atitudes éticas.

O presente referencial teórico está fundamentado por pesquisa bibliográfica em livros, documentos e jornais e a análise em si do programa Meu Paraná. O material está dividido em capítulos, onde, cada

qual, trata das áreas específicas trabalhadas em toda a pesquisa. Os capítulos foram assim desenvolvidos:

1. jornalismo e televisão: surgimento e desenvolvimento da imprensa, primórdios do jornalismo, a atuação do jornalista, fatores que influenciam o texto final de uma notícia, importância da entrevista e das imagens, história e chegada da televisão no Brasil, o poder, a linguagem e o alcance da TV como meio audiovisual, gêneros e formatos da televisão.
2. documentário: mostra um pouco do desenvolvimento do documentarismo, características essenciais durante a produção, o olhar, a forma como a realidade é abordada, a influência da câmera e os principais teóricos e suas abordagens,
3. relação entre história e jornalismo: a história como parte da vida dos homens, o trabalho do historiador, tradição oral, a importância dos registros históricos para a sociedade, memória, história imediata, diferenças e características comuns entre o trabalho do profissional do jornalismo e da história e o jornalista como contador de histórias.
4. Ferrovia Curitiba – Paranaguá: surgimento dos trens e das estradas de ferro, caminhos coloniais de ligação entre o litoral e o primeiro planalto do paranaense, primeiras idéias da construção da ferrovia Curitiba – Paranaguá, disputas políticas, nomes que merecem destaque, características da construção, datas importantes, pontos turísticos e a importância na economia e no turismo do Paraná hoje.
5. análise final: apresenta o estudo sobre o documentário propriamente dito, com um levantamento detalhado das informações da produção do programa, características de edição, da reportagem e da finalização do vídeo.

A parte prática deste trabalho consiste em uma análise que toma por base o documentário de televisão, como já foi falado anteriormente. É pelo caráter de poder aprofundar melhor uma questão aliando imagens,

som, texto e outros recursos técnicos que o formato documentário jornalístico foi o escolhido para trabalhar este tema; além da abrangência que possui entre a população, podendo assim, mostrar o assunto de maneira mais minuciosa. Neste formato jornalístico prevalece uma abordagem mais completa sobre o assunto, contrapondo a televisão de hoje que trata os assuntos como se fossem meros *leads* (quem, o que, onde, por que, quando, para quem), procurando assim, fazer uma reflexão sobre o que é apresentado na tela. Mostra-se aqui o audiovisual como registro, pois “a entrevista e a fonte oral, quando publicada, tem fé de documento” (Rouchou, 2003).

As imagens de um filme existiram em algum momento da história, pois foram registradas por uma câmera. Muito mais do que um documento escrito sobre um fato, que pressupõe a interpretação daquele que o escreveu, o documentário se aproxima da realidade por sugerir uma relação direta entre espectador e acontecimento (Le Goff, 2001, p.548).

A presença de documentos é imprescindível para caracterizar um documentário, sejam eles imagens, fotos, filmes, depoimentos. Eles é que vão caracterizar uma narrativa própria do gênero e, neste sentido, reafirmam o formato na condição de fonte de consulta. O documentário é uma visão particular de um lugar ou de um acontecimento num dado momento específico. Ao produtor cabe haver a consciência de que o seu recorte, a maneira como aquilo foi registrado pode tornar-se uma referência da época. O documentário, portanto, é constituído de imagens que conduzem uma narrativa e constitui em um instrumento de comunicabilidade e de transmissão de mensagens com características próprias. É o meio audiovisual como lugar de expressão de pensamento e construção de discurso.

O documentário escolhido para análise neste trabalho, com o tema sobre a ferrovia Curitiba Paranaguá, foi apresentado pela Rede Paranaense de Comunicação, emissora afiliada da Rede Globo no estado do Paraná, no ano de 1994, através do programa *Meu Paraná*. A escolha por esta emissora e por este programa se deu pelo fato de ser o canal de TV aberto, que veicula algum tipo de produção documentária, que possui a maior fatia de audiência do público no estado.

Com o novo paradigma das notícias como informação, o papel do jornalista é definido como o do observador que relata com honestidade e equilíbrio o que acontece. O jornalista não é só um representante que age em nome de tantos outros, é também um intérprete que busca revelar o que acredita ser verdade e o que acredita que as pessoas querem saber. Uma profissão repleta de subjetividades. O relato jornalístico está submetido a dois desafios: ao desafio do texto (saber contar, saber narrar) e ao desafio da apuração (saber separar, saber escolher). Saber separar o que viu do que ouviu. Saber separar fatos de conjeturas para ser os olhos e os ouvidos de alguém. Tarefa difícil nestes tempos em que a nossa sociedade está cada vez menos disposta à reflexão. É o jornalismo desempenhando a função registradora dos acontecimentos.

Embarcar na viagem de trem pela ferrovia Curitiba-Paranaguá revela parte dos fatos históricos e da luta do povo pela emancipação do Paraná. Ao longo de tantos anos, viagem continua encantando e contando uma história de persistência, suor e dedicação. Em cada dormente assentado, em cada metro de trilho, em cada apito do trem, o melhor que se pode fazer é se extasiar com este maravilhoso passeio e com essa surpreendente história.

1 O jornalismo, o jornalista e a televisão

“Jornalismo é a arte de informar para transformar”.

Guilherme de Rezende

Na antiguidade, todo o saber estava sob o poder da Igreja Católica, assim a população jamais poderia contestar as ordens absurdas. A história da notícia se inicia com a intensa atividade comercial durante o século XIII. Este é período onde a comunicação entre as pessoas torna-se mais freqüente. Mas é no século XV que a democratização do saber surge quando Gutenberg inventa a imprensa de tipos móveis. Dizia ele que “num mundo de analfabetos, a humanidade comunicava-se com pedras, empilhando-as e arrumando-as das mais variadas formas para expressar a fé (as igrejas), o poder (os castelos), o luxo (os palácios), a propriedade (o muro), a punição (o cárcere), a pobreza (os casebres), e a morte (as lápides).” Com Gutenberg tudo aquilo deixava de ter sentido. O livro impresso seria a pedra dos tempos futuros.

A palavra impressa torna-se, então, um meio que não exigia a comunicação cara a cara, e milhões de pessoas começaram a utilizar-se da leitura como forma de adquirir informação. Com o Renascimento italiano, surge o ‘inconsciente coletivo’, que significou a ampliação do conhecimento e o uso da palavra para se expor ao mundo. Ocorre então a *destribalização* do homem que, após a popularização do livro, tem acesso livre ao conhecimento, chegando à democratização do saber.

Após a colonização da América, surge a concorrência entre comerciantes na Europa e, conseqüentemente, o desenvolvimento das cidades. Com isso, nascem os primeiros jornais e a necessidade de o homem manter-se informado.

A reportagem como atividade não existiu ou era irrelevante em 200 dos quase 400 anos da história da imprensa. Mas as notícias, não importando a maneira como eram repassadas, sempre foram importantes para o desenvolvimento da sociedade.

Antigos governantes usaram a informação para manter unidas suas sociedades. A informação produzia um sentido de coesão e metas comuns. Ajudou até mesmo aos tiranos a controlar seus povos com ameaças generalizadas. Os historiadores revelam ainda outra tendência importante. Quanto

mais democrática uma sociedade, maior é a tendência para dispor de mais notícias e informações. À medida que as sociedades se faziam mais democráticas, inclinavam-se na direção de uma espécie de pré-jornalismo (Kovach & Rosenstiel, 2004, p.36).

O primeiro jornal impresso com regularidade de que se tem notícia chamava-se *Relation*, um semanário de quatro páginas lançado em Strassburg, na Alemanha, em 1609. Na metade do século XVII, o primeiro jornal diário apareceu em Leipzig.

Oficialmente, a imprensa surgiu no Brasil durante o Império, com o advento da corte de Dom João. Foi no dia 10 de setembro de 1808 que saiu o primeiro número da Gazeta do Rio de Janeiro. Nesta época, surgiram jornais de vida efêmera que praticamente, não duraram mais que dez anos. Eram veículos que tinham como objetivo defender uma causa momentânea da sociedade. Retratavam a vida socioeconômica, como também os processos de urbanização, educação e introdução de novas tecnologias, como as estradas de ferro, o telégrafo e o telefone. Mas, durante grande parte do período monárquico, foi proibida a instalação de um jornal. As notícias brasileiras eram redigidas na Europa. O primeiro jornal nacional, *Correio Braziliense*, surgiu também em 1808. Era impresso na Inglaterra e servia como porta voz do governo português no Brasil.

O século XIX inventa a notícia e, com ela, o ideal de informação instantânea. A evolução do sistema econômico, os avanços tecnológicos, fatores sociais e o progresso do sistema político no reconhecimento da liberdade no rumo à democracia contribuíram para o desenvolvimento da imprensa.

Para considerar-se plenamente cidadão, o homem contemporâneo precisa dispor de fontes informativas que lhe permitam conhecer o que se passa e, em seguida, formar juízo sobre os acontecimentos. O acesso à informação é fundamental para a vida do homem comum, já que se trata do exercício da sua cidadania e do pleno usufruto dos seus direitos como integrante da sociedade (Squirra, 1989, p. 47).

Até 1922, os jornais escritos dominavam como único meio de comunicação de massa. Apesar de a constituição de 1891 garantir liberdade

de imprensa, os mecanismos de repressão e controle eram fortes. No início da República, os pequenos jornais dão lugar à grande imprensa, que se vê cada vez mais envolvida com a política, principalmente durante campanhas eleitorais. Neste contexto também surgem as revistas destinadas à classe média. A carreira de jornalista profissional começou no Brasil no final dos anos 30, a partir da criação de associações e sindicatos. O primeiro deles foi o Sindicato de Jornalistas do Estado de São Paulo, de 1937. Depois, veio o surgimento dos cursos universitários de jornalismo. O pioneiro é de 1947. Durante a Era Vargas foi criado um órgão de difusão e de controle ideológico da informação: o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda. E foi sob a ditadura que se desenvolveu o rádio e se compreendeu sua potencialidade como meio de difusão. Em 1950 iniciam-se as transmissões de televisão em preto e branco e em 1967 foi criado o Ministério das Comunicações.

De lá pra cá, ocorreram muitas transformações no modo de se fazer jornalismo. As tecnologias vieram a favor do profissional da comunicação e do receptor. E, desde que surgiu, o jornalismo vem possibilitando a difusão de conhecimento e de informação.

Falar de sociedade de comunicação é, de um certo ponto de vista, uma redundância. É verdade que os homens sempre trocaram entre si, através da linguagem e dos sinais não-verbais, informações sobre eles mesmos e os outros, sobre as suas ações e o seu ambiente. Nesse sentido, as sociedades humanas têm sido sempre sociedades de comunicação, revelando-se essa atividade como um dado antropológico permanente (Breton, 1992, p.117).

Na contemporaneidade o jornalismo se desenvolve e se faz presente no cotidiano de todos. Não há como ignorá-lo em sua condição de parte integrante e inseparável daquilo que se define pela denominação de comunicação. Para considerar-se plenamente cidadão, o homem contemporâneo precisa dispor de fontes informativas que lhe permitam conhecer o que se passa e, em seguida, formar juízos sobre os acontecimentos.

La sociedad de la información es un sistema económico y social donde el conocimiento y la información constituyen

fuentes fundamentales de bienestar y progreso, que representa una oportunidad para nuestros países y sociedades, si entendemos que el desarrollo de ella en un contexto tanto global como local requiere profundizar principios fundamentales tales como el respeto a los derechos humanos dentro del contexto más amplio de los derechos fundamentales, la democracia, la protección del medio ambiente, el fomento de la paz, el derecho al desarrollo, las libertades fundamentales, el progreso económico y la equidad social (Gargurevich, 2005).²

Cabe dizer que existem milhares de perspectivas das quais é possível discutir o jornalismo. Trata-se aqui, neste caso, quais são as implicações que interferem no produto final de uma notícia, através do jornalista, que está ligado à sua bagagem de experiências, atuando por meio do jornalismo e do veículo televisão.

1.1 O jornalista é um especialista em generalidades

Raymond Nixon (apud Melo, 2003) mostra que existem quatro categorias diferentes de jornalismo, mas que todas elas acabam se misturando na prática. O jornalismo informativo é aquele em que o jornalista assume o papel de observador da realidade, procedendo como ‘vigia’ dos fatos e informando-os à sociedade. O jornalismo opinativo é aquele onde as opiniões do jornalista são expressas claramente e ficam evidentes no texto. Já o interpretativo é o que, além de informar e orientar, também contribui para o enriquecimento dos conhecimentos. Ou seja, são informações que esclarecem, explicam e detalham fatos importantes para a população. Por último, o jornalismo diversional busca entreter e abrir espaço para a diversão do público, como textos de humor e sátiras.

²Tradução livre) "A sociedade da informação é um sistema econômico e social onde o conhecimento e a informação constituem fontes fundamentais de bem estar e progresso, que representa uma oportunidade para nossos países e sociedades, se entendemos que o desenvolvimento dela em um contexto tanto global como local requer aprofundar princípios fundamentais tais como respeito aos direitos humanos dentro do contexto mais amplo dos direitos fundamentais, a democracia, a proteção do meio ambiente, o fomento da paz, o direito ao desenvolvimento, as liberdades fundamentais, o progresso econômico e a igualdade social".

Não importa a categoria ou a modalidade de jornalismo praticado: são vários os fatores que implicam no resultado final da divulgação de uma notícia. A crença de que o jornalista faz uma mera reprodução dos fatos, através de um conjunto de técnicas de redação que resulta num bom texto, não corresponde à realidade. Ele é participante ativo na definição e na construção das notícias, e por conseqüência, na construção da realidade.

En todo mensaje, prescindiendo de su forma y aparte de su contenido manifiesto hay una determinada concepción del mundo, una visión de la vida que el emisor trata de imponer a sus receptores, para orientarles en determinada dirección aunque - en ocasiones - no tenga conciencia de ello (Equiza & Roglán, 1996, p.53).³

A campo, um profissional da comunicação está servido de diversos critérios, além da sua própria bagagem cultural, que vão fazer parte de suas escolhas sobre o que é notícia ou não na hora de produzir seus discursos. Ou seja, um repórter vai para a rua carregado de conceitos e de experiências pessoais que acabam interferindo no olhar e na apuração do fato.

A atividade jornalística é eminentemente ideológica. Aprender os fatos e relatá-los por intermédio de veículos de difusão coletiva significa, nada mais, nada menos, que projetar visões de mundo. E é exatamente isso que os jornalistas fazem cotidianamente. Atuam como mediadores entre os acontecimentos, seus protagonistas e os indivíduos que compõem um universo sociocultural (Melo, 2006, p.31).

Segundo as regras da tão buscada objetividade jornalística, toda reportagem deveria ser neutra, deixando que o próprio leitor, ouvinte ou telespectador possa tomar suas próprias conclusões, isentando o jornalista de tal responsabilidade, deixando o texto limpo, livre de qualquer

³(Tradução livre) “Em toda mensagem, precedente de sua forma e em particular de seu conteúdo manifestado, há uma determinada concepção de mundo, uma visão de vida que o emissor trata de impor a seus receptores, para orientar-los em determinada direção ainda que – em ocasiões – não tenha consciência disso”.

opinião ou interferência na compreensão final da mensagem. Mas os conceitos e experiências do repórter vão interferir na redação final do texto, como já foi dito anteriormente. Clóvis Rossi (2000, p.10) reforça esta idéia ao dizer que “entre o fato e a versão que dele publica qualquer veículo de comunicação de massa há a mediação de um jornalista que carrega consigo toda uma formação cultural”.

La tarea central del oficio periodístico consiste en relatar lo que acontece en su entorno social, en devolver a la sociedad su propia dinámica mediante la representación simbólica que de ella llevan a cabo las narraciones periodísticas. Un objetivo ciertamente difícil y complejo, que requiere del periodista poner en marcha al menos tres procesos diferentes: una concepción, mas o menos implícita, sobre lo que para él es la sociedad, una selección de lo que considera más relevante dentro de esa concepción y la utilización de métodos de acercamiento adecuados que le permitan conocer el acontecer social (Humanes & Ortega, 2000, p.63).⁴

Bom senso é a chave para que o profissional do jornalismo possa saber equilibrar todos os lados de um fato sem distorcer o verdadeiro sentido do acontecimento. Nas palavras de Kotscho (2001, p.32), “informação e emoção são as duas ferramentas básicas do repórter, e ele terá que lutar sempre consigo mesmo para saber dosá-las na medida certa em cada matéria, para não quebrar assim o compromisso de notícia correta e não deturpada”.

No fim, a disciplina da verificação é o que separa o jornalismo do entretenimento, da propaganda, da literatura ou da arte. O entretenimento se concentra no que é mais divertido. A propaganda seleciona os fatos ou os inventa para

⁴(Tradução livre) “A tarefa central do ofício jornalístico consiste em relatar o que acontece em seu contexto social, em devolver à sociedade sua própria dinâmica mediante a representação simbólica que dela realizam as narrações jornalísticas. Um objetivo certamente difícil e complexo, que requer do jornalista pôr em marcha três processos diferentes: uma concepção, mais ou menos implícita, sobre o que para ele é a sociedade, uma seleção do que considera mais relevante dentro dessa concepção e a utilização de métodos de aproximação adequados que o permitam conhecer o acontecer social”.

servir a um propósito, que é a manipulação. A literatura inventa cenários para chegar a uma impressão mais pessoal da verdade. Só o jornalismo se concentra primeiro em registrar direito o que aconteceu (Kovach & Rosenstiel, 2004, p.113).

Entende-se aqui que a construção de uma notícia a ser veiculada num meio de comunicação não depende apenas de seguir regras e padrões estabelecidos nos manuais de jornalismo existentes. As características de uma boa reportagem englobam fatos narrados com clareza, de maneira enunciante – próxima ao leitor – apresentando elementos de maneira a esclarecer o assunto tratado, com objetividade, predominância da forma narrativa e humanização do relato.

A narrativa jornalística é como um aparato óptico que penetra na contemporaneidade para desnudá-la, mostrá-la ao leitor, como se fosse uma extensão dos próprios olhos dele, leitor, naquela realidade que está sendo desvendada. Para cumprir tal tarefa, a narrativa tem de selecionar a perspectiva sob a qual será mostrado o que se pretende. Em outras palavras, deve optar na escolha dos olhos e de quem/ que servirão como extensores da visão do leitor (Lima, 2004, pg. 161).

O dia-a-dia da profissão e a rotina de trabalho são bem diferentes dos passos indicados nos guias de redação de cada veículo. De grandes tragédias a eventos importantes, de factuais diários ao simples serviço de informação, o profissional enfrenta todo o tipo de situação no trabalho. Neste contexto, a busca pela verdade é o que diferencia a profissão de todas as outras formas de comunicação. Jornalistas não captam simplesmente a essência da notícia e a repassam, como uma mercadoria. Jornalistas são construtores de imaginários e construtores da própria sociedade.

O cotidiano é a dimensão mais situada e datada da realidade humana, nele está tudo aí. No entanto, é preciso superar o cotidiano, pois, sem uma leitura interpretativa dos acontecimentos, sem um grau mínimo de abstração, nada está lá e

a realidade social permanece opaca, ininteligível. O jornalismo abre seu caminho entre duas margens: a imediatividade, que desperta interesse e provoca emoção, e um certo grau de reflexão, que assume diferentes níveis de distanciamento e globalização, sem os quais não há notícia. Da simbiose entre a emoção e a reflexão resulta a identidade de cada publicação, cada edição e reportagem (Ribeiro, 1994, p.09).

Na televisão, entre o emissor da mensagem e o receptor (telespectador) não há contato direto. O telespectador recebe passivamente a mensagem sem o poder de contestá-la, esclarecê-la, discuti-la, incrementá-la. A palavra dita por um repórter pode assim parecer uma verdade incontestável – o que, evidentemente, nem sempre é. Então, o papel de um repórter é muito delicado, pois ele contribui na construção de mundos possíveis, a partir do que informa e de como informa (...) a comunicação pode se dar em diferentes níveis de percepção. Nossas palavras são, portanto, muito mais que simples verbetes tirados de um dicionário. Elas são carregadas dos sentidos que lhes damos. Nosso ouvinte esteja ele nos assistindo ao vivo ou através de um aparelho de TV poderá captar na nossa fala e nos nossos gestos e expressões, muito daquilo que somos (Matos, 2008).

A atividade jornalística deve, portanto, empregar uma responsabilidade muito maior do que simplesmente divulgar um fato. Ela evoca a necessidade de ponderar todos os lados, todas as versões e todas as construções de discursos possíveis, pois jornalistas são formadores de opinião pública.

1.2 A arte de ouvir: humanização do relato

Parar alguém na rua e pedir um minuto da atenção, entrar na casa de um desconhecido e conhecer sua vida, participar da intimidade do lar e do dia-a-dia da fonte, buscar através da lista telefônica um contato e conversar por telefone pra tirar dúvidas e marcar uma visita posterior. Procedimentos que fazem parte da rotina de um repórter. A entrevista

serve para ouvir e conhecer as vivências dos personagens. Escutá-los é a essência básica da reportagem, é de onde se retira as informações que vão estruturar toda a produção, seja de uma simples nota, de uma reportagem ou de um documentário. Dessa forma se abre espaço na reportagem para que os entrevistados expressem seus relatos que os legitima como fonte do assunto abordado. Qualquer matéria jornalística é de fato uma conversa, uma revelação a um estranho. O jornalista desobedece à primeira lição que as crianças aprendem e sempre falam com estranhos. De acordo com Thompson (1992, p.197) “toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar camadas da memória, cavar fundo, na expectativa de atingir a verdade oculta”.

A entrevista pode ser apenas uma eficaz técnica para obter respostas pré-pautadas por um questionário. Mas certamente não será um braço da comunicação humana, se encarada como simples técnica. Esta, fria nas relações entrevistado-entrevistador, não atinge os limites possíveis da inter-relação, ou, em outras palavras, do diálogo. Se quisermos aplacar a consciência profissional do jornalista, discuta-se a técnica da entrevista; se quisermos trabalhar pela comunicação humana, proponha-se o diálogo (Medina, 2000, pg. 5).

É na entrevista que detectamos o procedimento clássico de apuração das notícias em jornalismo, objetivando a coleta de interpretações e a reconstituição dos fatos. Bernardet (2003) mostra que a predominância da entrevista como método tem outra consequência. Ela implica o verbal. O jornalista só obtém os relatos cuja emissão sua pergunta pode motivar no entrevistado. Para Araújo (2008), é nas entrevistas que o processo de identificação que o entrevistador nos proporciona é claro; “nas vistas, o olhar da câmera é nosso olhar curioso; nos acontecimentos, estamos como espectador, atuando junto a todos aqueles que vemos no plano”. Assim, muitas vezes, é de uma conversa informal que pode surgir um gancho interessante para a reportagem.

A arte essencial do historiador oral é a arte de ouvir. O jornalista também poderia pensar sua profissão como a arte

na qual a entrevista é seu principal agente. A pressa dos fechamentos impede que as entrevistas sejam trabalhadas pelo repórter como uma conversa que aponta para diversas possibilidades e não apenas àquela que motivou o entrevistador (Rouchou, 2003).

Cada depoimento passa a constituir um documento próprio da reportagem, contribuindo assim para a autenticação do questionamento na entrevista. Segundo Medina (2000, p.61) “ser jornalista é compreender que, atrás de tantas histórias e palavras, existe vida humana que chora, sente, se emociona e vê nos meios de comunicação o seu próprio retrato”. O repórter deve reconhecer que não é ele que detém a informação. Ele deve, sim, ir atrás daquela fonte que tenha o que dizer.

O que geralmente distingue os repórteres de outros jornalistas de televisão é o fato de eles conseguirem uma história. Isso significa assumir responsabilidade editorial pelo conteúdo, forma e coerência final de toda uma reportagem de televisão (Yorke, 1998, p.18).

Jorge Ijuim (2006, p.21) pontua quatro abordagens diferentes para se praticar um jornalismo mais humanizado, mais próximo dos personagens:

- a) **construção cena por cena:** contar a história recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica (cronológica). Pode ser por descrição pictórica, topográfica, cinematográfica, etc.
- b) **diálogo completo:** um diálogo realista, com travessões, abrindo espaço efetivo para as falas dos personagens. Estabelece e define mais rápido e com mais precisão o personagem.
- c) **ponto de vista:** apresentar cada cena por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta (.eu estava lá.).

- d) **status de vida da pessoa (simbolismo):** registro de gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de comer, viajar, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os interiores, com os pares; além de ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena.

Edgar Morin (apud Carlos, 2004) mostra que “cada fala captada em sua espontaneidade seria como um fragmento da realidade que tivesse sido transportado sem elaboração, do mundo para a tela”. Traquina (2005, p.147) completa ao observar que “com o novo paradigma das notícias como informação, o papel do jornalista é definido como o do observador que relata com honestidade e equilíbrio o que acontece”. Ou seja, acima de tudo, conversar com as fontes implica uma parcela de responsabilidade ao usar e se apropriar daquela história. O “sair para a rua” é o momento de encontro com as pessoas para ouvir histórias e ver situações. E esse é um elemento essencial da prática jornalística que não pode ser suprido por arquivos e banco de dados, apesar de que essa prática é imprescindível para uma boa reportagem. O relato feito ao jornalista é único.

1.3 Oitava arte: a TV como meio audiovisual de maior difusão

A palavra televisão foi inventada pelo francês Constantin Perskyi. Vem da junção das palavras *tele* (longe em grego) e *videre* (ver em latim). A invenção não se pode atribuir a apenas uma pessoa. Cada novo equipamento era construído a partir de experiências anteriores de outros pesquisadores. Sistemas semelhantes chegaram a surgir praticamente ao mesmo tempo em diversas partes do mundo. Foi tudo uma questão de disputa de patentes. No entanto, há quem diga que tudo começou a partir da descoberta do elemento químico selênio, em 1817. Isso foi feito por um sueco, o cientista Jakob Berzelius que isolou o selênio, observando a sua foto sensibilidade deste elemento que desprendia elétrons quando exposto à luz. A seguir, em 1887, o alemão Paul Nipkow foi chamado de “o fundador da técnica de TV”, quando patenteou uma

proposta de transmissão de imagens á distância. O russo naturalizado americano, Vladimir Zworykin desenvolveu um sistema de televisão mecânica no início do século XX. O escocês John Bair e o americano Charles Jenkins fizeram demonstrações que assombraram o mundo. E em 1927, Philo Farnsworth apresentou a televisão eletrônica. É a marca cronológica da invenção da TV. Nessa época ela ainda não era vendida no mercado.

Já nos anos 30 a TV foi lançada experimentalmente em alguns países, como Rússia e Canadá. Na TV russa, de acordo com Almeida (1988), foi um concerto de meia hora no qual o texto ‘O Criminoso’ era lido como acompanhamento de cantores e bailarinos que marcou, em novembro de 1934, a inauguração técnica e cultural da teledifusão nesse país. A biografia da TV canadense tem início em 1933 com a criação pelo governo do CRBC, órgão regulador dos meios de comunicação audiovisuais do país. Mas com a Segunda Guerra Mundial, muitos países interromperam suas operações.

Nos anos 40, a televisão retomou seu desenvolvimento com o fim da guerra. Na década de 50, a TV chega a países como Brasil, Japão e Austrália. Na década seguinte, sobre o telhado das casas e edifícios, a paisagem urbana brasileira já era decorada por antenas de TV. A Índia também entra para a lista dos países que receberam a tecnologia. Mas é no final dos anos 60 que a televisão mostrou o homem, em preto e branco, pisando na Lua. Pela primeira vez na história, os homens do planeta puderam contemplar, ao mesmo tempo, as imagens de um acontecimento que se passava a milhares de quilômetros de distância e que lhes chegava com boa definição e à velocidade da luz. De acordo com Veiga (2002, p. 25) “essa transmissão gerou dúvidas em parte da população quanto à sua veracidade, mas a imagem serviu para consolidar a nova mídia, que passou a ser reconhecida como suporte para a vida moderna”.

A expansão da TV no Brasil foi lenta, mas constante. Surgiam programas de auditório, folhetins e telenovelas, além dos comerciais publicitários. O telejornalismo começa a se desenvolver a partir de então. Segundo Paternostro (1999, p. 35) “o primeiro telejornal da TV brasileira foi Imagens do Dia, e nasceu junto com a TV Tupi de São Paulo, em 1950. Mas o primeiro telejornal de sucesso, sinônimo de telejornalismo no Brasil, foi o Repórter Esso, que estreou em 1953 também na

Tupi e ficou no ar por quase 20 anos”. Já o Edição Extra foi o primeiro telejornal do horário vespertino. Apresentado por Maurício Loureiro Gama, na Tupi de São Paulo, lançou o primeiro repórter de vídeo da TV brasileira, José Carlos de Moraes, o “Tico-tico”. A primeira edição do Jornal Nacional da Rede Globo foi ao ar no dia 01º de setembro de 1969. Era o primeiro telejornal transmitido em rede nacional no Brasil. A edição foi apresentada por Hilton Gomes e Cid Moreira e tinha como manchete do dia a recuperação do presidente Costa e Silva, que havia passado por uma crise circulatória. Surgia dessa forma o telejornal mais influente e mais assistido num país de toda a história da televisão. Nos anos seguintes, a televisão brasileira ganha imagens coloridas, navegação por controle remoto, melhorias nas definições e investimentos tecnológicos, resultando no fenômeno que conhecemos hoje.

Com a popularização também do cinema, este ficou conhecido como a sétima arte. As demais seriam arquitetura, escultura, pintura, dança, música e literatura. Muitos críticos e entusiastas consideraram a televisão como a oitava arte mas, nas palavras do diretor Geraldo José, “a televisão acaba sendo um veículo das artes e não uma arte em si”. Indiferentemente da classificação na qual se encaixe a televisão é, por definição, como se verá a seguir, o meio técnico da realidade ‘aqui e agora’. Não há como negar que nosso país é uma sociedade cuja indústria cultural gira em torno da televisão. Ela é o olhar do telespectador e o leva onde ele não poderia estar de corpo presente para observar os acontecimentos do mundo.

1.4 O poder, o texto e a linguagem da televisão

No Brasil, um país que ainda tem elevadas taxas de analfabetismo, tem-se a televisão como uma das únicas – senão a única – fonte de informação e entretenimento de uma grande parcela da população. É um veículo de comunicação de massa que dita moda, padrões de estética e conduta na nossa sociedade. É a partir da TV que essas pessoas têm acesso ao restante do mundo, do país, do estado e de sua própria cidade. Rezende (2000) comenta essa propagação tão grande do veículo:

Vários fatores contribuíram para que a TV se tornasse mais importante no Brasil do que em outros países: a má distri-

buição da renda, a concentração da propriedade das emisoras, o baixo nível educacional, o regime totalitário nas décadas de 60 e 70, a imposição de uma homogeneidade cultural e até mesmo a alta qualidade da nossa teledramaturgia (Rezende, 2000, p.23).

Dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2007), através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, revelam que, no ano de 2007, 94,8% das residências no país possuíam, ao menos, um aparelho de televisão. É apenas um número para exemplificar que a TV sempre exerceu um fascínio no imaginário popular, por sua ampla difusão. Isto se deve também ao fato de que a televisão é aberta, exposta e não exige pré-requisitos básicos, como o jornal impresso, cujo requisito mínimo para o leitor é ser alfabetizado.

Podemos observar uma realidade bem próxima na televisão brasileira e seu relacionamento com o público telespectador. A TV incorpora na sua linguagem vários elementos de outras mídias de comunicação de massa. Do jornal, traz o fato comentado e a verdade dos fatos, só que com som e imagem em movimento. Do cinema traz o glamour das histórias e personagens, só que de graça e em casa. Do rádio traz a informalidade e a familiaridade com o público, só que com um rosto para ser visto. Essa linguagem híbrida dá, de uma maneira geral, credibilidade àquilo que a TV mostra (porque tem imagem) e diz (porque se ouve e vê dizer) (Moura, 2004).

Basta ligar o botão e escutar. Faxina (2006, p.229) salienta que os meios de comunicação, sobretudo a TV, “cumprem uma função social de proposição de valores, de padrões de comportamento, de modelos de vida e o fazem por meio das histórias que contam, das notícias que elegem e dos personagens que tecem”. As pessoas vêem a televisão e “se vêem nela” ao mesmo tempo, fazendo dela um espelho para moldar-se perante a sociedade.

A TV é oposto da psicanálise: enquanto nesta o indivíduo procura ajuda para se conhecer e trabalhar seus problemas,

na TV ele busca esquecer, ignorar, eliminar qualquer sofrimento que o atormenta. Se é característico do ser humano recalcar no inconsciente suas recordações amargas, seus traumas, suas decepções e frustrações, é a TV a mais eficiente colaboradora para isso. Ela reforça nosso ego; nós nos apropriamos dela e a utilizamos para reforçá-lo, já que a realidade o deixou debilitado e frágil (Marcondes Filho, 1988, p.57).

Para Bernardo Kucinski (1998, p.16), “é devido ao grau ainda elevado de analfabetismo e ao baixo poder aquisitivo da maioria da população que a percepção popular da política e da sociedade provém principalmente dos meios eletrônicos de comunicação, a TV”. Bucci (2000, p.9) completa: “em números aproximados, há cerca de 40 milhões de lares com TV no Brasil. Isso, para uma população que lê pouco, dá a TV uma condição de monopólio da informação”.

No Brasil, a importância dos media, em particular a televisão, ainda é mais significativa. Para a maioria das pessoas, os telejornais são a primeira informação que elas recebem do mundo que as cerca: como está a política econômica do governo, o desempenho do Congresso Nacional, a vida dos artistas, o cotidiano do homem comum, entre outras coisas. O noticiário televisivo se converteu em um lugar onde se pratica, de uma forma simulada, o exercício democrático das grandes questões sociais. É a “Praça Pública” que converte o exercício da publicização dos fatos como possibilidade da prática da democracia (Vizeu, 2002).

Os fatos viram notícias nos meios de comunicação a partir de uma construção do jornalista. Mas nem tudo o que acontece no mundo vira notícia. Para alguns veículos de comunicação, tal assunto pode gerar uma boa pauta, para outro veículo, entretanto, o mesmo assunto talvez não interesse. A narrativa jornalística não necessariamente está na ordem em que os fatos acontecem. Geralmente apresenta os acontecimentos do mais para o menos importante. Nas definições de Mário Erbolato (2001, p.60) “alguns critérios para a escolha das notícias são: proximidade, marco geográfico, impacto, proeminência, aventura e conflito,

conseqüências, humor, raridade, progresso, sexo e idade, interesse pessoal ou humano, importância, rivalidade, utilidade, política editorial do jornal, oportunidade, dinheiro, expectativa ou suspense, originalidade, culto de heróis, descobertas e invenções, repercussão e confidências”. Mas vale lembrar aqui neste contexto que os veículos de comunicação, enquanto empresas, também visam o lucro. Dessa forma, às vezes, a rentabilidade que tal matéria pode gerar acaba por tornar-se um critério de noticiabilidade também. A televisão ideal deveria ser aquela que não seleciona temas, aquela que não torce o nariz a nenhum assunto. Mas não é o que se vê nas telas. A novidade, por sua vez, acaba sendo a alma do negócio das empresas de comunicação.

O jornalismo nasce da pulsão de falar ao mundo, falar o outro, falar ao outro; da atração pela diferença, pela novidade, do enraizamento no mesmo, no próximo e em si que marcam a palavra humana desde sempre. Em síntese, o jornalismo faz parte do ‘dizer’ social (França, 1998, p.26).

O veículo impresso proporciona ao leitor a oportunidade de reler o texto quantas vezes forem necessárias. Já a televisão, assim como o rádio, precisa ter muito mais objetividade e clareza ao transmitir a informação, pois o telespectador não pode parar a transmissão e retornar a um determinado ponto da reportagem para tentar compreender algo que não foi entendido anteriormente. Por isso, é de fundamental importância que o jornalista possa desenvolver um texto coloquial e preciso, que dê suporte ou contraposição às imagens que aparecem. Dessa maneira, o realizador estará contando uma história ao telespectador, com o casamento perfeito entre boas imagens e textos concisos. E se o trabalho não for compreendido naquele instante, o esforço do comunicador será em vão.

O texto de televisão é escrito para ser falado. As frases devem ser curtas para dar sentido de ação à notícia. A pontuação deve ser correta para não prejudicar a narração. As palavras devem ser usadas adequadamente para que não haja duplo sentido na interpretação. Paternostro (1999) resume as principais características e exigências de um bom texto de TV em: coloquialismo, clareza, precisão, objetividade; além de ser direto, informativo, simples e pausado. Para Rezende (2000), quanto mais coloquial for o tom que o jornalista vier a imprimir na

mensagem que elabora, maior será o grau de comunicação afetiva com o telespectador.

O texto tem que funcionar junto com a imagem para transmitir os significados ao telespectador. Ele não tem a função de explicar as imagens, e sim, dar suporte ao que se vê. Televisão não é falar sobre algo. É contar a alguém uma história. É mostrar o assunto ao invés de falar sobre ele. É o que chamamos de *deslocamento de platéia*: levar o telespectador até o fato. A clareza do texto jornalístico, aliada a imagens representativas, funciona como uma forma de prestar uma informação de qualidade ao telespectador. Porém, a televisão é definida como um meio que divulga os fatos de maneira rápida, levando-se em consideração que a grande maioria das reportagens do dia-a-dia das emissoras de televisão brasileiras não passam de dois minutos.

O fim da fronteira entre informação e entretenimento obrigou o telejornalismo a se adaptar ao ritmo das mensagens publicitárias: ninguém que tenha acabado de passar pelo impacto visual proporcionado pelas mensagens da Coca ou Marlboro suportaria uma seqüência longa ou densa sobre algum evento (Arbex, 2001, p.51).

Pode-se dizer que o telespectador da atualidade transformou-se num conhecedor de manchetes, já que nesse curto espaço de tempo de uma matéria não existe a possibilidade de aprofundar, discutir e analisar um assunto com mais atenção. A reportagem mostra muito, mas quase sempre, vemos pouco.

Na oralidade midiaticizada a identificação do receptor da mensagem tende a ser com o modelo proposto mais que com o emissor. Diante da TV o espectador ouvinte é um consumidor de imagens e sons. O olhar para a TV é abstrato, falta-lhe a possibilidade do tato, presente na relação direta com as coisas e pessoas. Além do que, no “diálogo” com as vozes midiaticizadas não há resposta. A oralidade midiaticizada é própria da cultura de massa. A mesma mensagem, produzida sem a participação do ouvinte é disseminada em larga escala. O emissor conhece seu receptor através das estatísticas fornecidas pelos estudos de mercado e

sua performance está sujeita às regras de qualidade, tempo, formato, etc, da mídia em que atua (Matos, 2008).

Essa construção do jornalismo televisivo, privilegiando a rapidez e o maior número de informações no mais curto espaço de tempo, acaba nos dando apenas uma visão superficial do que acontece. Segundo Ciro Marcondes Filho (2002, p.87), “a televisão expurga qualquer pensamento complexo. Seus sistemas de emissão só podem passar sinais simples. Não é apenas uma exigência mercadológica (vender-se mais quanto mais pessoas forem atingidas), mas um princípio mesmo da transmissão”. Esse volume massivo de informações “manchetadas” que as pessoas recebem diariamente resulta num problema chamado por Leão Serva (2000, p.74) de *desinformação funcional*, que vem a ser “um fenômeno definido pelo fato de que as pessoas consomem informações através de um ou mais meios de comunicação, mas não conseguem compor com tais informações uma compreensão do mundo ou dos fatos narrados nas notícias que consumiram”.

1.5 As imagens como janelas para o mundo

Quando se fala em televisão, pode-se recorrer sempre àquele velho ditado chinês: *uma boa imagem vale mais do que mil palavras*. Realmente em TV a imagem é mais forte do que a palavra; a imagem diz o que a palavra nem sempre pode traduzir. Ela comprova aquilo que se quer mostrar, aquilo que se está dizendo. Coloca o telespectador numa posição em que assume que ele “viu”, não foi alguém que contou. A câmera, mais que um elemento mediador, é um terceiro olho que amplia a percepção. A imagem é como uma janela, uma abertura para mil interpretações: nela ingressamos no passado, no presente ou no futuro.

Acreditamos ser este o realizador cuja obra é a referência mais emblemática do trabalho instigante que o historiador pode fazer com imagens, pois nos mostra claramente que através da prática audiovisual a percepção humana encontrou a própria intimidade da elaboração como um espaço de aparência que, por si só, também é análise (Santos, 2007).

Cada *frame* de uma reportagem – divisão da seqüência de imagens – pode ser entendido como um quadro que faz um apelo ao olhar do

telespectador. Segundo Leite (2006), o efeito de atração do olhar que um frame produz está organizado numa equação entre diferentes elementos: a disposição gráfica dos objetos na tela, o espectador e, ainda, um terceiro elemento – aquele onde o espectador pode depor seu olhar.

De acordo com as definições de Giacomoantonio (1976) uma imagem pode despertar três níveis diferentes de percepção:

- a) **instintivo:** é a primeira impressão que se tem logo que a imagem aparece. Elementos como cor, formas e expressões prendem a atenção de quem está assistindo.
- b) **descritivo:** depois dos primeiros segundos, passados o nível anterior, o olhar passa a reconhecer os outros itens que compõem a imagem, como planos, movimentos, luzes e sombras.
- c) **simbólico:** de toda a leitura, por mais rápida que ela seja, o observador extrai um simbolismo da imagem. É nesta fase que se incluem o reconhecimento do conteúdo comunicativo da imagem e é aí que se encontra a decodificação da mensagem.

La cámara es mil ojos al mismo tiempo, captura memoria, es la experiencia de la repetición, de la construcción de múltiples preguntas, múltiples respuestas, con un fondo variable, cambiante, que tiñe todo de un color para mostrarnos otro, para dejar una posibilidad abierta a una expectativa nueva, para enseñarnos a mirar lo que vemos, para purificar los sentidos, aprovecharlos, sorprendernos y presentarnos como personas que ya alguna vez dejaron de conocerse (Mirra & Vertedor, 2002)⁵

A palavra escrita é, de certo modo, neutra; ela deixa em aberto um amplo leque de possibilidades, de modo que, além do mínimo de significado específico nela contido, ela admite uma série de idéias pessoais

⁵(Tradução livre) A câmara é mil olhos ao mesmo tempo, capta memória, é a experiência da repetição, da construção de múltiplas perguntas, múltiplas respostas, com um fundo variável, que muda, que tinge tudo de uma cor para mostrarmos outro, para deixar uma possibilidade aberta a uma expectativa nova, para ensinarmos a olhar o que vemos, para purificar os sentidos, aproveitarmos, surpreendermo-nos e apresentarmos-nos como pessoas que já, alguma vez, deixaram de se conhecer.

de quem a recebe. O mesmo também pode acontecer com a imagem. Vemos algo, mas nosso cérebro interpreta outra coisa. Isso se deve à nossa memória, pois ao vermos uma imagem, remetemos às imagens já conhecidas por nossa mente.

Ainda no estudo apresentado por Giacomoantonio (1976) pode-se classificar uma imagem em:

- a) **imagem – documento:** aquela mais comumente realizada, que objetiva documentar a realidade que vivemos e observamos.
- b) **imagem – símbolo:** aquela na qual se é possível associar a um símbolo. Em algumas imagens, o simbolismo fica tão evidente que a própria imagem assume um papel emblemático.
- c) **Imagem – composição:** tem uma formação estética, onde o criador tem a liberdade de inventá-la e reinventá-la.

A imagem, assim também como a música, a escultura, a arquitetura, todas elas são obras concretas que congelam e cristalizam o presente, eternizam um momento agradável ou importante que está sendo vivido e, assim, negam a degeneração do corpo e da vida (...) A imagem é uma ponte de ligação entre o homem e seu imaginário (Marcondes, 1988, p. 09-10).

1.6 Gêneros e formatos da TV brasileira

A programação da TV brasileira está definida em cinco categorias diferentes. Esta divisão foi elaborada por José Carlos de Souza (2004, p.92) num estudo que tomou por base os boletins de programação das emissoras brasileiras, publicados nos principais jornais e revistas do país. A classificação assim é dada, segundo o autor:

- a) **entretenimento:** tem como gêneros – auditório, colunismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, *game show*, humor, infantil, interativo, musical, novela, *quis show*, *reality show*, revista, série, *talk show*, teledramaturgia e variedades;

- b) **educação:** programas educativos e instrutivos;
- c) **publicidade:** são as chamadas, filmes comerciais, políticos, sorteios e tele-compras;
- d) **informação:** debates, documentários, entrevistas e telejornais;
- e) **outros:** são transmissões, como programas especiais, eventos ou religiosos.

Na seqüência, discute-se o documentário, formato escolhido para análise neste trabalho.

2 Uma verdade das muitas verdades: o documentário

*“Sabes que es un documental?
-Una película, pero de verdad”.*

Eugenia Vázquez Fernández

Abordar a realidade, buscar um novo olhar, lidar com a verdade, sair do senso comum: todas essas são características de um documentário jornalístico. Mas o que o diferencia de uma reportagem comum, já que nesta outra também se faz necessário o uso de todas essas condições citadas?

O termo “documentário” foi utilizado pela primeira vez por John Grierson em fevereiro de 1926 num artigo publicado no jornal *The New York Sun*, que falava sobre o filme *Moana*. No texto, Grierson tentou descrever de maneira mais ampla a relação da imagem captada pela câmera com a imagem real. Depois disso, surgiram as primeiras bases necessárias para a definição do formato. O responsável por abrir caminho à propagação desse tipo de produção foi o cineasta Robert Flaherty (1884-1951), com o filme *Nanook of the North*. A produção apresentava o explorador norte americano em contato com os nativos que habitavam a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. O filme é não apenas o marco inaugural do documentário, como também o filme que coloca em cena o primeiro personagem exemplar dessa forma de cinema. O relato do viajante-explorador dá então lugar ao relato da vida em comunidade com Dziga Vertov (1895-1954). Porém, apenas nos anos 30 é que o documentário veio a se consolidar com o chamado “movimento documentarista britânico”, através de Grierson. O precursor do movimento entendia que um documentário deveria ter uma função social e pedagógica, e que deveria ainda, ser um instrumento de educação pública. É a partir disto que encontramos, finalmente, o reconhecimento do documentário propriamente dito.

No Brasil, grande parte dos realizadores no início do século XX era de estrangeiros, sobretudo, europeus. Predominou a produção de um cinema natural, com assuntos corriqueiros. Foram os curtas-metragens que sustentaram, durante décadas, a produção e o comércio dos filmes brasileiros. De acordo com Gonçalves (1999) foi “Afonso Segreto quem

realizou a primeira imagem do cinema brasileiro, filmando a Baía de Guanabara, no Rio, a bordo do navio *Brésil*, que retornava de Paris”.

Eduardo Hitz era um alemão que morava em Porto Alegre e é considerado o pai do cinema gaúcho. Entre 1907 e 1915 produziu diversos documentários. No Paraná, em 1907, é Annibal Rocha Requião quem preconiza as primeiras experiências de documentarismo no estado. Registrou a vida social de Curitiba, como desfiles militares, bailes e festas. No Pará, foi o espanhol Ramón de Baños que se dedicou à produção de vídeos através da produtora Pará Filmes. Depois, passou a trabalhar com cine-jornais. Silvino Simões dos Santos Silva realizou, entre 1913 e 1930, no Amazonas, documentários longos, que retrataram a vida das populações indígenas da região. Seu trabalho esteve ligado aos pedidos de fazendeiros e coronéis. Foi através de expedições que o major Luiz Tomás Reis registrou também populações indígenas pelo interior do país, nos anos 10 e 20. Ele viajava a trabalho pelo Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas.

Minas Gerais revelou, de acordo com os especialistas, a primeira personalidade de destaque no cinema brasileiro. Foi Humberto Mauro, que mostrou nas décadas de 20 e 30 a periferia, o carnaval da época e canções tradicionais do folclore brasileiro. Realizou 354 filmes educativos. Os filmes *Vitória Régia e Céu do Brasil*, de 1937, fizeram Humberto Mauro ser o primeiro cineasta brasileiro a participar oficialmente de um festival de cinema no exterior: o Festival de Veneza, na Itália.

As noções e preocupações estéticas, quanto a enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação surgem com a produção *São Paulo, sinfonia da metrópole* em 1929. Seus realizadores foram Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemery, húngaros que realizaram uma das produções mais significativas da época. Em 1949, em meio ao período de abertura do Estado Novo, surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. De acordo com Altafini (1999), “o objetivo da companhia era o desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira em escala industrial”. E essa foi a característica dos trabalhos feitos pela Vera Cruz: documentários de linguagem clássica em série.

Três anos mais tarde, em meados de 1952, começam a aparecer as primeiras indicações do que viria a se consolidar como o movimento do Cinema Novo. Um dos documentários precursores foi o *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, que retratou a vida em uma comuni-

dade de pescadores dissolvida por causa da instalação de uma fábrica nas proximidades. *Aruanda* também foi outro destaque. O movimento se inspirou nas produções de Dziga Vertov e Sergei Einseinstein. Uma das grandes características do Cinema Novo foi liberar as câmeras das limitações, sintetizando o slogan da época: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. É nesta época também que surgem a tomada de depoimentos na rua sobre determinado assunto, as chamadas enquetes, que hoje são comuns no telejornalismo.

Já nos anos 70 e início dos 80 a produção de documentários brasileiros centrou-se nos relatos de movimentos populares, refletindo a abertura política na qual o país passava. Um exemplo é *Greve*, de João Batista de Andrade, que documentou a paralisação dos metalúrgicos no ABC paulista.

O *Globo Shell Especial* foi um programa encomendado pela Rede Globo em 1971. A produtora Blimp Filmes realizou as filmagens. O primeiro programa da série foi *São Paulo: Terra do Amor*, uma homenagem à cidade paulista. Depois do sucesso do documentário, a Globo decide produzir uma série de vídeos com temas variados. Assim, surge o *Globo Repórter*, em 1973. O primeiro programa oficial exibido com este nome falou sobre a seleção brasileira de futebol. Num primeiro momento, o programa era desvinculado do departamento de jornalismo da Globo e foi idealizado tentando buscar um país desconhecido através de uma linguagem experimental e inovadora. Neste mesmo ano, criou-se, dentro da emissora, um núcleo de reportagens especiais, que revelou cineastas de renome, como Eduardo Coutinho, hoje, considerado por muitos como o maior documentarista brasileiro.

É na TV Cultura que surge, em 1972, o programa *Hora da Notícia*. Era formado por pequenos documentários, de até sete minutos de duração, com temas diferenciados. Na atualidade, a emissora também vem veiculando filmes feitos em parceria com produtores. É o caso do programa *DOC TV*.

Na década passada, a produção nacional foi atingida pelas medidas tomadas pelo presidente Fernando Collor de Melo. A Embrafilme – uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada em 69 – foi extinta e impossibilitou a sobrevivência do mercado cinematográfico brasileiro.

Já com o advento da TV a cabo, na década de 90, os produtores viram uma nova oportunidade para a veiculação de seus materiais. Mas na maioria dos casos, é o próprio canal que garante a exibição e são as produtoras que viabilizam as filmagens. O surgimento dos novos canais também coincide com a regulamentação de leis de incentivo à cultura e produção audiovisual. A partir de então, com o avanço da tecnologia e com o menor custo dos equipamentos, registra-se um aumento na produção de documentários. Outros instrumentos de divulgação dos trabalhos têm sido os festivais promovidos por todo o Brasil. Estudantes, produtores de renome e projetos experimentais podem encontrar-se num ambiente de discussão como estes fóruns. São eventos realizados durante todo o ano. Pode-se destacar o *É tudo verdade* em São Paulo, que reúne trabalhos não só de brasileiros, mas também do exterior. Aqui no Paraná destacam-se o *Putz*, promovido pela Universidade Federal do Paraná, e o *Prêmio Sangue Novo*, do Sindicato de Jornalistas do estado, que dá oportunidade a alunos das faculdades paranaenses e dedica uma categoria para a divulgação de documentários, além dos festivais de Maringá e Londrina.

2.1 Realidade filmada misturada à sensibilidade de um cineasta

Na atualidade, Bill Nichols é um dos principais pesquisadores que vêm formulando diversos estudos sobre o documentário. Assim, ele define o gênero:

O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários, pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera: deve ser verdade (Nichols, 2005, p.28).

Qualquer que seja o formato do documentário, Alberto Cavalcanti (apud Squirra, 1990), afirma que temos que levar em consideração três elementos básicos durante a produção do vídeo:

- a) **social:** o tema do documentário deve ser de interesse social para que o vídeo desperte um maior interesse nas pessoas que o estão assistindo;
- b) **poético:** é o que o autor chama de “compreensão das diferenças entre conteúdo e forma”, ou melhor, contar a história de uma maneira diferente, de um jeito que ninguém ainda contou;
- c) **técnica:** são todos os recursos usados na elaboração do produto, entre câmera, iluminação, edição, etc.

Casasús (apud Squirra, 1990) complementa, apontando os chamados *enunciados paralelos da linguagem audiovisual*: são todos os recursos utilizados no desenrolar da construção do documentário. São eles:

- a) **sonoro-lingüístico:** são os personagens envolvidos na narrativa: apresentador, repórter, testemunhos e entrevistados;
- b) **sonoro:** é toda a parte sonora da produção, que envolve: músicas, ruídos, efeitos sonoros e o próprio silêncio;
- c) **visual icônico:** são as imagens capturadas no local dos fatos;
- d) **visual lingüístico:** é toda a informação que aparece em forma de texto na tela (títulos, *gc*, artes gráficas);
- e) **visual pára-lingüístico:** são os efeitos visuais utilizados durante a edição do material, tais como: cortes, fusões e tarjas.

Um documentário normalmente não tem a estrutura comum dos filmes de ficção, com pontos de virada (plot points), barreiras, e outros elementos estruturais com o intuito de avançar a trama. Mas um documentário tem a mesma necessidade estrutural, que é manter o público interessado, do início ao fim do filme. Por isso, todo vídeo desse tipo

deve seguir uma linha de raciocínio conduzida pelo que se chama de *fio-condutor* da narrativa. “Trata-se de um elemento visual ou argumento, presente ao longo da mensagem real e que integra as diferentes informações da mensagem virtual na continuidade da narração” (Jespers, 1998, p.92). Esse fio-condutor deve, obrigatoriamente, ser perceptível, estar no vídeo de forma a ser prontamente compreendido e deve ligar todos os itens da mensagem a ser transmitida, de modo a “amarrar” todas as informações apresentadas.

É o material recolhido *in loco* dos acontecimentos e das pessoas – matéria base do filme documentário – que funciona como prova, como garantia da autenticidade daquilo que se quer contar. Lins (2004, p.11) também aponta que um dos grandes diferenciais do documentarismo é não utilizar roteiro, pois este “desvirtua esforços e corrói o que mais se preza neste tipo de produção: a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem. Por isso, é com um misto de registros, pontos de vista e criatividade do diretor que se pode apontar, assim, para a unidade do vídeo documentário.

Trazendo o máximo de informações sobre um assunto, o documentário é um espaço que vem ao encontro com a oportunidade de se construir significados a partir das imagens e dos sons captados do mundo que nos rodeia. Buscando “documentar” a vida de pessoas e os acontecimentos da sociedade, este formato procura não só contar um fato, mas também, incluir a visão do realizador sobre o assunto tratado. A imagem capturada pela câmera, ao ser exibida na tela, nos dá a impressão de que existe um mundo do lado de lá, além dos limites que o nosso olhar possui ao ver o que está simplesmente ao nosso alcance.

O documentário é um gênero cujo maior atributo é ser uma porta aberta para o mundo, para diferentes olhares sobre o mundo, para a reflexão sobre o mundo e é, para quem a eles se dedica, um espaço aberto para a experimentação e exploração criativa. O gênero documentário reinventa-se cada vez que é produzido um novo documentário. (Pena-fria, 1999)

O documentarismo é, portanto, um discurso sobre o mundo que conhecemos, tentando fazer com que o telespectador possa repensá-lo. Imagens que nos falam de questões sociais e problemas da atualidade

estão todos os dias na televisão. O documentário é mais do que mostrar imagens que nos contam uma história: é um aprofundamento de uma questão, um olhar diferente do senso comum sobre tal assunto e uma provocação ao telespectador, no sentido de fazê-lo repensar aquilo que está retratado na tela. Ao documentarista cabe, contudo, fazer um tratamento criativo da realidade que ele está mostrando.

O fato de ser um discurso sobre o real e utilizar registros de imagens *in loco* são pontos que aproximam o documentário da prática jornalística. Apontam-se aqui algumas características que reforçam esta afirmação:

- a) **não obrigatoriedade da presença de um narrador:** através da edição, é possível contar uma história sem a utilização de *offs*. Imagens condizentes ligadas à sonoras bem estruturadas podem muito bem amarrar a estrutura narrativa de um documentário. Vai depender como a montagem é conduzida.
- b) **veiculação praticamente limitada aos canais de TV educativos ou por assinatura:** nas emissoras de TV abertas são poucos os programas que dedicam espaço ao gênero. Pode-se exemplificar a TV Globo, através dos programas *Globo Repórter* e *Meu Paraná* (pela afiliada paranaense da emissora), a TV Record e o seu *Repórter Record* e o SBT com o programa *SBT Realidade*. De acordo com Melo et al(2001), o pouco espaço reservado aos documentários nas televisões abertas se deve ao fato de que nas emissoras “o ritmo da produção jornalística é pautado, prioritariamente, pela informação factual e pelo imediatismo na transmissão da informação”.
- c) **o caráter autoral:** afirma-se aqui que o documentário é fortemente marcado pelo olhar do realizador, característica que será abordada a fundo mais adiante.
- d) **uso de documentos como registro:** o gênero traz consigo um tom explicativo. Utiliza-se dos depoimentos dos entrevistados e das imagens capturadas como forma de comprovar aquilo que se está querendo dizer e pode ser utilizado posteriormente como fonte de consulta. É mais um item que será abordado especificamente num outro capítulo deste trabalho.

Resume-se então que o documentarismo se assenta em três princípios: a obrigatoriedade de se fazer um registro *in loco* da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo, deve apresentar as temáticas a partir de um determinado ponto de vista e, finalmente, cabe ao documentarista tratar com criatividade o material recolhido, podendo, combiná-lo e recombina-lo com outro material, como legendas e montagens de gráficos.

2.2 Documentário e cinema: até que ponto eles caminham juntos?

A grande contribuição dos cineastas para o formato que aqui se trata foi mostrar que as imagens feitas nos lugares onde acontecem os fatos constituem a unidade básica para a realização de um documentário. Ou seja, é o registro *in loco* que encontramos no início do cinema que dá origem ao princípio base em que se assenta o documentarismo. Mas muito se fala sobre as diferenças entre a ficção e o vídeo documentário. Na definição de Nichols (2005), os filmes de ficção, chamados por ele de *documentários de satisfação de desejos*, são aqueles que expressam vontades, sonhos, pesadelos e que aceitam o mundo que está no vídeo de maneira razoável. Já os filmes de não ficção, chamados de *documentários de representação social*, são aqueles que apresentam novos olhares do mundo comum, podendo fazer uma nova reflexão daquilo. Rezende Filho (2005) afirma que “todo documentário é, certamente, tão construído quanto qualquer ficção, mas ambos são diferentemente construídos”. Estudos da portuguesa Manuela Penafria apontam que entre o filme documentário e o filme de ficção não existe uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau.

Não é por acaso que se diz que cada filme é um olhar, uma visão sobre determinado assunto. Nos filmes de ficção, cada universo cinematográfico remete para um modo particular de ver o mundo, um modo que o autor revela através das suas escolhas (ângulo, composição, enquadramento dos planos, história que conta), através do estilo pessoal que advém da utilização dos meios técnicos. (...) A atitude de registrar/de documentar está presente em todo o

cinema, independentemente do gênero a que determinado filme pertence. Entendemos que não será o documentário propriamente dito, mas o registro documental – que denominamos de documentarismo – que une a diversidade de registros cinematográficos (Penafria, 2003).

Pela característica que todos os filmes possuem de “documentar” pessoas e acontecimentos em diversos âmbitos, é que podemos dizer que o documentário não está especificamente ocupando uma posição dentro do plano cinematográfico. Ele está sim presente, em graus variados, em todo o cinema. Para Sarah Yakhni, o documentário deve representar um fragmento do mundo, e o realizador, ao se referir a algo ou a alguém, deve revelar um compromisso social com esse “outro”.

Cada decisão do diretor em relação à linguagem envolvida no processo - posição da câmera, presença ou não do realizador no quadro, microfone direcional, sem fio ou lapela, plano seqüência ou cortes, perguntas em off ou não, - determina o ponto de vista, opção na qual os valores como presença, reciprocidade, integridade e comunhão, precisam ser levados em conta a cada instante dentro do qual os acontecimentos irão se desenrolar; também reflete o tipo de aproximação e envolvimento que se terá com o outro; determina a qualidade da presença que terá esse realizador em relação ao outro. A utilização de diferentes recursos da linguagem cinematográfica é, a cada momento, uma opção do realizador, a cada cena, a cada gesto. Em última instância, essas opções fazem parte da construção artística do realizador, da expressão sensível que dará forma à obra (Yakhni, 2003).

A partir disto, verifica-se que um documentário nunca é imparcial, pelo fato de mostrar o ponto de vista do documentarista. Cada escolha justifica isto. O documentário põe abaixo o mito da imparcialidade do jornalismo quando o realizador assume a sua postura e faz o seu próprio recorte daquilo que deseja mostrar ao telespectador. Ele leva consigo toda a bagagem cultural e os conceitos que tem da sociedade ao fazer cada escolha dentro da construção da narrativa do produto.

2.3 A câmara como os olhos do realizador

A idéia da câmara como um olho que observa a realidade surgiu durante o movimento de vanguarda russo, com Dziga Vertov, na década de 20. A idéia girava em torno do realismo: um cine-olho (*kino glaz*), entendido como um cinema-verdade (*kino pravda*). Ou seja, uma forma de produção em que a câmara registra os fatos tais como eles ocorrem, sem encenação, sem montagem, permitindo uma interferência mínima apenas no momento da edição. Na tela, vemos assim, o que a câmara já viu uma vez.

El documentalismo conjuga la investigación social con el lenguaje audiovisual, por lo tanto no basta con las buenas intenciones del realizador, sus convicciones, su práctica política, su compromiso con el tema, su irrefrenable voluntad de modificar la realidad. Si la idea no está presente en el documental, no sensibilizará a su público; si el tratamiento no es el adecuado para el destinatario elegido, si sus códigos no están presentes no comprenderá el mensaje; si el realizador debe recurrir a hacer explícita su propuesta temática solamente con palabras, irremediavelmente producirá un panfleto (Donoso, 2001).⁶

Ao assistir a um documentário, o mundo passa diante de nós, que permanecemos sentados apenas sendo direcionados pelo olho da câmara, e que deve mostrar o verdadeiro. Entende-se aqui que o verdadeiro é o que aconteceu enquanto foram capturadas as imagens e como tudo se tornou do jeito que apareceu perante o realizador.

Com Grierson ficou definitivamente claro que, para chamarmos documentário a um determinado filme, não basta

⁶(Tradução livre) "O documentarismo conjuga a investigação social com a linguagem visual, portanto, não bastam as boas intenções do realizador, suas convicções, sua prática política, seu compromisso com o tema, sua insistente vontade de modificar a realidade. Se a idéia não está presente no documentário, não sensibilizará a seu público; se o tratamento não é adequado para o destinatário eleito, se seus códigos não estão presentes, não compreenderá a mensagem; se o realizador deve recorrer a fazer explícita sua proposta temática somente com palavras, irremediavelmente produzirá um panfleto".

que o mesmo nos mostre apenas o que os irmãos Lumière nos mostraram: que o mundo pode chegar até nós pelo olhar da câmera. É absolutamente necessário que o autor das imagens exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. É necessário o confronto de um outro olhar: o olhar do documentarista. É, também, necessário que o resultado final, ou seja, o documentário, seja o confronto entre esses dois olhares: o da câmera e o do documentarista (Penafria, 1999).

O documentário é uma visão particular de um lugar e de um momento. É necessário advertir que o olhar de um documentarista nunca é inocente. Sempre há uma intenção ou algo a dizer nas entrelinhas. O documentarista deve ser consciente que seu olhar pode ser, algum dia, o legado de um tempo. A pesquisadora Laura Mulvey (apud Fonseca, 1999) aponta três diferentes olhares associados ao cinema e ao documentarismo: o da câmera (que vem a ser o do realizador) que registra o acontecimento; o da platéia, quando assiste ao produto final, e o dos personagens, dentro da ilusão da tela. Já o crítico francês Noel Burch (apud Fonseca, 1999) estabelece para o “olhar” da câmera três funções: a de interlocutor, a de espectador passivo e a de condutor da ação.

Se as imagens incidem sobre nossa forma de conhecer, pensar, apreender e sentir, e essas formas imagéticas contemporâneas criam novas formas de compreensão do mundo e novos modos de apreender a realidade, também é preciso criar condições para uma leitura da imagem, organizar esse olhar numa espécie de alfabetização audiovisual que proporcione o desnudamento dos processos de criação e de realização (Fonseca, 1999).

Em todas as produções de imagens está presente o ato de documentar, já que o filme é uma manifestação do realizador sobre o assunto. O documentário é, portanto, o depoimento de uma realidade e o documentarista é testemunho dessa realidade, tudo capturado e traduzido através das lentes das câmeras, que são uma extensão do olhar do realizador do documentário.

2.4 Recortes, reflexos, representações... O que fazemos com a realidade

Para diversos autores, por si só o documentário é um termo que arrasta consigo um peso: a obrigação de representar a realidade. O cumprimento ou não dessa premissa tem sido, em suma, o que motiva grande parte da discussão que rodeia este gênero jornalístico. Para Charles Peirce (apud Godoy, 2000) “a realidade é a existência das coisas propriamente ditas, quando tudo se defronta, uns com os outros, e quando experimentamos a oposição, a alteridade, a consciência psicológica”. Diversos estudiosos têm mostrado seus pontos de vista sobre como tratar a realidade no vídeo documentário. O que se pode perceber é que os grandes autores do gênero são unânimes em dizer que um documentário nunca é uma mera reprodução do mundo. As escolhas que fazemos ao longo da construção do produto, tais como, quem entrevistar, o que perguntar, o que filmar e de que maneira filmar, como conduzir a edição, tudo isso implica na construção da narrativa do documentário, traduzindo um determinado ponto de vista e implicando numa interpretação da realidade.

La realidad del documentalista se presenta como un espacio complejo, en tanto que su labor es la síntesis de diversas fuerzas que necesita mantener en equilibrio: La potencia de un tema que ha elegido (elección en la cual intervino el superobjetivo) y tendrá que exponer a través de su mirada, con especial cuidado de aplicar una metodología de investigación que tiene una instancia previa sensible y una instancia científica, ambas profundas; el tratamiento narrativo que lo llevará a buscar la propuesta que le otorgará identidad a su documental, diferenciándolo, por un lado, y comprometiéndolo, además, con lazos de pertenencia a un patrimonio preexistente en la memoria; y finalmente su propuesta estética, que lo obligará a buscar en los recursos expresivos del lenguaje audiovisual para encontrar los trazos que lo definen como artista, los signos que habrá de decodificar el espectador y por los cuales recordará u olvidará para siempre, es

decir que captará en mayor o en menor medida el sentido trascendente de aquella mirada (Donoso, 2001).⁷

Araújo (2008) afirma que “cada imagem em separado é um objeto que, apesar de possuir uma vida própria, nessa transcendência, é usada como peça de uma idéia geral do autor”. Dessa forma, a televisão, o documentarista, não precisam inventar nada. “Eles podem, apenas com a seleção de imagens reais, criar uma realidade mais forte do que a que de fato aconteceu”. (Rossi, 2000, p.16). Novamente, Manuela Penafria traduz bem esta posição:

O documentário é uma obra pessoal. O documentarista não deve ser visto apenas como um meio para transmitir determinada realidade. A partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso constitui já uma intervenção na realidade. É pelo fato de selecionar e exercer o seu ponto de vista sobre um determinado assunto que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo. É impossível ao documentarista apagar-se. Ele existe no mundo e interage com os outros, inegavelmente (Penafria, 2001).

Perceber que mostramos representações do mundo ao invés de reproduzirmos o mundo como ele é, quando documentamos algo, é o primeiro passo, segundo Armes (1999), para termos uma consciência crítica e ciente ao utilizarmos todo o potencial do vídeo. Nichols também parte da opinião de que o documentarismo não é uma reprodução, mas uma representação de algum aspecto do mundo histórico.

⁷(Tradução livre) “A realidade do documentarista se apresenta como um espaço completo, tanto que seu trabalho é a síntese de diversas forças que necessita manter em equilíbrio: o poder de um tema que tenha escolhido (escolha na qual interveio a objetividade) e terá que expor através de seu olhar, com especial cuidado de aplicar uma metodologia de investigação que tem uma instância prévia sensível e uma instância científica, ambas profundas; o tratamento narrativo que o levará a buscar a proposta que o outorgará identidade a seu documentário, diferenciando-o, por um lado, e comprometendo-o, também, com laços de pertencimento a um patrimônio pré-existente na memória; e, finalmente, sua proposta estética, que o obrigará a buscar os recursos expressivos da linguagem audiovisual para encontrar os traços que o definem como artista, os signos que haverá de decodificar o espectador e pelos quais lembrará ou esquecerá para sempre, é dizer que captará em maior ou menor medida o sentido transcendente daquele olhar.”

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (Nichols, 2005, p. 47).

Portanto, já que o documentário não é uma reprodução da realidade, ele assume uma voz própria, uma visão singular do cotidiano.

2.5 A classificação do formato segundo Nichols

Visando uma divisão das características específicas e das formas como o vídeo documentário pode ser trabalhado, Bill Nichols (2005, p.63) estabeleceu seis modos diferentes de representação do gênero, que são:

- a) **poético:** enfatiza associações visuais e organização formal. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. Reúne fragmentos dos temas abordados de maneira poética, não específica e abstrata. Preocupa-se com a estética. Na construção do texto, permite a utilização de poemas e trechos de obras literárias.
- b) **expositivo:** Trata diretamente de questões do mundo histórico. Destaca o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Corresponde ao documentário clássico, onde o argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off* servindo às imagens de ilustração ou contraponto. Preocupa-se com a defesa dos argumentos e equilibra bem o que está sendo falado ao que está sendo mostrado. Caracteriza-se pela objetividade na informação.
- c) **observacional:** Observa as coisas conforme elas acontecem. Enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta. Situa o espectador na posição de observador ideal e defende a não intervenção do realizador.

- d) **participativo ou interativo:** Destaca a interação de cineasta e tema. O pesquisador vai a campo, participa da vida de outras pessoas. A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem é plenamente assumida ao entrevistar os participantes e interagir com eles.
- e) **performático:** Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. Utiliza-se da subjetividade e das técnicas cinematográficas de forma livre.
- f) **reflexivo:** “Apresenta o produtor e o processo de produção juntamente com o produto” (Da-Rin, 2004, p.135). Deixa claro para quem assiste quais foram os procedimentos da filmagem. Mostra o documentário como processo artesanal e leva o telespectador a fazer uma reflexão sobre o que ele assistiu.

2.6 Outras classificações

Além da típica classificação de Bill Nichols com relação aos modos de se fazer um documentário, existem outras classificações estudadas, das quais algumas serão mostradas na seqüência. O próprio Nichols formula outra teoria, a das *duas ênfases diferentes no discurso de um vídeo documentário*. A primeira das ênfases é a **questão social**. Um filme enquadrado nesta divisão tem características como: a interação do cineasta, a prevalência do conteúdo na construção da narrativa, o destaque para a objetividade, as questões coletivas, profundidade psicológica mínima dos personagens e uma estrutura argumentativa baseada em problema – explicação – solução. Já a segunda ênfase é o **retrato pessoal**. Nele, podemos ver as vozes dos atores sociais falando por si mesmos, o estilo tem tanta importância quanto o conteúdo, a ênfase fica na subjetividade, o direito à privacidade é uma reflexão constante, a profundidade psicológica dos personagens é uma preocupação, o problema é apresentado de forma não tão explícita e não mostra uma solução clara para ele, levantando uma possibilidade ainda maior de interpretação do assunto.

Já Francisco Teixeira (2004) faz o contraponto entre três modelos de documentarismo, calcado nas definições de três outros autores diferentes. O primeiro deles é o modelo **ficcional**, de Arthur Omar, que predomina o espetáculo e apresenta a realidade do documentário como uma ficção. Depois, tem-se o modelo **ilusionista**, tratado por Silvio Da-Rin, onde o problema da narrativa aparece com as tendências de reflexão que focalizam os processos de representação do documentário. Há ainda o modelo **sociológico**, apresentado por Jean Claude Bernardet. Este modelo, segundo Teixeira (2004, p.30), “é tributário da crença clássica da possibilidade de atingir um real bruto, com sua superação em documentários concebidos como discursos construídos no real”.

Por último, cabe ressaltar aqui um parecer das idéias de Carlos Alberto Matos, (apud Teixeira, 2004). Matos reuniu num artigo as seis tendências que dominaram o documentarismo mostrado no *International Documentary Filmfestival*, um dos maiores festivais de documentários do mundo, que acontece em Amsterdam, na Holanda:

- a) **a câmera e eu:** tendência na qual o realizador faz do seu documentário uma forma de diário confessional, inclusive expondo os fracassos decorridos na produção;
- b) **cinema do cinema:** mostra o cinema tornando-se um fetiche dentro do documentário, com *making off* dos trabalhos;
- c) *foco nas conexões:* “enfoca não mais personagens ou situações específicas, mas cadeias de idéias construídas a partir de personagens e situações particulares” (Teixeira, 2004, p.58);
- d) **de olho na tv:** utiliza em grande escala recursos como material de arquivo e cenas reconstituídas;
- e) **os arquivos resistem:** são trabalhos que trazem um novo aspecto de um tema já trabalhado, a partir de materiais de arquivo,
- f) **nem tudo parece verdade:** filmes onde não se é fácil detectar até que ponto é documentação ou construção ficcional.

2.7 A presença da câmera

Num filme documentário se faz necessário tratar as pessoas “documentadas” como atores sociais, e não como artistas da ficção. Os diversos personagens retratados não assumem um papel de representação de um outro personagem: eles são eles mesmos, mostram a própria vida, o que fazem, falam sobre o que sabem, expõem sentimentos e conhecimentos. Segundo Nichols (2005, p.31), em um documentário, “as pessoas devem continuar a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas incorpora”.

Diversos autores acreditam que a presença da câmera influencia diretamente no andamento do trabalho, negativa ou positivamente. Segundo Yakhni (2003), a qualidade da presença do realizador é fundamental para a relação que acontece durante as filmagens, no sentido de trazer para o plano da representação elementos marcantes da obra como um todo. Para a autora, a potencialidade do material capturado não depende da presença da câmera, e sim, pelo contato do autor do vídeo com seus personagens e da maneira como as informações são buscadas. Penafria (2001) parte da idéia de que a câmera não altera o comportamento dos intervenientes do filme, e sim, torna-se um mecanismo que facilita as expressões dos atores sociais envolvidos na produção, como uma forma de “terem voz” na sociedade.

Nichols (2005) ainda concorda que, sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada. O pensamento do autor vem ao encontro do que é retratado no presente produto. Mesmo que o vídeo tente ser um instrumento para mostrar aos telespectadores a realidade mais próxima do possível de como viveram essas pessoas que testemunharam a construção e o desenvolvimento da ferrovia, por exemplo, a câmera faz uma certa modificação daquilo que é considerado o normal, o cotidiano. Assim sendo, percebe-se que a presença da câmera perante os personagens de um vídeo documentário pode influenciar na quebra da rotina dos mesmos, embora nem sempre prejudique a mensagem principal que o filme queira passar.

3 A notícia de ontem nem sempre é tão velha: a proximidade entre jornalismo e história

“Fabricador de instrumentos de trabalho, de habitações, de culturas e sociedades, o homem também é agente transformador da história”.

Jacques Le Goff

Os homens nascem, crescem, se desenvolvem, participam da sociedade, mas é através dos relatos históricos que se procura compreender as revoluções e mudanças passadas. Por meio da história local, uma comunidade pode entender o sentido para a própria natureza. Assim, a história é uma narrativa de eventos. Nos dias de hoje, sua verdadeira tarefa é a de explicar os fatos e organizar o passado em função do presente e do futuro. A história fala daquilo que jamais se vê duas vezes exatamente iguais, e se constitui a partir de narrativas daqueles que viram e viveram os fatos, os testemunhos. Ela estaria respondendo à necessidade que se tem em dar significado à nossa vida pessoal, ao colocá-la em relação à comunidade dos outros homens. E é considerada um ramo fundamental do saber. Veyne (1995, p.07) afirma que “por essência, a história é conhecimento mediante documentos”.

A história escrita é documento e difere-se do acontecido; é uma representação do que aconteceu. O que passou faz parte de uma dimensão da consciência humana. Revela valores, instituições e padrões das sociedades. O trabalho dos historiadores, dessa forma, consiste em analisar a natureza desse sentido do passado nas populações e verificar as mudanças, transformações e significados para o futuro. O historiador permite que cada um se reconheça em uma coletividade.

A palavra *história* vem do grego antigo *historie*. Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-weid*, que significa *ver*. Ver no sentido de olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Essa relação com o verbo *ver* está na base da apropriação da história como relato – testemunho. Mas não é qualquer testemunho, qualquer *eu vi*, externo, mecânico, porque, em grego, os modos do verbo *ver* ligam-se habitualmente a modos de conhecer. Esta concepção como fonte essencial de conhecimento leva-nos a idéia que o historiador como “aquele que vê” é também “aquele que sabe”, “que procura saber”. Mas a história revela

uma contradição. O seu objeto de estudo é singular: um acontecimento. Enquanto isso, o seu objetivo é atingir o universal, o geral. A história só veio a existir quando houve a possibilidade de narrá-la, embora as potencialidades de narração da mesma tenham se ampliado e assumido novas configurações, em pleno final do século XX.

O passado não deve ser estudado como um objeto morto, como uma ruína, nem como uma autoridade, mas como uma experiência. Uma experiência aprendida e consolidada. É no hoje que se inserem forças do passado, sem cujo conhecimento, a compreensão do presente e a formação do futuro é incompleto (Rodrigues apud Félix, 1998, p.34).

Boca a boca, com relatos passados de geração para geração, muitos conhecimentos chegaram até nós por meio da tradição oral. É a partir dela que se possibilitaram os trabalhos de construção e reconstituição dos fatos por meio dos relatos individuais ou coletivos. Desenvolveu-se inicialmente após a II Guerra Mundial. De início, ela tinha três funções: registrar relatos, divulgar experiências relevantes e estabelecer vínculos com o imediato urbano, promovendo assim um incentivo à história local e imediata. Tinha um foco político, uma documentação da luta pelo poder.

A história, como ciência social, está ancorada no coletivo. Logo, o fato histórico é, antes de tudo, coletivo na medida em que a história não examina fatos individuais isolados, mas encadeamentos e relações de fatos. Esses são, sempre selecionados a partir da ótica do presente, que localiza no passado a multiplicidade dos fatos e seus encadeamentos, lógicas e nexos mesmo que não mais advogando a continuidade linear (Félix, 1998, p.81).

Mesmo passados vários anos, a tradição oral, as conversas, e as trocas de idéias ainda são e vão servir de fontes de referência no trabalho do historiador de hoje.

3.1 Nosso passado é nossa memória

A partir do documento escrito e da criação da imprensa de tipos móveis tem-se a possibilidade de poder arquivar registros. Assim, o historiador ganhou novas ferramentas e as populações passaram a consultar relatos. A oralidade deixou de ser o único meio de difundir o conhecimento. O documento escrito torna-se uma fonte mais isenta e menos subjetiva do que as outras formas de testemunhos. Não é mero papel, é realidade registrada, que deve dizer a verdade.

O documento é fonte de informação e passa a servir para ser consultado quando se quer compreender detalhes de fatos que aconteceram. Conceito este que se encaixa na Ciência da Informação e na Arquivologia. Já para a História e para o Direito, é evidência de fatos e noção de prova. Mas entre as diversas áreas de abrangência, é comum a elas afirmar que a documentação é atestado de verdade e impele que o registro é a verdade em si. Os documentos se valem, muitas vezes, da memória das testemunhas que resgatam da mente aquilo que aconteceu.

A documentação histórica trata-se da compilação de documentos que especificamente remetem ou retratam o passado. A documentação, enquanto técnica ou ciência, ganhou forma na última década do século XIX quando dois advogados belgas, Otlet e Lafontaine, preocupados com a idéia exaustiva de reunir tudo, criaram o instituto internacional de bibliografia. Todos os registros guardados ou arquivados, que remetem a algum determinado período da história – seja antiga ou contemporânea – são documentos históricos. E é por meio de tais documentos que se pode interpretar ou reconstruir um período do passado (Silva, 2003).

Já a memória é uma capacidade de conservar informação, mas ela não representa experiência. “A memória, ao não fazer ruptura entre passado e presente, retém do passado apenas o que está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém; ela se produz no presente, com representações do passado” (Félix, 1998, p.43). Outros estudiosos, como Pierre Nora e Halbwachs, demonstram que memória e história não são a mesma coisa. A memória está ligada às lembranças das vivências, e esta só existe quando laços afetivos criam o pertencimento

ao grupo, e ainda os mantém no presente. Portanto, não é o físico ou o territorial que permite a existência do grupo, e sim, a dimensão do pertencimento social, criado por laços afetivos que mantêm a vivência nas lembranças comuns.

Os fatos da história nunca chegam a nós puros, desde que eles não existem nem podem existir numa forma pura: eles são sempre refratados através da mente do registrador. Como conseqüência, quando pegamos um trabalho de história, nossa primeira preocupação não deveria ser com os fatos que ele contém, mas com o historiador que o escreveu. (Carr, 1996, p.58)

A memória permite ainda uma estreita relação do presente com o passado e, da mesma forma, interfere no processo atual. Através dela, os fatos que aconteceram são retomados no presente, misturando-se às percepções imediatas, como também faz deslocar o pensamento para uma análise das relações do futuro.

A história imediata é aquela que acabou de ser realizada, cujos relatos foram escritos no calor dos acontecimentos. Mas por menor que seja a conferência dos fatos, exige-se um mínimo de investigação, para não documentar algo errado. O tempo gasto com a análise e a escrita faz com que a obra não pertença mais ao imediato. Este é um dos motivos pelos quais se pode concluir que a história imediata é um gênero híbrido entre história e jornalismo, já que o profissional da comunicação conta aquilo que lhe relataram.

A história imediata é sempre um testemunho. Por mais rigor que o autor da obra se utilize, por mais acurada e objetiva a que seja a análise, ela permanecerá sempre um testemunho de seu tempo, pois seu autor tem relação direta com o tema – ele é um ator social da própria história.(...)Assim, se esta história não é verdadeiramente uma pesquisa histórica, ela tem um papel social que tanto complementa a história do tempo presente, quanto levanta matéria para reflexão. Falar do imediato é um retorno do intelectual ativo, conectado com as questões prementes de seu tempo, que não apenas busca entendê-lo, explicá-lo, mas

também transformá-lo. (Revista Eletrônica História Agora, 2007)

De acordo com Bonela (2007) o ofício do historiador e o ensino propriamente dito da história estão sendo rediscutidos desde a década de 70, principalmente por causa da crise do estruturalismo e do marxismo. As mudanças começaram a ser anunciadas desde que Jacques Le Goff e Pierre Nora publicaram *Faire de l'histoire*, em 1974. Desde então, os paradigmas históricos estão sendo revistos, objetivando renovação e novas abordagens. A multiplicidade das fontes e das referências abre espaço para discussões conjugadas, entre história e outras ciências humanas e formas de expressões. É esse o motivo, de acordo com o autor, que faz com que cada vez mais disciplinas introduzam outras áreas de conhecimento na formação do historiador e vice-versa: as outras áreas do conhecimento adotam a história como objeto de estudo e de conhecimento.

3.2 Repórteres: literalmente aqueles que reportam, que contam uma história

Os primeiros repórteres surgiram na década de 20, com o rádio. A palavra veio do verbo transitivo inglês *report*, substantivando o profissional jornalista que faz o relatório de um fato, a notícia, o informe. Quase todos os dias, em meio a milhares de fatos que acontecem no mundo, são os repórteres os primeiros a transformarem-se em historiadores do presente. Eles estão lá, vivem o acontecimento, participam daquela cena, testemunham, são mediadores ativos ou observadores e relatam ao público. Introduzem em suas pesquisas de campo durante a construção da reportagem a vontade racional de situar, de ordenar as seqüências e dar um sentido lógico para um entendimento a quem não presenciou o ocorrido, a quem não estava lá. É essa imediação da comunicação, portanto, que impõe o desenvolvimento da história imediata. “Observação direta e palpitante junto com o repórter que vai à rua e constrói sobre o momento a história dos fatos presentes. Da união desses dois conceitos nasce a definição moderna de jornalismo” (Medina apud Girardi Junior, 2003).

“A finalidade da chamada história imediata não é ser somente esse exercício de tentar fazer uma primeira interpretação do acontecimento da vida das sociedades. Busca também dar a palavra aos que foram os atores dessa história. Ela não aspira à rapidez dos reflexos. Ela quer se elaborar a partir desses arquivos vivos que são os homens” (Pinto, 2006).

Se narrar é contar uma história, o jornalismo está apto a realizar essa tarefa. Por isso, trabalhar com o conceito de história imediata confunde-se também com a idéia do papel do jornalista. Os dois profissionais se aproximam do acontecimento histórico, embora as abordagens possam ser distintas, levantando algumas questões. A primeira delas é que não há história imediata do ponto de vista da mediação, ou seja, sem qualquer mediador. Quem traduz bem esse pensamento é Romancini (2005) que diz que não são apenas os historiadores que recorrem a jornais para elaborar suas narrativas (e jornalistas que utilizam o conhecimento histórico), mas os jornalistas têm, por vezes, papel importante e ao mesmo tempo polêmico na elaboração da história imediata. Essa é uma problemática que mostra tanto semelhanças quanto diferenças entre a elaboração da narrativa do campo profissional do jornalismo e da história como disciplina científica. Outra questão é apontada por Martins (2003). Ele afirma que, na verdade, a história é resultado de relatos escritos e explicativos, verdadeiras produções de sentido instauradoras de uma inteligibilidade do passado. O historiador seria assim um enunciador que conduz as vozes de um outro tempo. E o jornalista insere-se nesse meio, mas sente ainda mais o peso da enunciação que eterniza e dá forma, contexto, textura, espaço e corpo a qualquer acontecimento.

O repórter então escreve a história, produz um material que será mais tarde utilizado por outros historiadores como referencial. Em acordo a afirmação anterior, Chaparro (apud Pereira, 2006) mostra que quando falamos em escrever a história, refere-se aos momentos em que o jornalismo ultrapassaria a simples missão de informar e passando a atuar como entidade social e cultural, carregada de emoções, alimentando processos complexos de comunicação com informação, análises e opiniões que podem mudar os rumos de uma sociedade.

Consideramos poucos os meios mais eficientes que o jor-

nalismo utilizados para demonstrar os costumes, os valores e as ideologias de um determinado período ou momento histórico. Desde que a imprensa passou a ter recursos minimamente consideráveis, a informação jornalística é usada como registro pela historiografia. Por tais motivos, a história, como ciência, utiliza-se largamente do jornalismo como ferramenta de pesquisa. (...) Assim como o oposto, a história também pode ser interpretada como um instrumento do jornalismo no desenvolvimento de suas funções de informar, explicar e orientar (Silva, 2003).

Ser repórter nos dias de hoje, como aquele que faz a história imediata é colocar-se no lugar do leitor / ouvinte / telespectador: o objetivo das matérias é fazer com que o público viaje junto, se o assunto é repetido ou se está fazendo a cobertura de um mesmo tema por várias vezes consecutivas, é fazer tantos olhares quanto forem necessários, é contar a mesma ação tantas forem as possibilidades; o repórter deve colocar-se no lugar das pessoas que não podem estar lá e contar. Isto é ser jornalista como contador de histórias.

3.3 Jornalista (hoje) + história (ontem) = registros para o amanhã

As notícias narram os fatos ligados ao presente. Não importa a frequência com que os acontecimentos são mostrados: o jornalismo busca na atualidade do acontecimento a sua marca distintiva. E o método histórico se define por uma recomposição do passado, a construção de uma continuidade lógica. Assim, a objetividade e o compromisso diante das fontes para com uma informação correta são características que compõem a prática de trabalho dos dois profissionais, tanto da História, quanto do Jornalismo.

Diversos autores dão suporte ao que aqui se quer afirmar. Para Carlos (2004), a aproximação entre o trabalho dos historiadores e dos jornalistas se dá no sentido de que ambos os textos têm o poder de influenciar os destinos das pessoas e os desdobramentos dos fatos a que se referem. Amado (apud Rouchou, 2003) também afirma que os dois profissionais estão intimamente ligados por causa da influência da publicação dos

relatos, servindo posteriormente como fonte. Lacouture (in Le Goff, 2001) acredita que a aproximação entre o trabalho do jornalista com a história imediata se deve a duas situações: pela proximidade temporal da redação da obra em relação ao tema tratado e pela proximidade material do autor em relação à crise estudada. Lavoine (apud Pereira, 2006) é categórico ao afirmar que jornalismo e história devem ser vistos como espaços dinâmicos e plurais. Ambos se constroem também a partir da interação com outras práticas sócio-discursivas.

Stephen Bann (apud Said, 2001) afirma que, durante a profissionalização da história, no século XIX, os textos produzidos se assemelhavam muito mais às matérias jornalísticas, porque construía a sua legitimidade discursiva em razão das referências exageradas às fontes citadas. O registro jornalístico deslocou-se, portanto, do posto de fonte de dados para realocar-se também em outras disciplinas, particularmente a história, exportando para elas suas técnicas de reprodução da realidade, de apropriação da temporalidade da vida cotidiana expressa nas notícias e instituindo uma nova forma de percepção e vivência do atual.

Paul Johnson (apud Sanchez, 1992) possui um artigo assegurando que a informação do historiador potencia o trabalho explicativo do jornalista e vice-versa. Também aponta para diversas características comuns entre os dois profissionais, entre elas:

- a) capacidade de usar e avaliar as mesmas fontes;
- b) sujeição rigorosa das normas do método científico – ou seja, os dois profissionais levantam uma hipótese, que deve ser comprovada, de forma a ser examinada objetivamente a evidência empírica daquilo que se quer mostrar. Teoricamente, o historiador apóia-se em fontes fixadas em documentos e o jornalista tem como base as fontes orais. Mas, na prática, as mais diversas fontes de consulta são usadas nas duas áreas;
- c) jornalistas e historiadores devem evitar de expor que seguem ideologias e dogmas;
- d) o reconhecimento do impacto que tem caráter humano nos acontecimentos – ou melhor, as histórias e as notícias são apresentadas em termos de pessoas, humanizando os relatos;

- e) tanto o trabalho de jornalistas quanto o de historiadores tem como uma das essências fazer com que os fatos e as pessoas entrem em uma relação precisa, que tenha sentido. É desta maneira, segundo o autor, que consiste uma narração.

Já de acordo com Maia (2006), não é possível analisar o trabalho jornalístico sem a presença da história; tanto pela produção de reportagens que contextualizam a atualidade por meio de referências históricas, quanto pela própria produção contemporânea que acaba produzindo a história imediata e, que no futuro, vai ser usada para consultas do passado. A autora ainda complementa que, o profissional da comunicação que não tem certo conhecimento histórico, pode, muitas vezes, produzir textos descontextualizados, além de ficar mais vulnerável a fontes que têm interesses alheios aos de participar com informações corretas e precisas, querendo tomar vantagem da situação.

Segundo Genro Filho (apud Castro & Oliveira, 2006) é a partir da reconstrução dos fenômenos abordando-se a história, não só como sinônimo de fatos ocorridos, mas como formadora do gênero humano, que o jornalismo pode revelar-se como fonte capaz de desalienar boa parcela do público, uma vez que oferece subsídios para a constituição de um potencial crítico e humanizador.

A aproximação entre jornalismo e história também se dá na multiplicidade de enunciações (mostrar, contar, explicar, testemunhar, comentar) que se estabelece a partir da segmentação da profissão de jornalista (repórter, editor, produtor), das relações com as fontes e dos valores sociais. É o que mostra Cádima, em 1999 (apud Pereira, 2006).

Já para Motta (2004, p.19) “tanto os narradores da história quanto os do jornalismo procuram preservar a objetividade do relato e procuram dar idéia de que os fatos falam por si mesmos”.

Castro e Oliveira (2006, p.25) afirmam que o jornalista, “como historiador do presente, necessita explicar o porquê dos fatos, remontando-os para compreender a influência na edificação do presente e as plausíveis conseqüências”, prática que aproximaria a profissão do historiador.

Outros teóricos apontam para uma possível ‘mistura’ entre as duas áreas de atuação e delimita até onde é jornalismo.

O passado mais recente, o passado imediatamente anterior a hoje, o passado de ontem, este não é história, é jornalismo.

O que aconteceu ontem, o que aconteceu horas atrás, não é fato histórico, é notícia. Embora o que provavelmente vai acontecer amanhã, no futuro mais próximo também seja jornalismo (Jobim, 1953, p.23).

Em meio a diversas possibilidades de se discutir um paralelo entre jornalismo e história, é possível traçar algumas diferenças que norteiam e classificam cada uma das profissões. Lavoigne (apud Pereira, 2006) aponta que a história não estabelece uma separação entre o registro de um fato e sua interpretação – distinção que marca a definição dos gêneros informativo e opinativo no jornalismo. Os jornalistas trabalham em torno de uma modalidade enunciativa que traduz precisão informativa e inteligibilidade, além de agilidade nos processos de redação e edição, preocupações que aparecem como algo subalterno na visão do historiador.

No trabalho de Ângela Ravazzolo (apud Nunes, 2006) a maneira de se apropriar das fontes é diferente nas duas profissões. O jornalista, salvo casos de reportagens específicas, não faz uma crítica das fontes, prática que é consolidada na história. Clarice Esperança (apud Nunes, 2006) também analisa as fontes, porém, mais especificamente as entrevistas concedidas pelas fontes. Segundo ela, na História, a entrevista é um dos elementos para a construção da fonte histórica, enquanto no jornalismo tal técnica funciona como um espelho das dúvidas dos jornalistas a respeito do entrevistado. Outra diferença é que a História entende a fala de uma fonte como resultado de uma elaboração da memória, que esquece, lembra, ressalta alguns eventos e outros nem cita. Já o jornalista não percebe a entrevista como uma recriação do passado.

Em entrevista (*ver apêndice 01*), a contadora de histórias Gislayne Avelar Matos aponta outras proximidades e distanciamentos das duas profissões na atualidade. Ela explica que o contador de histórias constrói seu texto a partir da interatividade com seus ouvintes. E o fará a partir do diálogo com eles, e da observação de suas reações ao que diz. O que faz com que cada texto seja único, embora as histórias que conta se repitam. Impermanência e inexatidão são, portanto, aspectos desta oralidade. O contador de histórias tradicional transmitia aos seus ouvintes os relatos que vinham de longe, do tempo das origens, bem como os exemplares, que ensinavam como se deveria agir para estar em harmonia com os valores da comunidade. Tais relatos atravessaram os

tempos dos ancestrais, mas continuavam frescos. O desejo de escutá-los não arrefecia, pois não se ansiava pela novidade a cada instante. Além disso, o mítico, o misterioso e o inexplicável, naturalmente faziam parte da vida das pessoas. Aldeões, camponeses e cidadãos formavam o público que se reunia com constância ao redor dessa “palavra encantada” carregada de sentido e responsável por criar entre eles laços de união e o sentimento de pertença à comunidade. A identificação coletiva com a mensagem recebida era, então, compartilhada entre todos. O contador de histórias contemporâneo, embora trabalhe com o mesmo tipo de relato, sabe bem que a mutação cultural que se deu desde os tempos de seus ancestrais contadores até nossos dias é considerável. Agora são as massas desconhecidas que o cercam em grandes praças, teatros, espaços públicos. A recepção de sua mensagem também se dá de outra maneira, e ele não irá furtar-se às facilidades que as novas tecnologias. Mas ainda assim deverá conservar em seu ofício os elementos da *performance* de seus ancestrais. Afinal, está aí, na poética desta oralidade o essencial de seu ofício. Bem diversa é a oralidade midiaticizada. A atualidade ocupa o lugar do tempo das origens míticas. E o que se espera é a novidade sempre ultrapassada em questão de horas. Na oralidade midiaticizada a identificação do receptor da mensagem tende a ser com o modelo proposto mais que com o emissor. Diante da TV o espectador ouvinte é um consumidor de imagens e sons. O olhar para a TV é abstrato, falta-lhe a possibilidade do tato, presente na relação direta com as coisas e pessoas. Além do que, no “diálogo” com as vozes midiaticizadas não há resposta. A oralidade midiaticizada é própria da cultura de massa. A mesma mensagem, produzida sem a participação do ouvinte é disseminada em larga escala. O emissor conhece seu receptor através das estatísticas fornecidas pelos estudos de mercado e sua *performance* está sujeita às regras de qualidade, tempo, formato, etc, da mídia em que atua. Desta forma, em todos os sentidos há um deslocamento do ato comunicativo. Vemos assim que há diferenças estruturais entre essas duas profissões, ou ofícios. No universo de ficção e encantamento do contador de histórias as verdades costumam ser atemporais, universais e virem envoltas em metáforas e símbolos. Elas dizem respeito a outras questões que nada tem a ver com o factual e sempre tem um final, que pode ou não ser feliz. Mas é final e “ponto”. O objetivo maior de um contador é formar, não informar. E esse formar passará pela diversão, pelo humor, pela brinca-

deira, ou pela introspecção, por exemplo. Diferente disso é o universo do repórter. Seu habitat é o mundo contemporâneo e este traz em seu bojo a fragmentação. O mundo contemporâneo se faz por uma sucessão de fatos que muito frequentemente não sabemos como acabaram ou como irão acabar. Não há uma noção da inter-relação entre as coisas. O objetivo do repórter é informar. Ele lida com o concreto da vida, com os fatos reais, não com a ficção. Mas há algo convergente nos dois casos. E este é o elemento fundamental em qualquer tipo de oralidade: a voz. E a voz não está desvinculada do corpo inteiro de um ser complexo, com emoções, expressividade e intenção. A oralidade – seja ela a dos contadores de histórias ou a dos repórteres de TV – tem por objetivo final a transmissão de uma mensagem. E quanto mais o emissor estiver consciente de seus recursos pessoais tanto melhor será a transmissão de sua mensagem. O fim último de um e de outro é sempre comunicar.

Por último, Girardi Junior (2003), o historiador concentra-se no processo de representação, reconstrução seletiva e interpretação do passado, por meio da seleção, interpretação e hierarquização das informações e dados (como aqueles encontrados em jornais de época, por exemplo). Ao jornalista cabe a seleção e hierarquização do que deve ser notícia no presente.

Cabe aqui, a partir dessas diferenças, concluir que o jornalista não é historiador por profissão. Ele é apenas considerado um historiador do presente, pelos motivos já apresentados anteriormente.

Dentre as mais diversas opiniões, permite-se unificar uma única característica, que liga as profissões de jornalista e historiador e as colocam num lugar comum: ambas recorrem ao passado para compreender o presente. Como diria Wilhelm Bauer (apud Melo, 2006) “a imprensa é como um diário de sua época, cuja consulta é necessária às gerações futuras, inclusive para descobrir os mais finos estímulos da vida pretérita”. Por isso, o jornal de ontem pode ser velho para aqueles que pensam o jornalismo como uma indústria onde somente o novo e o inusitado têm valor. Mas o jornal de ontem ou a informação passada há minutos atrás são sim fonte de pesquisa e de conhecimento para o amanhã.

4 O litoral dá as mãos ao resto do estado: Ferrovia Curitiba – Paranaguá

“Hoje, mais de cem anos decorridos, podemos afirmar que, em cada apito do trem, a perder-se nos grotões da serra do mar, está um hino de glória em louvor ao poder construtivo do homem”.

Carlos Klug

As estradas de ferro nascem quando houve a combinação dos trilhos de ferro com veículos motorizados. A origem das ferrovias está intimamente ligada ao trabalho nas minas de carvão da Inglaterra. De acordo com Brina (1979, p.01), “na usina de Killingswarth foi experimentado o primeiro veículo impulsionado pela força expansiva do vapor d’água”. A vantagem deste tipo de transporte é o baixo consumo de energia por toneladas movimentadas, permitindo assim a economia na movimentação de grandes cargas.

Em julho de 1814, o inventor Jorge Stephenson conseguiu finalmente arrastar alguns vagões, com sua máquina, utilizando o vapor d’água. Essa primeira locomotiva recebeu o nome de *The Rocket*. A primeira viagem em caráter inaugural foi em 27 de setembro de 1825, entre Stokton e Darlington, no interior da Inglaterra. Coincidentemente, os trilhos também tiveram origem inglesa. A partir de então, a estrada de ferro ficou consagrada, definitivamente, como um meio de transporte terrestre eficaz.

A história dos meios de transporte concebida até então sofreu uma profunda e extraordinária transformação, tornando obsoleta qualquer outra invenção. Nada pode ser comparado a tal feito. A máquina a vapor James Watt, num primeiro momento, e a locomotiva, posteriormente, trouxeram algo que então o homem não conhecia, a velocidade (Arantes, 2000, p.02).

Os documentos históricos mostram que a primeira tentativa de implantação de uma ferrovia no Brasil foi em 1835. O regente Diogo Antônio Feijó promulgou uma lei concedendo favores a quem tivesse

o interesse de construir e explorar ferrovias que saíssem da cidade do Rio de Janeiro às outras capitais. Na ocasião, ninguém se manifestou. É então, em 1854, que Irineu Evangelista de Souza, conhecido como o Barão de Mauá, inaugura uma ferrovia ligando Petrópolis ao Porto de Mauá, na baía de Guanabara. A obra foi praticamente toda bancada por ele e tinha catorze quilômetros de extensão. Em 1957 é criada a Rede Ferroviária Federal S.A. O órgão passa então a administrar as estradas de ferro do país.

As ferrovias brasileiras exerceram, por muito tempo, o monopólio dos transportes terrestres. Para cada tonelada transportada por trilhos o consumo de combustível é bem menor se comparado ao transporte por rodovias. Schoppa (1982, p.168) resume os motivos da eficácia deste meio em “grande capacidade de transporte, baixo consumo energético, menor espaço físico, possibilidade de automação, maior segurança, integração e menor poluição”. Motivos que fizeram as ferrovias tornarem-se símbolo de avanço para a sociedade.

4.1 Primeiros caminhos

A necessidade de ligar Curitiba a um determinado ponto da Baía de Paranaguá nasceu do anseio dos comerciantes da capital em alcançar as águas do Atlântico, como saída e entrada de mercadorias. A primeira referência a um caminho ligando o litoral paranaense ao planalto é do ouvidor Rafael Pires Pardino, em 1721. Os três caminhos coloniais eram as únicas ligações entre o litoral e o planalto paranaense. Por eles subiam os faiscadores de ouro e os homens que povoaram o planalto. Tais caminhos foram sendo abertos à medida das necessidades no início da colonização.

O caminho da Graciosa seria a trilha mais antiga entre Curitiba e o litoral. Foi a segunda estrada com calçamento do Brasil. Também dava acesso ao porto mais próximo, o de Antonina. O caminho só foi aberto oficialmente em 1873, pelo então governador da capitania de São Paulo, Antônio José de França e Horta, mas é bem mais antigo. Era usado por índios que desciam a serra em direção ao litoral e depois subiam na época do pinhão, no inverno. Serviu por mais de duzentos anos como única alternativa de acesso. A transposição da serra era na montaria de animais e a pé.

As populações das vilas de Antonina e Morretes foram forçadas a contribuir com dinheiro e o seu trabalho na execução da obra. Como o caminho ligava Antonina a Curitiba e estava distante de Morretes, a sua população ficou revoltada com a atitude do general e realizou fortes protestos (Habitzheuter, 2000, p.45).

O caminho foi muito utilizado por tropeiros, que desciam a serra para entregar as mercadorias, mas voltavam por outra trilha, com traçado mais curto para chegar a Curitiba. A pavimentação da estrada só veio a ser feita em 1866, quando o governo imperial liberou dinheiro para a colocação de pedras regulares, até hoje preservadas na estrada, nos doze quilômetros de descida da serra. Habitzheuter (2000, p. 55) complementa, ao dizer que a Graciosa representou, na época, “a grande redenção da economia paranaense. Por ela passou, durante quase cem anos, grande parte dos produtos exportados e importados pelo estado”. Até hoje é uma atração no estado e é freqüentada por muitos turistas, que vêm nela, além da beleza e do contato com a natureza, um caminho alternativo para as praias paranaenses. É um local de lazer, onde estão instalados quiosques e churrasqueiras para a venda de produtos típicos.

O caminho do Arraial é outro acesso colonial. Liga São José dos Pinhais a Morretes, atravessando o rio Iguaçu. Tem relatos desconhecidos. Alguns historiadores afirmam que sua abertura foi no período entre 1586 e 1590. Outras informações mostram que já no início do século XVII eram fortes as atividades dos faiscadores que corriam atrás de ouro. A travessia era penosa, com regiões alagadiças e de pântano. Era intenso o trânsito de moradores que ocupavam os dois lados da estrada. Atravessava a atual BR 277 no ponto chamado de Pilão de Pedra. Hoje, o caminho encontra-se quase que totalmente soterrado por causa da ação do tempo.

O terceiro acesso é o Caminho do Itupava. Também conhecido como Caminho Real, liga a capital a Morretes, passando por Porto de Cima. Os relatos mostram que a trilha teria sido aberta por um caçador da Borda do Campo, na região de São José dos Pinhais, em perseguição a uma anta, até o município de Porto de Cima. Com o passar do tempo, o caminho passou a ser cada vez mais utilizado por caçadores, viajantes com carga nos ombros e aventureiros atrás de ouro. Durante o século

XIX, o beneficiamento da erva mate foi realizado inicialmente em engenhos de soque, movidos com força humana, sendo depois substituído por força hidráulica e vapor. Assim, durante muito tempo, o pilão e o braço escravo foram utilizados nos engenhos do Paraná. E foi neste período, de 1884, que se notou o maior movimento de transporte de erva-mate para alimentar os engenhos das proximidades. Atualmente, alguns montanhistas ainda usam a trilha para acesso ao morro do Anhangava.

Com o passar do tempo e o crescente desenvolvimento da província do Paraná tornou-se necessária a criação de novos e econômicos meios de comunicação entre os portos e a capital. Foi aí que as primeiras idéias de construir uma ferrovia entre Curitiba e Paranaguá surgiram.

4.2 O início de um dos marcos da engenharia nacional

Os registros mais antigos, mostrando a intenção de ser construída uma estrada de ferro, ligando o litoral ao primeiro planalto do Paraná, são encontrados no Diário de André Rebouças, irmão mais novo de Antônio Pereira Rebouças Filho, engenheiros formados no Brasil e especializados na Europa.

Apesar de todos os esforços, o volume de produtos transportados de um ponto a outro, além das naturais dificuldades apresentadas pelo terreno acidentado, crescia ano a ano, exigindo um meio de transporte mais ágil, econômico, capaz de carregar grande quantidade dos tantos produtos comercializados na região. Primeiro foi o ouro; depois, a madeira; mais tarde, a erva-mate. Mais recentemente, o café, e hoje, a infindável quantidade de grãos produzidos no Brasil (Tramuja, 1996, p.101).

Foi Antônio Pereira Rebouças Filho quem encaminhou o pedido de concessão ao governo imperial em dezembro de 1870. O decreto autorizando a construção foi publicado em 10 de janeiro de 1871 e é o primeiro diploma legal sobre a ferrovia. O império concede neste decreto aos engenheiros Antônio Rebouças, Maurício Schwatz e Francisco Antônio Tourinho a construção da ferrovia, que se chamaria Estrada de Ferro Dona Isabel. Dois anos mais tarde, Rebouças entrega ao governo os primeiros estudos sobre a implantação da ferrovia.

Duas correntes políticas diferentes disputavam o ponto inicial. A família Correia lutava para levar o início do trecho à Paranaguá. Já a família Araújo queria Antonina. Mas os Correia eram politicamente mais fortes e venceram, levando o ponto zero da estrada à Paranaguá. E então, pelo decreto imperial nº 5.912, o porto de Paranaguá, Dom Pedro II, ficou definitivamente estabelecido como ponto inicial do trecho.

Cabe aqui registrar que parte da história do Paraná teria sido narrada de forma diferente, caso Rebouças tivesse obtido sucesso na empreitada e construído a obra como originalmente concebeu. A própria cidade de Antonina poderia ter tido outra condição de desenvolvimento econômico, como porto de ligação do estado e do país, com o exterior (Habitzheuter, 2000, P.105).

Os direitos da construção foram repassados para a *Compagnie Générale des Chemins de Fer Brésiliens*, concedidos em 12 de agosto de 1879, pelo decreto 7.420. A direção geral da construção foi passada para o engenheiro comendador Antônio Ferrucci, um italiano, nascido em 1829, especialista na construção de ferrovias. Trabalhou em importantes obras, como o Canal de Suez e a estrada de ferro Port Said – Suez, no Egito e a linha Bolonha – Acona – Roma, na Itália. Formou uma equipe, na qual também fazia parte Antônio Vialle. Ferrucci deixa o cargo de diretor geral da construção e retornou à Europa, quando as obras estavam na altura do quilômetro 45, em 10 de janeiro de 1882. O cargo passou então ao engenheiro João Teixeira Soares, mineiro, formado no Rio de Janeiro e que também trabalhou na construção da estrada de ferro Central do Brasil. Com seu faro empreendedor, conseguiu despertar o interesse de banqueiros europeus na engenharia brasileira. Foi considerado o verdadeiro embaixador de empresas ferroviárias para levantamento de capitais.

O primeiro traçado proposto foi feito pelos engenheiros Dias e Helh. Apenas seis túneis estavam previstos. Já o estudo proposto por Antônio Rebouças partia de Antonina, com um trajeto mais curto. Mas as obras seguiram o projeto dele somente no trecho da serra. Alterações feitas por Antônio Ferrucci previam a construção de catorze túneis ao longo da linha.

Em dezembro de 1879, a imprensa noticiava que o primeiro navio com o material de construção da estrada deixava um dos portos da França. Apesar do lançamento da pedra fundamental ter sido programada para o dia 18 de maio de 1880, a festividade que marcou o início das obras em Paranaguá só aconteceu no dia 05 de junho. A celebração durou poucos minutos e contou com diversas personalidades, inclusive com o imperador Dom Pedro II e o então presidente da província do Paraná, Manuel Pinto de Souza Dantas Filho. Na ocasião, um cofre de ferro, contendo jornais do dia e moedas, foi enterrado para ser aberto nas festividades dos cem anos da ferrovia.

As obras foram divididas em três seções: litoral, serra e planalto, da forma que, de Paranaguá a Morretes são 42 quilômetros, Morretes a Roça Nova são 38 quilômetros e de Roça Nova à capital mais 30 quilômetros. Assim, iniciados os trabalhos, as várias seções foram sendo trabalhadas quase que simultaneamente. Depois de feitos os estudos topográficos, as etapas eram as seguintes: abertura dos caminhos estreitos no mato a golpes de facão, cortes, terraplanagem, aterro do terreno, transposição de bueiros e pontes, construção de viadutos e, na última fase, colocação de trilhos e dormentes com a finalização das obras de arte.

Mas a primeira e mais importante obra entre os projetos não era nenhuma ponte ferroviária ou instalação ao longo da linha, e sim, o trapiche construído no porto Dom Pedro II. Trevisan diz que (1985, p.49) “era uma construção de pedras e de madeira, alcançando a profundidade de quase 5 metros. Esse trapiche assegurava a atracação dos navios que traziam os materiais de construção para a ferrovia”. As pontes, assim como o material de transporte, eram provenientes das oficinas da *Dyle et Bacalan*, companhia belga encarregada da construção. Todas as pontes eram pré-fabricadas, menos a São João. Quase tudo, à exceção da madeira, foi trazido de outros países. As próprias telhas das estações primitivas eram de Marseille, na França.

Nos registros dos historiadores consta que o trecho entre o rio Itupava e o rio Ipiranga, com cerca de sete quilômetros, compreendia a parte mais difícil do traçado e foi chamada de *chave de linha*. É nesta parte que se localizavam o maior número de túneis, paredões e viadutos, utilizados para conservar a linha junto à encosta. O terreno era muito alagadiço, insalubre e cheio de manguezais.

Toda a construção foi um verdadeiro desafio aos operários. A região não tinha boas condições de trabalho. Os operários ficaram doentes. Muitos deles, que estavam na mata, foram assolados pela febre e pelo tifo. Foi cerca de nove mil o número de trabalhadores. Enquanto seis mil trabalhavam, o restante permanecia em recuperação das doenças e do desgaste físico nos acampamentos. Eles ganhavam entre dois e três mil réis por jornada. A maioria deles vivia em Curitiba ou no litoral, e era composta de imigrantes que trabalhavam na lavoura. Eles faziam suas refeições em cantinas instaladas nos canteiros de obras. Com todas as dificuldades e desafios, a estrada de ferro constituiu-se em verdadeiro prodígio de engenharia, onde a escalada da serra do mar, o contorno dos abismos, com maravilhosas obras de arte, atestam a proficiência dos técnicos brasileiros.

Na Colônia Alexandra, o governo vendeu terras e casas, parceladas em cinco anos, para os operários interessados em permanecer definitivamente na região. O município de Alexandra, cuja colonização teve início em 1871, praticamente se desenvolveu junto com a construção da estrada de ferro, que lhe proporcionou maior facilidade de acesso a outras comunidades. É um dos mais antigos estabelecimentos coloniais italianos no Paraná. A evolução econômica pode ser percebida também em várias das regiões nas quais a ferrovia atravessa.

O primeiro trecho, entre Paranaguá e Morretes, foi inaugurado em 17 de novembro de 1883. Uma ilustre comitiva fez o passeio de estréia do trecho que contou com a participação da Princesa Isabel. Os trens paravam de estação em estação para os passageiros tomarem café com bolos especiais.

É em 02 de fevereiro de 1885, porém, quase cinco anos após o início das obras, que o trecho completo foi inaugurado. Às 10 da manhã partia, da estação de Paranaguá, o primeiro trem, conduzindo autoridades federais e estaduais, ilustres convidados e ministros da Bélgica, França e Rússia. A chegada em Curitiba foi às 19 horas. Neste momento, uma parte da população da capital fez um protesto em frente à câmara de vereadores. Muitos eram contra a inauguração da estação porque achavam que o trabalho dos carroceiros e de quem estava ligado à atividade de transporte de cargas, principalmente a da erva-mate, estava ameaçado. Mas a estrada de ferro veio, definitivamente, para alterar, positivamente, a vida econômica, social, cultural e política do estado.

O tráfego regular dos trens teve início três dias depois da inauguração oficial. A construção do ramal que depois veio a ligar Antonina, a partir de Morretes, só teve início seis anos depois da inauguração do trecho a Paranaguá. A sua conclusão foi em 18 de agosto de 1892.

Foi no dia 28 de junho de 1884 que ocorreu o primeiro acidente no trajeto. O vagão que conduzia cinco pessoas voltava para a estação Engenheiro Lange quando, na altura do quilômetro 59, bateu contra um cachorro e saiu dos trilhos. Ninguém ficou ferido.

Já que se fala sobre o desenvolvimento do estado a partir da ferrovia, é primordial abordar também a importância da abertura do trecho rodoviário, entre Curitiba e Paranaguá, pela BR 277. A rodovia tem, ao todo, 640 quilômetros de extensão. É chamada de Corredor de Exportação, pois atravessa o estado do Paraná, ligando o porto de Paranaguá à Ponte da Amizade, na fronteira com o Paraguai, em Foz do Iguaçu. Os 85 quilômetros, entre Paranaguá e Curitiba, foram projetados para terem duas pistas. Mas só em 1968 que o trecho pode ser concluído, com a inauguração de uma das pistas completa, e outra parcialmente pavimentada.

Esta rodovia permitiu o desenvolvimento do turismo, até então, incipiente no litoral. Não só os municípios históricos tiveram maior movimentação de visitantes e comercialização de terras, como as praias tiveram o maior surto imobiliário jamais visto na história (...) Indiretamente, podemos afirmar que a abertura do traçado da BR 277 facilitou a realização de outras obras mais recentes na serra. As linhas de transmissão de energia elétrica implantadas pela Copel e a própria instalação do oleoduto da Petrobrás foram facilitadas, pois as trilhas auxiliares de acesso construídas, partem, em sua maioria, da BR 277 (Habitzheuter, 2000, p.253).

A partir de 14 de novembro de 1997, através de um acordo com o Departamento de Estradas e Rodagem (DER), passou a ser cobrado pedágio dos motoristas que passam pelo trecho, ficando com a concessionária Ecovia a responsabilidade de operação e manutenção por vinte e quatro anos. Hoje trafegam por ali 5,5 milhões de veículos por ano, sendo que trinta e cinco por cento deste movimento refere-se ao transporte de cargas.

O tempo passou e hoje, 124 anos depois, a ferrovia está 27 metros menor em Paranaguá, por causa da abertura da rua Rodrigues Alves, onde se encontra o marco zero da estrada; e 700 metros menor em Curitiba, com a abertura da nova estação na capital.

4.3 Rasgando a floresta, escoando riquezas e mostrando belezas

A própria estrada de ferro em si é uma obra de arte. Mas, ao longo do trecho (*ver anexo 01*), em seus 110 quilômetros, são várias as construções que proporcionam ao viajante um verdadeiro presente, cheio de belas vistas em meio à mata atlântica.

Ao todo, foram construídos catorze túneis. Com o desmoronamento do número 9, em 1964, agora existem treze túneis. Dentre eles, destaque para o de Roça Nova. A perfuração foi concluída em 24 de junho de 1883. É o mais importante de toda a linha. Tem 457 metros de extensão e é quase inteiramente em linha reta. É o ponto mais elevado de todo o trecho e está a 955 metros acima do nível do mar.

As estações intermediárias são em número de dez, além das de Paranaguá e de Curitiba. A estação de **Paranaguá** foi inaugurada em novembro de 1883 e ampliada em 1922. Quando Ferrucci entregou a chefia da construção para Teixeira Soares, a estação, o armazém de mercadorias e o depósito de locomotivas estavam em fase de acabamento. O pátio de manobras conta com pelo menos trinta e duas linhas. Ao longo dos últimos anos vem sofrendo várias ameaças de demolição. Foi interdita em 2001, reaberta em 2004 e hoje, está em reforma.

Alexandra é hoje a única estação que conserva boa parte de seu aspecto original em toda a linha. Desde os primeiros projetos de Pedro Aloys Scherer, Alexandra aparecia como uma estação intermediária obrigatória para a estrada de ferro. Situada a pouco mais de quinze quilômetros da estação de Paranaguá, tinha condições técnicas para a parada dos trens. O edifício da estação permanece na linha, mas está fechada. As telhas eram francesas, mas foram substituídas por telhas comuns com o passar do tempo. Abriga a subprefeitura de Paranaguá.

Situada no quilômetro 23, a estação de **Squarema** foi inaugurada em 1925. “Na região funcionou uma das mais antigas sesmarias pertencentes a Antonina nos primeiros séculos de povoação do litoral, pois

o vale do rio Jacareí aparece como um dos primeiros conjuntos de povoamento” ([www](#)). O local foi sede de uma fábrica de tanino, matéria-prima dos mangues locais, e que ficou totalmente destruída por um incêndio em 1924. No ano seguinte, foi erguida a atual construção. Mas está completamente abandonada.

A estação de **Morretes**, uma das principais da linha, foi concluída em 1883. A partir de 1892, passou a ser o ponto de saída da ligação até Antonina. O antigo prédio da estação, hoje quase que totalmente demolido, foi usado como depósito de materiais durante a construção do novo prédio, mais moderno, que ficou pronto em 1950. Hoje é uma das paradas do trem de passeio.

Porto de Cima serviu de pouso para tropeiros. A vila também foi ponto de concentração de trabalhadores e de fiscais na serra. Nos anos 40, o velho prédio foi substituído pelo atual, que também está abandonado na atualidade.

Engenheiro Lange é a estação que vem em seguida. O primeiro nome foi *Volta Grande*, quando da inauguração em 1885. Depois, o nome foi alterado em homenagem ao engenheiro Rudolph Lange, que foi responsável por projetos importantes, entre os quais, a reforma das estações de Curitiba, Paranaguá e Antonina. Em 1935, o antigo prédio de madeira foi desmanchado. No lugar, foi construído um outro, de alvenaria. No final de 2005 foi restaurada pela América Latina Logística.

Na estação **Marumbi** já foram construídos três prédios diferentes. O primeiro é de 1885, quando o local ainda se chamava *Taquaral*. Um outro foi erguido, de imbuia, em 1913, mas demolido para a construção de um de alvenaria, nos anos 40. Foi feito do lado esquerdo, no sentido Paranaguá, a pedido dos montanhistas, pois dali se tem uma vista mais bonita da região. Até hoje é ponto de apoio para quem pratica o montanhismo ao pico do Marumbi, os chamados *marumbinistas*. É parada da litorina, para desembarque dos praticantes do esporte. Parte das instalações também abriga um escritório do Instituto Ambiental do Paraná.

A estação do **Cadeado** está a uma altura de 587 metros do nível do mar. Leva o nome do conjunto de morros que fica à frente. Foi um posto telegráfico e depois parada de serviço. Também abrigou um pluviômetro, que media se o volume de água da chuva não iria prejudicar a

passagem das composições. Hoje está desativada e no local foi erguido o santuário de Nossa Senhora do Cadeado.

Já a do **Véu de Noiva** está no quilômetro 66. Foi a antiga estação telegráfica do Ipiranga, inaugurada em 1885. Nos últimos anos, serviu de abrigo para os operários que trabalharam na montagem da nova tubulação do rio Ipiranga.

O primeiro prédio de **Banhado** é da mesma época da inauguração da ferrovia. O atual foi feito nos anos 40 e serviu, nos últimos tempos, de apoio para os agentes de conservação da América Latina Logística. Ficou famosa pelo “bolo de graxa” servido aos antigos viajantes de trem.

Roça Nova era o ponto de serviço que marcava o início do planalto curitibano. Fica bem próximo ao túnel de Roça Nova. Atualmente está fechada. A estação de **Piraquara** pertence ao município de mesmo nome, cujo desenvolvimento econômico deu-se a partir da ferrovia, por causa das serrarias e engenhos que surgiram nas proximidades. A estação nova, feita nos anos 40, foi reformada e abrigava um pequeno museu. Havia um projeto de transformar o local em um ponto de informações turísticas, mas não foi levado adiante.

De acordo com a revista *Correio dos Ferroviários* (1967), as primeiras idéias eram erguer a estação de **Curitiba** no campo do Schmidtling, onde hoje é o shopping Curitiba. Mas os estudos constataram que o local era muito úmido. Depois, queriam levar o ponto final a rua Leitner, hoje Barão do Rio Branco. Mas acharam o lugar muito longe. “Tudo comprova que a estação ferroviária de Curitiba não foi um elemento introduzido na malha urbana, mas o verdadeiro e único fator formativo e progressista de urbanização da cidade” (Trevisan, 1985, p.111). Há ainda registros que mostram onde se cogitou construir a estação da capital onde hoje está localizado o Teatro Guaíra. “Mas isto obrigaria que a linha entrasse em Curitiba, numa direção bem diferente daquela inicialmente concebida e a idéia não prosperou” (Habitzheuter, 2000, p.122). Por fim, a estação foi erguida em 1885, onde hoje se encontra o Estação Embratel Convention Center. O novo prédio data de 1972.

Agora, partindo de Curitiba, pode-se destacar inúmeros pontos de interesse. Entre eles está a **Casa Ipiranga** está situada no quilômetro 71. Alfredo Andersen, levado pelo engenheiro Rudolph Lange, passou algumas temporadas na casa e pintou paisagens da serra. Historiadores também afirmam que a casa serviu de abrigo para o engenheiro Teixeira

Soares e para o então presidente da província, Carlos Augusto de Carvalho, quando esteve na região para verificar o andamento das obras. Hoje está praticamente em ruínas.

A **Represa do Ipiranga** foi custeada pela Rede de Viação Paraná – Santa Catarina. O rio Ipiranga foi represado a fim de conduzir suas águas para a Usina Hidrelétrica de Marumbi.

O **Véu da Noiva** é outra atração do trecho. É uma queda d’água que lembra um véu de uma noiva. Fica do lado direito de quem vai no sentido Paranaguá e proporciona uma bela paisagem para quem passa.

Logo após a cascata e próximo ao túnel de número 11, tem-se o imponente **Pico do Diabo**. Poucos metros adiante há uma fenda cortando a montanha, que dá a impressão de uma garganta que surge em meio às escarpas.

À saída do túnel número 9, mesmo que ao longe, tem-se uma **vista do mar** da baía de Paranaguá.

A **Cruz do Barão** está à esquerda de quem desce à Paranaguá, no quilômetro 65. Marca um dos episódios tristes que cercam a história da estrada de ferro: a morte do Barão de Cerro Azul. Foi na estação do Cadeado que desembarcou a comitiva que, em maio de 1894, foi à serra sepultar os corpos de uma chacina. Dias antes, em Curitiba, por ordem das autoridades da república, foram presos Ildefonso Pereira Correia (o Barão de Cerro Azul), Presciliano da Silva Corrêa, José Joaquim Ferreira de Moura, José Lourenço Schleder, Balbino Carneiro de Mendonça e Rodrigo de Mattos Guedes. Eles foram acusados de terem colaborado com a Revolução Federalista. Na noite de 20 de maio de 1894, segundo Trevisan (1985, p. 104) “foram colocados numa composição ferroviária que partiu de Curitiba com destino a Paranaguá. Sobre o precipício pouco antes do Cadeado, foram fuzilados e abandonados à margem da linha”. No dia seguinte, Curitiba soube do massacre através de passageiros que voltavam de Paranaguá. Os corpos permaneceram sem sepultamento por cinco dias, até que uma comitiva de amigos desembarcou no Cadeado para enterrar as vítimas; ato que foi feito no próprio local da execução.

Em homenagem à Nossa Senhora do Cadeado, foi inaugurado com missa solene em 05 de fevereiro de 1965, em função dos oitenta anos da ferrovia, o **Santuário do Cadeado**. É parada das litorinas turísticas que

descem a Paranaguá para que os turistas possam tirar fotos da paisagem que o local proporciona.

A **Ponte São João** está situada no quilômetro 62 do trecho, tem uma extensão de 113 metros e transpõe o vale do Marumbi. À época da construção, foram consumidos 343 metros cúbicos de madeira para suporte das estruturas metálicas. É composta por quatro vãos, sendo que o vão central está a 58 metros acima do vale. Cruza o desfiladeiro profundo que separa os morros do Marumbi e do Itupava. Esta é a maior estrutura metálica de todo o trecho. Foi fabricada na Bélgica, pela construtora *Dyle et Bacalan*. A inauguração oficial foi em 26 de junho de 1884. De acordo com os relatos de Trevisan (1985, p.85) “a intenção era inaugurar a obra no dia 24 de junho, dia de São João, mas em virtude do mal tempo, a festividade foi adiada”. O peso do ferro nela empregado, compreendendo toda a superestrutura e os pilares, foi de 480 toneladas. Todo o trabalho foi exclusivamente braçal. Posteriormente foi reforçada para suportar o maior peso das locomotivas modernas. Por ela chegam a trafegar composições de duas mil e quatrocentas toneladas brutas.

O **Viaduto do Carvalho** é uma das mais impressionantes paisagens paranaenses. Situa-se no quilômetro 60. Originalmente se chamou Viaduto do Rochedo. Depois, o nome mudou para Viaduto do Carvalho, em homenagem ao presidente da província Carlos Augusto de Carvalho, a primeira autoridade a visitar o local, no dia 05 de abril de 1882. Está assentado sobre cinco pilares de alvenaria, na encosta da própria rocha. A Revista Correio dos Ferroviários (1967) traz uma curiosidade ao afirmar que o viaduto, originalmente, não constava no projeto da linha. Naquele local, deveria ser construído um grande túnel, com 45 graus de curva. Segundo a informação, teria sido colocada excessiva quantidade de explosivos durante a remoção de obstáculo rochoso no Morro do Rochedinho. A encosta do morro onde hoje está o viaduto, teria ido pelos ares. Este acidente teria obrigado a implantação daquela obra de arte, ligando os dois túneis ali existentes, nas duas extremidades do viaduto. O passageiro, ao passar de trem, tem a impressão de estar flutuando pelo vale da serra do mar. É, sem dúvida, um dos pontos mais bonitos de todo o trecho.

O *Pico do Marumbi*, próximo à estação de mesmo nome, faz parte do conjunto de picos da região. Foi escalado pela primeira vez em 21 de agosto de 1879 e mede 1539 metros.

Infelizmente, algumas dessas obras de arte estão mal conservadas e sob a ação de vândalos, que vêm destruindo estes patrimônios da ferrovia.

4.4 Da serra do mar paranaense para o mundo

A viagem Curitiba-Paranaguá está à frente de outros trechos ferroviários brasileiros com fins turísticos, em muitos aspectos. Há características importantes a serem destacadas, entre elas, o alto nível de preservação da Mata Atlântica no entorno da estrada, que proporciona uma beleza peculiar ao passeio e acaba sendo um dos grandes atrativos.

Hoje a ferrovia é administrada de duas formas. A operação turística está com a empresa Serra Verde Express. Já o transporte de cargas é de responsabilidade da América Latina Logística.

O processo de privatização por concessão começou em 1996, logo após encerradas as operações da Rede Ferroviária Federal S.A. (RFFSA) na linha Curitiba-Paranaguá. O controle de tráfego, a manutenção de via e a cessão das locomotivas ficam a cargo da América Latina Logística. Grãos, como a soja, são os principais produtos transportados pela ALL no trecho. As composições são formadas por quarenta e cinco vagões com capacidade entre 55 e 73 toneladas, cada um. São vinte e um trens de carga por dia passando pela ferrovia.

Os passeios turísticos são administrados pela Serra Verde Express desde 1997. A empresa pertence ao grupo de serviços Higi-Serv. A assinatura do contrato foi no dia 1º de março do mesmo ano. Mas a primeira viagem só aconteceu dois meses depois, no dia 01º de maio, isso porque houve a necessidade de grandes reformas nos vagões dos trens.

Segundo com informações da Serra Verde Express (2008), os meses com maior demanda de passageiros são dezembro, janeiro, fevereiro e julho. Os outros meses do ano apresentam menor movimento, porém, com épocas de pico de passageiros em função de feriados nacionais. A ferrovia é também uma das poucas linhas que continua a ter trens de passageiros, embora apenas de forma turística, e é a única linha regular do país, ou seja, o trem de turismo possui frequência diária, com horário fixo de partida e chegada em ambos os sentidos.

São passeios diários em quatro categorias diferentes. No trem nor-

mal apresentam-se as opções de classes econômica, turística e executiva e que, juntas, têm uma capacidade de 904 pessoas por trecho. Já a litorina tem um tempo de viagem mais rápido e transporta até 112 pessoas por viagem.

O percurso dura, em média, três horas e meia. As tarifas variam entre 37 e 141 reais para a ida e entre 27 e 105 reais para a volta, de acordo com a categoria escolhida pelo turista (valores referentes a setembro de 2009). Recentemente, foi criado o passeio especial com a litorina de luxo, que faz parte do pacote promocional do Trem de Luxo. É uma viagem destinada a turistas, principalmente de outros países e que leva o passageiro até a região oeste do estado.

Como a América Latina Logística é responsável pela cessão das locomotivas para tração do trem turístico (somente a litorina, por ser uma automotriz, fica sob os cuidados da Serra Verde) 30,2% do valor da tarifa de cada passageiro é repassada à ALL. É uma remuneração à empresa em razão ao serviço prestado, previsto em contrato.

O trem turístico parte de Curitiba até Morretes de segunda a sexta e somente aos domingos vai até Paranaguá. A litorina atende aos turistas nos fins de semana e feriados até Morretes.

Ainda pelos dados da empresa, o passeio da ferrovia, no Paraná, só perde para as Cataratas do Iguazu em número de turistas, ou seja, é o segundo roteiro turístico mais visitado do estado. Desde o início da administração da Serra Verde, mais de um milhão e trezentos mil passageiros já fizeram o passeio. Só no ano de 2007 (*ver anexo 02*) foram 139.760 turistas e 2003 foi, até agora, o ano que registrou o maior número de passageiros transportados: 147.625. A maioria deles tem entre 35 e 49 anos.

Quase que a totalidade dos turistas vem de fora de Curitiba, 88%. Dentre eles, são 25% do restante do Paraná, 24% do estado de São Paulo e 18% de Santa Catarina. Outros quinze por cento vêm de outras regiões do país e do exterior. Dos estrangeiros, a maioria é de origem européia, de países como França, Alemanha e Holanda. Portanto, é a beleza e o patrimônio do nosso estado sendo visto e vivido por gente de todo o mundo.

5 Nos trilhos, a história do Paraná: análise do documentário de TV como registro histórico da Ferrovia Curitiba – Paranaguá

“No processo histórico da estrada de ferro do Paraná, verdadeiro poema de aço, unem-se dois tempos: o passado, conquistando selvas e abismos; o presente, com a tecnologia; e, desta audaciosa união, nasce a conquista do futuro”.

Rede Ferroviária Federal S. A.

A TV Paranaense é a emissora que retransmite a programação da rede Globo na região de Curitiba. Conhecida como “canal 12”, hoje, pertence ao grupo RPC (Rede Paranaense de Comunicação). O programa Meu Paraná, veiculado pela emissora, surgiu em 1994 se prolongando até 1997, apresenta reportagens jornalísticas em formato documentário. Era apresentado na época pela jornalista Cláudia Vicentin e a responsabilidade do programa estava a cargo do departamento de programação da emissora. Vandellino Gonçalves, então chefe do departamento, diz em entrevista (*ver apêndice 02*) que quando o programa da estrada de ferro Curitiba – Paranaguá – objeto de análise desta pesquisa - foi produzido, a idéia era buscar imagens e texto que dessem todas as informações ao telespectador, que dessem a noção da grandiosidade e mostrar o desafio que foi construir uma obra gigantesca na época em que foi feita.

O Meu Paraná deixou de ser exibido por quase seis anos devido à redução de espaço na grade de programação da emissora e por causa do número reduzido de equipes que pudessem executar as gravações. Voltou então a ser apresentado em 2003. Reformulado, atualmente, o Meu Paraná está integrado ao departamento de jornalismo da Rede Paranaense de Comunicação. Agora, todas as emissoras do interior do estado, pertencentes à RPC (TV Cataratas de Foz do Iguaçu, TV Coroados de Londrina, TV Cultura de Maringá, TV Esplanada de Ponta Grossa, TV Guairacá de Guarapuava, TV Imagem de Paranavaí e TV Oeste de Cascavel) podem produzir e participar das edições semanais do programa.

O atual editor-chefe do programa é o jornalista Norberto Oda. Em

entrevista (*ver apêndice 03*) ele conta como são definidos os programas: “hoje, temos uma reunião às segundas-feiras, via videoconferência, entre todas as praças do estado, na qual são sugeridas pautas para o programa e feito um acompanhamento da produção de cada uma, mas esta reunião é mais uma formalidade. Tanto as sugestões de pauta quanto este acompanhamento da produção são feitos diariamente, via telefone e pelo nosso sistema de comunicação interno. Em Curitiba, as pautas ficam centralizadas no Jorge Narozniak, que conhece o estado do Paraná como poucos. Assim que as sugestões são passadas, é feita uma reunião para discutir o tema e ver quais ângulos podem ser abordados (até para não haver repetição de temas que já foram explorados). Uma vez que a pauta é aprovada, ela é encaminhada para a reportagem, em Curitiba, ou para as equipes das praças para que seja dado o andamento na produção. Embora uma boa parcela das produções esteja ligada às atrações turísticas do estado, este não é o nosso único foco. Abordamos também aspectos da história, da cultura, do comportamento e das pessoas que formam o nosso estado. Embora, em muitas situações, os temas se entrelacem. Podemos aproveitar uma pauta que mostrará os costumes de uma determinada comunidade para explorar também os atrativos turísticos da região onde esta inserida esta comunidade”.

A edição que abordou a ferrovia Curitiba – Paranaguá e que é análise deste estudo foi exibida num sábado, 25 de junho de 1994, ao meio dia, antes da primeira edição do Jornal Estadual (*ver gravação em DVD anexada a este trabalho. Reprodução livre*).

O tempo total do programa que foi ao ar, desconsiderando os intervalos comerciais, é de 10 minutos e 50 segundos, com a subida dos créditos finais. Pode-se notar que a produção foi feita, basicamente, em quatro etapas: sonoras dos entrevistados, imagens de dentro do trem – com um passeio completo, imagens de alguns pontos de destaque de fora do trem (a equipe foi especificamente a esses lugares para gravar essas imagens) e gravação das chamadas da apresentadora em estúdio.

O documentário foi dividido em três blocos. O primeiro deles aborda os primórdios da ferrovia, os caminhos coloniais, as primeiras idéias de construção, a divergência entre as concessões e as dificuldades dos trabalhadores. A segunda parte mostra dois personagens que contam suas experiências e suas histórias de vida ligadas à estrada de ferro. O último bloco convida o telespectador a fazer o passeio junto e mostra os

principais pontos turísticos da linha. (*ver roteiro detalhado no apêndice 04*)

5.1 Desfragmentando

O documentário se inicia com o som de um apito de trem chegando à estação de Paranaguá. Este abre áudio forte marca o início da produção, de maneira a chamar e despertar os telespectadores para que prestem atenção ao que se segue.

Na seqüência, vem uma sonora com o engenheiro aposentado Alaor Barbosa Borba, gravada na estação de Paranaguá. Ele explica como foram as concessões para a construção da estrada.

Depois, outro abre áudio, dessa vez com o barulho dos parafusos sendo ajustados nos trilhos.

O engenheiro Alaor aparece novamente, com uma sonora onde conta sobre as disputas políticas entre as famílias de influência da época para a escolha da cidade que iria ser o ponto inicial da estrada. O trecho da entrevista é usado na íntegra e não foi coberto com outras imagens na edição.

A apresentadora Cláudia Vicentin entra, então, com um off curto, falando que o marco zero da estrada acabou sendo estabelecido em Paranaguá.

Em seguida, o curador do patrimônio natural do estado do Paraná, Henrique Paulo Schmidlin, aparece em uma longa sonora, afirmando que antes da estrada de ferro haviam três caminhos coloniais usados por indígenas e colonizadores. Parte da sonora é coberta com imagens dele mostrando os distintos caminhos no mapa, recurso para ajudar o telespectador a se localizar.

Alaor aparece novamente, dentro da réplica de uma locomotiva na estação de Paranaguá e conta as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores nos trechos de serra do mar.

A apresentadora entra com um novo off, de apenas uma frase, seguido da última sonora de Alaor, ao lado de uma locomotiva, e conta que a maior parte do material empregado na construção foi importado.

O último off do bloco tem a intenção de enaltecer os operários que enfrentaram doenças e o trabalho pesado para concretizar o sonho de concluir a estrada. A imagem principal que cobre este off é um trem

em movimento, com o som ambiente da locomotiva, intercalada por diversas fotos antigas do tempo da construção, provavelmente filmadas de algum museu que reúne acervo da obra sobre a estrada ou ainda, de arquivo pessoal.

O corte na imagem no início do segundo bloco se deve à baixa qualidade na gravação do material. O bloco começa com cabeça gravada no estúdio pela apresentadora. O texto diz que a estrada é de vital importância para o Paraná.

Dois novos personagens são inseridos no documentário. Um deles é Florentino Salgado, agente de estação. Seus depoimentos são fortes e falam que foi através do trabalho exercido na ferrovia que conseguiu sustentar a família numerosa. A entrevista foi feita em meio aos trilhos na estação de Paranaguá. O outro é Olívio Pinto Filho, telegrafista da ferrovia já aposentado. O início da sonora coincide com a passagem do trem ao lado do entrevistado. A gravação é feita no pátio de manobras da estação. A câmera faz um passeio pelo ambiente. O telegrafista conta que o pai dele era ferroviário. Ele começou como praticante de telegrafia em Morretes, trabalhou em várias estações e criou-se em meio à estrada.

Antes de prosseguir com as sonoras, a edição optou por colocar um off de apenas uma frase para servir de ligação entre os depoimentos até o ponto do documentário onde há a reconstituição de uma visagem que um dos entrevistados teve durante uma noite em que ia para o trabalho numa das estações da ferrovia. Florentino diz ter visto dois homens vestidos de preto olhando para um cadáver, próximos à linha. A simulação se utiliza da ficção, cobre boa parte da fala de Florentino e encerra o segundo bloco do programa.

O último bloco deste Meu Paraná analisado começa com a apresentadora no estúdio chamando e convidando aos telespectadores para que façam uma viagem junto com as imagens. Na seqüência, os principais pontos do trecho são mostrados. Em off, Cláudia Vicentin vai explicando de forma sucinta quais são as atrações de destaque. O início da viagem mostra a saída da Maria Fumaça da estação de Curitiba. Passa-se pelas estações de Pinhais e Piraquara e são mostrados os agentes entregando o sinalizador para o maquinista, simbolizando que o trecho está livre para prosseguir. Outros pontos enaltecidos no programa são o túnel de Roça Nova, a Casa e a Represa do Ipiranga, a cachoeira do

Véu de Noiva, a Ponte São João e o Santuário do Cadeado. O tempo para mostrar o Viaduto do Carvalho, um dos pontos turísticos mais importantes e impressionantes de toda a linha, foi maior, justamente para destacar o local que é um dos que mais chama a atenção no trecho.

Para finalizar, também são exibidas imagens da Cruz do Barão, do Pico Marumbi e das estações de Engenheiro Lange, Porto de Cima, Morretes e Alexandra.

O encerramento do documentário é feito em estúdio, com a apresentadora pedindo para que os telespectadores escrevam dando sugestões de temas a serem abordados nas próximas edições. Os créditos finais sobem juntamente com a vinheta do programa.

5.2 Elementos jornalísticos e audiovisuais

A partir dos modos de produção de um documentário, definidos por Bill Nichols, o vídeo trabalha, sobretudo, com o modo expositivo. As características expositivas expressam os objetivos deste documentário de maneira mais clara. É com o uso de **offs** – marca deste modo – que se dá a estrutura narrativa do vídeo. Os comentários da apresentadora em off servem de apoio ou de contraponto às imagens captadas, organizando as informações apresentadas e criando uma seqüência lógica na mente do telespectador. Enfatiza também a objetividade e argumentação bem trabalhada. Este foi o modelo de vídeo documentário que predominou até o início dos anos 60.

El documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como del suspense narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico (Nichols, 1997, p. 72).⁸

⁸(Tradução livre) “O documentário expositivo levanta-se pequeno sobre uma sensação de implicação dramática em torno da necessidade de uma solução. Esta necessidade pode ser um produto tanto da organização expositiva como do suspense narrativo, incluindo se faz referência a um problema situado no mundo histórico”.

É através deste modo em especial que o documentário aqui apresentado mostra seus objetivos, expondo os pensamentos, as lembranças, e os momentos marcantes da história da construção da linha.

No programa, os offs, de maneira geral, são bem curtos. São pinceladas de informações, que complementam e dão suporte ao que os personagens dizem. O terceiro bloco do documentário é onde se encontra a maior parte dos offs, narrando apenas o essencial. E como é ali que se fala dos pontos turísticos da linha, predominam imagens em ângulos variados. O texto só reforça o que se mostra. E o propósito da narração é justamente este: contar ao espectador as coisas que ele precisa saber e que pode não conseguir captar diretamente das imagens.

Apesar de ser um documentário, as **chamadas de estúdio** são recursos usados sempre neste programa e servem para que a cada retorno de intervalo comercial o telespectador não perca informações essenciais do que verá na seqüência, caso não tenha visto o bloco anterior que foi ao ar. A cada momento, a apresentadora está num fundo diferente de *chroma key*. Conforme o bloco, foram colocadas imagens de pontos de destaque da ferrovia, entre eles, o Viaduto do Carvalho.

No final do primeiro bloco, onde são usadas **fotos antigas** da época da construção na edição do vídeo, se comprova claramente que houve uma pesquisa histórica por parte da produção do programa. Essas fotos, além de servirem como documento no produto, enriquecem o trabalho e a narrativa, resgatando momentos importantes. Uma prova de que o jornalista recorre à história para elaborar sua reportagem. É um dualismo: para a produção do documentário foi feita uma pesquisa e depois, o vídeo próprio passou a servir de fonte de pesquisa depois de veiculado.

O cinema começou justamente experimentando atitudes documentárias, registrando acontecimentos corriqueiros, eternizando momentos que seriam depois resgatados em processos cheios de complexidades e diferentes interpretações (...) Se antes somente os registros escritos tinham força de verdade, com o tempo, as fotos e as gravações em áudio e vídeo também passaram a representar e autenticar fragmentos da vida em sociedade (Carlos, 2004).

Ainda de acordo com Carlos (2004), num documentário audiovisual existem dois tipos de documentos que podem ser mostrados (no caso, ambos foram utilizados na filmagem):

- a) documentos materiais: são aqueles utilizados no vídeo como referência, reunidos num acervo e cujas imagens foram tomadas para ilustrar aquela parte que se quer contar. São fotos, certidões, registros, imagens e sons.
- b) documentos imateriais: são os que, antes da exibição da produção do documentário, não tem suporte físico, ou seja, são as narrativas, os offs, as sonoras e os depoimentos produzidos para o documentário.

La posibilidad de registrar acontecimientos con una cámara, tiene apenas poco más de un siglo. La obra de un documentalista del siglo XX, se dará al hombre del año 2400 la posibilidad de reconstruir aquella época. Del mismo modo que la literatura (de ficción o no), las artes plásticas y la arquitectura nos dejaron datos y opiniones del pasado. Por esta razón, el registro audiovisual es una herramienta fundamental para las ciencias y disciplinas que se dedican al estudio del hombre (historia, sociología, antropología, ciencias políticas, entre otras) (Pace, 2003)⁹.

Essa documentação e a toda a pesquisa utilizada no programa Meu Paraná se encaixa no que diz Maíra Brito (2005):

Se um documentário se constitui, sobretudo, como um documento (já que, na verdade, registra as maneiras de um cineasta documentar) o mais bem acabado documentário seria então precioso documento sobre o seu próprio processo

⁹(Tradução Livre) A possibilidade de registrar acontecimentos com uma câmera tem apenas pouco mais de um século. A obra de um documentarista do século XX dará ao homem do ano 2400 a possibilidade de reconstruir aquela época. Do mesmo modo que a literatura (de ficção ou não), as artes plásticas e a arquitetura nos deixaram dados e opiniões do passado. Por esta razão, o registro audiovisual é uma ferramenta fundamental para as ciências e disciplinas que se dedicam ao estudo do homem (história, sociologia, antropologia, ciências políticas, entre outras).

de trabalho – o que cada vez mais inclui o autor no processo, não simplesmente como aquele que realiza as entrevistas ou define a montagem, mas também como um aquele que se coloca duplamente em teste: na sua forma de documentar e na sua proposta de tema. Esses são documentários de busca, filmes de registro (Brito, 2005).

Os **personagens**, em qualquer reportagem, são imprescindíveis à descrição de um acontecimento. São eles que ajudam à dar sentido e movimento à narrativa. É o uso das entrevistas e depoimentos que torna a estrutura do documentário mais argumentativa. Motta (2004, 52) diz que “os personagens não são pessoas, mas representações linguisticamente construídas que compõem uma fala, ainda que existam realmente”.

Incorporar o personagem numa reportagem televisiva é absolutamente fundamental. É a forma mais palpável de tornar o tema presente no cotidiano das pessoas. E patrocinar a identidade do telespectador com o tema em questão não é, de imediato, um problema: ao contrário, é parte essencial da linguagem televisiva, é democratizar o acesso à informação, ao conhecimento (Faxina, 2006, p.231).

Cabe ressaltar que a tomada de depoimentos não é uma conversa entre pessoas que não se conhecem. A escolha dos entrevistados – exceto talvez nos casos chamados de enquete ou fala-povo, típicos do telejornalismo – se dá justamente pela riqueza de histórias e detalhes que o personagem pode contar. É preciso considerar ainda que o uso das entrevistas e dos depoimentos torna a estrutura do documentário mais argumentativa. Se vê uma exposição de pontos de vista, que se costumam, em que os entrevistados defendem suas reflexões.

O documentário como um elemento que acaba se incorporando à memória coletiva, pois transforma os personagens em “testemunhas” de um dado momento, revelando perspectivas que acabam sendo incluídas no processo histórico. O vídeo não deve se bastar àquele instante, devendo “transcender este tempo e este lugar, bem como suas especificidades culturais, e conseguir atingir as pessoas de toda parte (Porter, 2005, p.51).

Num documentário, os conteúdos verbais podem se apresentar em duas categorias diferentes: a fala captada (como um discurso num comércio, falas de rua, diálogos flagrados) e a fala provocada (que são os depoimentos propriamente ditos, as entrevistas mediadas pelo repórter). No *Meu Paraná sobre a ferrovia* há, predominantemente, as falas provocadas.

Aqui têm-se quatro personagens entrevistados. O curador Henrique Paulo Schmidlin é tido como o personagem especialista, aquele que exerce a função de explicar o que acontece. No caso, ele conta sobre os caminhos coloniais que não supriam as necessidades de transporte dos colonizadores, surgindo assim, o desejo de construção de uma ferrovia. Os outros personagens – Alaor, Olívio e Florentino – exercem o papel de testemunhos. Seus relatos intensificam toda a produção e dão sustentação aos *offs* e a todos os dados históricos passados. Eles representam apenas algumas das milhares de pessoas que viveram ou vivem até hoje a realidade de estar próximo à estrada de ferro e personificam as histórias.

Através da reportagem, esse outro que aparece na narrativa jornalística passa a ter um rosto, uma história de vida, uma visão de mundo e, em alguns casos, esse processo de construção da sua identidade o lança a meio caminho entre um ser dotado de vontade, capaz de fazer escolhas sobre os fatos mais importantes de sua vida, e um ser condicionado por uma estrutura social, uma cultura que lhe condiciona as práticas cotidianas (Girardi Junior, 2008).

Os entrevistados se dirigiram diretamente para a câmera. Apesar da reportagem ter sido feita por um repórter, sua presença não fica clara, opção escolhida pela produção do programa. As sonoras foram feitas em lugares que se identificavam com os relatos dos personagens, para ambientar os entrevistados. Assim, o ciclo da linguagem visual se fecha: o assunto fica evidente ao telespectador desde as palavras faladas pelo personagem ao ambiente em que se encontra, incluindo o áudio permanente.

As **imagens** foram capturadas com o intuito de fazer o telespectador viajar junto, ter a sensação de que também embarcou no trem. Mesmo

sem ver o roteiro, é possível perceber que as gravações não foram feitas numa única saída. As sonoras mostram um dia claro, ensolarado. Já as imagens da viagem em si ficaram um pouco prejudicadas pela neblina que cobria as paisagens. Isso fica claro também no momento em que aparece o Viaduto do Carvalho, onde há um corte na edição. Num primeiro momento, as imagens mostram que a filmagem foi feita num dia nublado. Já na seqüência, são colocadas imagens do viaduto feitas num dia ensolarado, comprovando que houve duas etapas de filmagem na linha. Uma opção para amenizar este corte seria ter usado apenas as imagens do dia ensolarado.

A **edição** não se utilizou da pós produção. O único recurso largamente usado foi o enaltecimento do áudio. O **abre áudio** como elemento ao longo de uma reportagem tem como função deixar o som ambiente penetrar no ouvido de quem assiste, dar a sensação de que o telespectador está próximo daquilo que se vê na tela e, ainda, enriquecer a edição final do trabalho. Em determinados momentos do programa, para impressionar o telespectador, o som do apito do trem é elevado para transportar quem assiste para perto daquela realidade mostrada.

Não se pode deixar de citar o uso da **ficção** no segundo bloco. Já que não haviam imagens daquilo que foi contado, para evitar que a entrevista de Florentino ficasse monótona e desviasse a atenção de quem assistia, a edição final optou como recurso usar uma simulação com atores para cobrir essa sonora, aguçando assim, a imaginação de quem acompanhou o programa.

A **estrutura** seguiu o padrão de um documentário expositivo: um começo que apresentou o tema, mostrou o inesperado e despertou a atenção para quem estivesse frente à TV permanecesse ligado ao documentário, levantando a expectativa do público. O meio do programa apresentou informações para manter o interesse, explorou os elementos conflituosos da situação e exibiu evidências e relatos que deram suporte à narrativa. O final mostra o resultado, a viagem em si, o êxtase para o telespectador que não conhece os lugares mostrados. Conflitos tratados e resolvidos: é o fim do documentário.

Considerações Finais

Após todo este trabalho, não é possível negar que todas as escolhas feitas ao longo de um vídeo expressam o olhar do realizador perante a situação. Um documentário jornalístico é, portanto, uma reprodução do mundo sob a perspectiva do documentarista, com sua visão totalmente expressa na produção. Então, um documentário nunca assume uma posição neutra na sociedade.

Ao entender que o filme documentário deve mostrar um recorte da realidade e produzir conhecimento sobre o que se está falando, torna-se necessário compreender seu método de construção e suas características investigativas. O jornalista fala aos outros procurando retirar dos acontecimentos aquilo que realmente é relevante e vai produzir algum significado ou utilidade para quem for receber a mensagem veiculada. E se o ponto-chave técnico do telejornalismo é contar uma história com começo, meio e fim; se filmar significa comunicar valores, despertar consciência, formar opinião, tanto jornalistas quanto historiadores representam formas de contar histórias do dia-a-dia.

Se antes somente os registros escritos tinham caráter de verdade incontestável, hoje, mais do que nunca, fotos e gravações em áudio e vídeo também são formas de representar os recortes da vida em sociedade. São reflexos da cultura produzida e que facilitam a compreensão dos fatos.

A oralidade tem como principal argumento justamente o depoimento, enquanto as fontes baseiam os relatos dos momentos históricos. Então, o trabalho de reportagem é sim ligado a história já que permite uma aprendizagem. Isso porque o profissional deve fazer uma leitura crítica de livros e textos, busca por arquivos, entrevistas, documentos e informações para complementar sua matéria e fazer com o que seu leitor, ouvinte ou telespectador neste caso tenha a verdadeira segurança de que está sendo realmente bem informado com a verdade sobre o que aconteceu.

Depois desta análise chega-se a conclusão de que as duas profissões caminham com a mesma matéria – prima de trabalho, mas têm algumas diferenciações na condução deste trabalho. A história não separa registro da interpretação; o jornalismo sim. Este não deve criticar fontes de maneira clara e direta, somente apresentar as evidências e deixar

que o público chegue a uma conclusão; a história age ao contrário. A entrevista no jornalismo é espelho das dúvidas enquanto na história é construção da fonte. A história hierarquiza e organiza os dados e o jornalismo seleciona a notícia para o presente resgatando o passado.

Por isso, pode-se afirmar que ambos os textos, do jornalista e do historiador – obviamente cada um com suas especificidades – podem influenciar a sociedade, apresentar proximidade temporal do tema, ter interação com outras práticas sócio – discursivas, ter a necessidade de conhecer ou ao menos entender o que se está falando, recorrer ao passado para interpretar ou contar o presente e usar relatos humanizados e narrações precisas. E a ligação entre os dois vai somente até a veiculação da informação, momento em que cada um dos profissionais vai se utilizar de formas diferentes de textos.

Como o assunto não se esgotou com a realização deste trabalho e já que o assunto é complexo e está longe de dar-se por encerrado, Nos trilhos, a história do Paraná: análise do documentário de TV como registro histórico da Ferrovia Curitiba-Paranaguá abre caminho para novas pesquisas na área.

Referências Bibliográficas

- Almeida, C. (1988). *Uma nova ordem audiovisual: novas tecnologias de comunicação*. São Paulo: Summus Editorial.
- Arbex, J. (2001). *Showrnlismo – a notícia como espetáculo*. 2ª edição. São Paulo: Editora Casa Amarela.
- Armes, R. (1999). *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Bordieu, P. (1997). *Sobre a televisão*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Breton, P. (1992). *A utopia da comunicação*. São Paulo: Editora Epistemologia e Sociedade.
- Brina, H. (1979). *Estradas de Ferro I*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos S.A.
- Bucci, E. (org.) (2000). *A TV aos 50 – criticando a TV brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Castro, D. & Oliveira, É. (2006). *Eles nos engoliram*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa.
- Carr, E. (1996). *Que é história*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Certeau, M. in: Le Goff, J. (1977). *A nova história*. São Paulo: Editora Lugar da História.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue.
- Equiza, P. & Roglán, M. (1996). *Televisión y lenguaje – aportaciones para la configuración de um nuevo lenguaje periodístico*. Barcelona: Aiel Comunicación.

- Erbolato, M. (2001). *Técnicas de codificação em jornalismo*. São Paulo: Ática.
- Fachin, O. (2002). *Fundamentos da Metodologia*. 3º ed. São Paulo: Saraiva.
- Faxina, E. (2006). “Do herói ao sujeito: os desafios do jornalismo”, in: *Jornalismo: reflexões, experiências, ensino*. Curitiba: UnicenP e Instituto Cultural de Jornalistas do Paraná.
- Félix, L. (1998). *História & Memória – a problemática da pesquisa*. Passo Fundo: Editora Ediupf.
- França, V. (1998). *Jornalismo e vida social – a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Giacomantonio, M. (1976). *Os meios audiovisuais*. Lisboa: Edições 70.
- Habitzheuter, R. (2000). *A conquista da serra do mar*. Curitiba: Editora Pinha.
- Humanes, M. & Ortega, F. (2000). *Algo más que periodistas: sociología de una profesión*. Barcelona: Ariel.
- Ijuim, J. (2006). *Jornal escolar e vivências humanas: um roteiro de viagem*. Bauru: Editora Edusc.
- Jespers, J. (1998). *Jornalismo televisivo*. Rio de Janeiro: Minerva.
- Jobim, D. (1953). *Espírito do jornalismo*. São Paulo: Livraria São José.
- Kotscho, R. (2001). *A prática da reportagem*. 4º ed. São Paulo: Ática.
- Kovach, B. & Rosenstiel, T. (2004). *Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir*. 2º edição. São Paulo: Geração Editorial.
- Kucinski, B. (1998). *Síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Perseu Abramo.

- Lacouture, J. (2001). “A história imediata”, in: Le Goff, J., *A história nova*. 4º edição. São Paulo: Martins Fontes.
- Le Goff, J. (2001). *A história nova*. 4º edição. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1977). *A nova história*. São Paulo: Editora Lugar da História.
- _____. & Nora, P. (1976). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves.
- Lima, E. (1995). *Páginas Ampliadas: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Editora Unicamp.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Machado, A. (1995). *A arte do vídeo*. 3º edição. Brasília: Editora Brasiliense.
- Marcondes Filho, C. (1988). *TV: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna.
- _____. (2002). *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. 2º edição. São Paulo: Hacker.
- Medina, C. (2000). *Entrevista: o diálogo possível*. 4º edição. São Paulo: Editora Ática.
- Melo, J. (2003). *Jornalismo Opinativo*. 3º edição. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira.
- _____. (2006). *Teoria do Jornalismo: identidades brasileiras*. São Paulo: Editora Paulus.
- Motta, L. (2004). *Narratologia: análise da narrativa jornalística*. Brasília: Casa das Musas.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus.
- _____. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Piados.

- Paternostro, V. (1999). *O texto na TV*. Rio de Janeiro: Campus.
- Porter, R. (2005). “Sobre documentários e sapatos”, in: Labaki, A. & Mourão, M. (org.), *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rede Ferroviária Federal S.A. (1985). *Uma viagem pelos trilhos da memória: centenário da estrada de ferro do Paraná – Eventos comemorativos*. Curitiba: RFFSA.
- Rezende, G. (2000). *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus.
- Ribeiro, J. (1994). *Sempre alerta: condições e contradições do trabalho jornalístico*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Rossi, C. (2000). *O que é jornalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Schoppa, R. (1982). *Para onde caminham nossas ferrovias*. 1º edição. Rio de Janeiro: Juruena & Costa Velho Editores.
- Serva, L. (2000). *Jornalismo e desinformação*. São Paulo: Senac.
- Souza, J. (2004). *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus.
- Squirra, S. (1989). *Aprender telejornalismo: produção e técnica*. São Paulo: Brasiliense.
- Teixeira, F. (org). (2004). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- Thompson, P. (1992). *A voz do passado: tradição oral*. 3º edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Tramuja, A. (1996). *História de Paranaguá – dos pioneiros da Cotinga à porta do Mercosul no Brasil Meridional*. Curitiba: UFPR.
- Traquina, N. (2005). *Teorias do Jornalismo. Volume I. Porque as notícias são como são*. 2º edição. Florianópolis: Editora Insular.
- Trevisan, E. (1985). *Ao apito do trem: antecedentes e construção da ferrovia de Paranaguá a Curitiba*. Curitiba: RFFSA.

Veiga, Z. (2002). *Telejornalismo e violência social: a construção de uma imagem*. Curitiba: Editora Pós Escrito.

Veyne, P. (1985). *Como se escreve a história*. 3º edição. Brasília: Editora UNB.

Yorke, I. (1998). *Jornalismo diante das câmeras*. São Paulo: Summus Editorial.

Impressos

Arantes, Aimoré Índio do Brasil. Texto do Museu Ferroviário. Curitiba, 2000.

Correio dos Ferroviários, Fevereiro de 1967, p.21.

Serra Verde Express, Departamento de Marketing, Curitiba, 2008.

Internet

[All](#)

Altafini, T. (1999). *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*, Acesso em 07/10/07. Disponível em [BOCC](#).

Araújo, M. (2008). *A espessura do imaginário no documentário – a imagem e a ideologia*. Universidade Federal de Sergipe. Acesso em 12/02/2008. Disponível em [BOCC](#).

Brito, M. (2005). *Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documental*. Universidade Federal de Pernambuco. Acesso em 16/12/2008. Disponível em [BOCC](#).

Bonela, D. (2007). *História e cinema: Hércules 56 e a discussão sobre a luta armada durante a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, ano 2, nº 22. Acesso em 07/10/07, Disponível em [Tempo Presente](#).

Cádima, F. (1999). *História, tempo e mídia*. Acesso em 07/10/07. Disponível em [BOCC](#).

- Carlos, M. (2004). *A problemática da entrevista e do depoimento no documentário brasileiro contemporâneo*. Acesso em 09/05/07. Disponível em [Reposcom](#).
- Donoso, E. (2001). *Mirada y sentido*. Acesso em 10/05/08. Disponível em [Documentalistas](#).
- [Estações Ferroviárias](#). Acesso em 08/10/2007.
- Fonseca, M. (1999). *Câmera, olho que observa*. Acesso em 07/10/07. Disponível em [Unimep](#).
- Girardi Junior, L. (2003). *A reportagem como experiência etnográfica*. Acesso em 12/02/08. Disponível em [Jsforo](#).
- Godoy, H. (2000). *Paradigma para fundamentação de uma teoria realista do documentário*. Acesso em 19/04/06. Disponível em [BOCC](#).
- Gonçalves, G. (2006). *Panorama do documentário no Brasil*. Acesso em 22/01/2008. Disponível em [Doc](#).
- Gargurevich, J. (2005). *Sociedad de la Información: Cumbre vs Contra-Cumbre*. Acesso em 10/05/08. Disponível em [Encipecom](#).
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2007). *Domicílios por posse de alguns bens duráveis – Televisão*. Acesso em 10/05/08. Disponível em [IBJE](#).
- Leite, A. (2006). *O Traçado da luz – Um estudo da sintaxe em reportagens televisivas*. Acesso em 22/01/2008. Disponível em [Reposcom](#).
- Lima, J. (2005). *O cinema documentário como documento verdade*. Rio de Janeiro. Acesso em 09/05/2007. Disponível em: [Intercom](#).
- Maia, M. (2006). *Jornalismo e História*. Acesso em 04/10/07. Disponível em [Marta Maia](#).
- Melo, C. et al. (2001). *O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral*. Acesso em 09/05/2007. Disponível em [Reposcom](#).

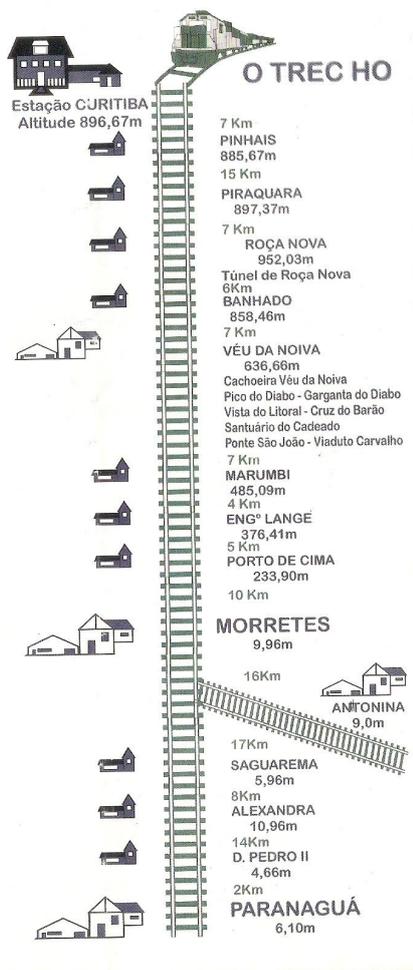
- Martins, J. (2003). *Observai o observador observado*. Acesso em 12/02/2008. Disponível em [Observai](#).
- Mirra, M. & Vertedor, C. (2002). *Cine y sociedad: La construcción social de la realidad*. Acesso em 30/04/07. Disponível em [Documentalistas](#).
- Moura, J. (2004). *O olhar da TV como mito do real*. Acesso em 14/04/08. Disponível em [Encipecom](#).
- Nunes, E. (2006). *Aproximações entre o jornalismo e a história*. Acesso em 22/01/2008. Disponível em [Sbjor](#).
- Pace, A. (2003). *El trabajo del documentalista*. Acesso em 30/04/07. Disponível em [Documentalistas](#).
- Penafria, M. (2003). *O documentarismo do cinema*. Acesso em 19/04/2006. Disponível em [BOCC](#).
- _____. (2001). *Ponto de vista no filme documentário*. Acesso em 19/04/06. Disponível em [BOCC](#).
- _____. (1999). *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Acesso em 19/04/06. Disponível em [BOCC](#).
- Pereira, F. (2006). *As relações entre jornalismo e história: um jogo de distinção e justaposição entre espaços*. Acesso em 03/10/07. Disponível em [Verso e Reverso](#).
- Pinto, C. (2006). *O Nanquim e o curso de comunicação da UEPG*. Ponta Grossa. Acesso em 07/10/07. Disponível em [Jornalismo](#).
- Revista Eletrônica História Agora. (2007). *História imediata*. Rio de Janeiro. Acesso em 07/10/07. Disponível em [História Agora](#).
- Rezende Filho, L. (2005). *Documentário e representação: desnaturalizando uma evidência*. Acesso em 19/02/2008. Disponível em [Reposcom](#).
- Ribeiro, A. (1995). *A história do seu tempo, a imprensa e a produção do sentido histórico*. Rio de Janeiro. Acesso em 20/07/07. Disponível em [Hld](#).

- Romancini, R. (2005). *História e jornalismo: reflexões sobre campos de pesquisa*. São Paulo. Acesso em 07/10/07. Disponível em [Reposcom](#).
- Rouchou, J. (2003). *Ouvir o outro: entrevista na história oral e no jornalismo*. Acesso em 07/10/07. Disponível em [Reposcom](#).
- Said, G. (2001). *Níveis, durações e tempos na leitura de um jornal*. Teresina. Acesso em 21/01/2008. Disponível em [Metodista](#).
- Sanchez, J. (1992). *O relato jornalístico*. Madrid. Acesso em 13/02/08. Disponível em: [Jsforo](#).
- Santos, A. (2000). *O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção*. São Paulo. Acesso em 07/10/07. Disponível em [Mnemocine](#).
- [Serra Verde Express](#).
- Silva, M. (2003). *O jornalismo como ferramenta de recuperação da história local: o caso das famílias lençoenses do século XIX*. São Paulo. Acesso em 06/04/08. Disponível em [Eca](#).
- Vizeu, A. (2002). *Telejornalismo, audiência e ética*. Acesso em 11/06/2007. Disponível em [BOCC](#).
- Yakhni, S. (2003). *O eu e o outro no filme documentário*. Acesso em 17/05/06. Disponível em [BOCC](#).

Anexos

Anexo 01. Trecho

Gráfico do folheto de divulgação da empresa Serra Verde Express, 1998.

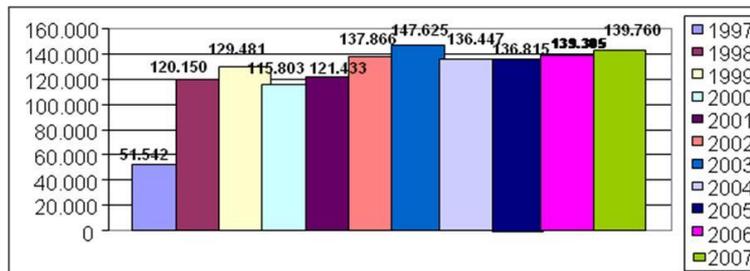


Anexo 02. Relatório Serra Verde

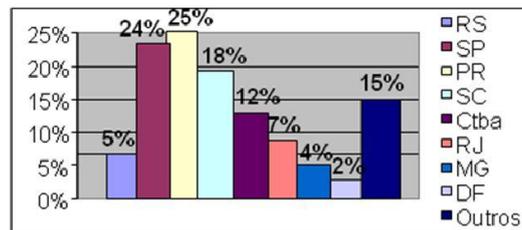
Dados do público da ferrovia

Serra Verde Express, Departamento de Marketing, Curitiba, 2008

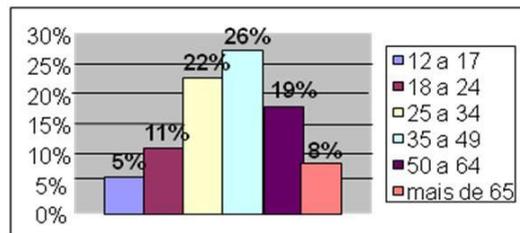
Total de passageiros transportados



Origem dos passageiros transportados



Faixa etária



Apêndices

Apêndice 01. Entrevista com Gislayne Avelar Matos

Entrevista com a contadora de histórias Gislayne Avelar Matos

Entrevista feita durante pesquisa deste projeto; realizada no dia 20 de abril de 2008.

1) Como você avalia o papel do repórter hoje na TV?

Gostaria de, inicialmente, discorrer sobre alguns termos de sua questão para, em seguida, respondê-la.

Papel do repórter: acredito que o papel de um repórter é informar, mostrar, apresentar. De certa forma “contar” sobre algo que está acontecendo, aconteceu ou poderá acontecer. Como ele o fará dependerá tanto de suas qualidades, seu talento, sua preparação para o desempenho de sua profissão, quanto do formato do programa no qual atua e das intenções e propostas da emissora que representa. **Hoje:** penso no “hoje” como um momento histórico. E cada momento histórico tem suas características próprias, estimula certo *modus vivendi*, se respalda em determinadas ideologias ou na ausência delas, lança sobre as coisas um olhar que as faz ocuparem tal ou tal lugar na ordem geral. Enfim, todo momento histórico tem seu modo de pensar e de agir no mundo. E isto contribuir na configuração do papel do repórter. Para exemplificar, voltemos ao tempo do “Repórter Esso”. Quão cerimoniosos eram seus apresentadores. Sem negligenciar o fato de que a narrativa televisiva estava nos seus primórdios, ainda sem um formato mais apropriado a esse novo veículo de comunicação e a experiência desses apresentadores vinha da locução em rádio. No entanto, observemos que em sua postura física, sua entonação vocal, e também em seu texto havia uma formalidade que, afinal, traduzia bem os “bons modos” da época. Isso mostra que o repórter pode ser ao mesmo tempo, um representante de seu tempo, e um artífice de transformação. No desempenho de seu papel, ele contribui para a reconfiguração do exato momento histórico em que está inserido. Não são poucas as reportagens, com muita justiça,

consideradas um divisor de águas. É claro que os repórteres que as transmitiram tiveram aí, um papel central.

TV: Não vivemos mais em pequenas aldeias em torno de um poço, onde todos se conhecem e fazem parte de uma mesma história: a de sua comunidade. A aldeia cresceu muito, atravessou oceanos e montanhas, passou a falar outras línguas. Por fim, transformou-se numa imensa aldeia global. E nesta a TV é o meio para se espalhar as notícias, as novidades, apresentar novas perspectivas, trazer temas para a discussão, etc. O repórter de TV é um “uma personagem” fundamental nesse contexto.

Considerando esses pontos e voltando, por fim, à questão: *como você avalia o papel do repórter hoje na TV?* Eu diria que:

Em primeiro lugar o repórter necessita, cada vez mais, aperfeiçoar-se nas técnicas que possam auxiliá-lo na melhoria de seu desempenho profissional. Vivemos um “momento histórico” no qual a busca pela excelência perpassa todas as atividades em todas as áreas. Resultado da alta competitividade do mercado, mas também, do acesso a mais recursos para esse aperfeiçoamento. O profissional que não atentar para isso poderá ficar de fora do mercado. No caso do repórter e do apresentador se, ao ligarmos a TV, cairmos sobre um profissional mal preparado a tendência é não confiarmos muito na emissora, pois no final das contas este profissional a representa. Não significa que isso seja verdade. Pode tratar-se de uma emissora séria e confiável, mas hoje (momento histórico), somos levados a “pensar” assim, a “agir” assim. (Não vamos nos aprofundar nesta discussão, pois não é do interesse aqui, mas vale colocá-la). Mas esta afirmativa também pode colocar o repórter numa corda bamba. Com a boa intenção de aperfeiçoar-se cada vez mais ele poderá enredar-se na trama da técnica pela técnica. Isto o levaria a uma atuação burocratizada. Portanto, é importante não se perder de vista que a técnica é sim, imprescindível, mas não é o objetivo final. A técnica deveria estar a serviço das qualidades pessoais, do talento e da singularidade de repórter.

Segundo ponto que parece importante: A TV ainda é o principal veículo de comunicação de massas. Nela, entre o emissor da mensagem e o receptor (telespectador) não há contato direto. O telespectador recebe passivamente a mensagem sem o poder de contestá-la, esclarecê-la, discuti-la, incrementá-la. A palavra dita por um repórter pode assim

parecer uma verdade incontestável – o que, evidentemente, nem sempre é. Então, o papel de um repórter é muito delicado, pois ele contribui na construção de mundos possíveis, a partir do que informa e de como informa. Podemos reconhecer a importância do repórter na consolidação da democracia, no esclarecimento da sociedade, enfim, é uma lista grande de pontos positivos em sua atuação. Mas, também sabemos dos estragos que poderá causar se estiver mais interessado no sensacionalismo da notícia do que na verificação da verdade. Este é o caso, por exemplo, da Escola de Base em São Paulo, e muitos outros que terminaram da mesma forma.

A constatação desse poder não deveria cegar o repórter ou tampar-lhe os ouvidos para o que pensa o telespectador comum, esses milhares de “João Ninguém” raramente ou nunca perguntados sobre como processam as informações e as reportagens que absorvem passivamente. Num momento histórico no qual não faltam tensões, conflitos, divergências, talvez o telespectador passivo possa interessar-se – muito mais do que possa parecer – por notícias que lhe tragam esperança. Sabemos que até mesmo no epicentro dos maiores conflitos há muitas iniciativas e práticas positivas. Isso talvez não dê muito ibope, mas o telespectador, quando se sente intoxicado pelo excesso de “malvadeza” no mundo, tente a desconectar-se daquilo que lhe produz desconforto, insegurança, falta de esperança. E isto se justifica até mesmo pela necessidade saudável da auto preservação. O excesso de “malvadeza” só leva à banalização do mal e ao desenvolvimento de atitudes cínicas diante do outro e da vida.

Concluindo: a preparação do repórter hoje, requer mais que técnicas. Requer sua presença de alma, sua singularidade, para que possa estabelecer com seu telespectador uma comunicação mais humana, algo que transcenda a mediação da máquina. Quanto ao seu papel, ele é indispensável, pois pode contribuir em muito na construção de um mundo melhor. Oxigenar a sociedade com as iniciativas e práticas positivas que vem acontecendo, também é importante e talvez devesse ganhar muito mais espaço na mídia televisiva.

2) Nós podemos dizer que ele é um contador de histórias?

Até certo ponto sim. Mas algumas diferenças devem ser pontuadas

e esclarecidas entre esses dois ofícios. Uma delas é o contexto em que ambos atuam e as características particulares em cada um desses ofícios, ou, dito de outra forma: a poética da oralidade em cada um deles. O contador de histórias constrói seu texto a partir da interatividade com seus ouvintes. E o fará a partir do diálogo com eles, e da observação de suas reações ao que diz. O que faz com que cada texto seja único, embora as histórias que conta se repitam. Impermanência e inexatidão são, portanto, aspectos desta oralidade. O contador de histórias tradicional transmitia aos seus ouvintes os relatos que vinham de longe, do tempo das origens, bem como os exemplares, que ensinavam como se deveria agir para estar em harmonia com os valores da comunidade. Tais relatos atravessaram os tempos dos ancestrais, mas continuavam frescos. O desejo de escutá-los não arrefecia, pois não se ansiava pela novidade a cada instante. Além disso, o mítico, o misterioso e o inexplicável, naturalmente faziam parte da vida das pessoas. Aldeões, camponeses e cidadãos formavam o público que se reunia com constância ao redor dessa “palavra encantada” carregada de sentido e responsável por criar entre eles laços de união e o sentimento de pertença à comunidade. A identificação coletiva com a mensagem recebida era, então, compartilhada entre todos. O contador de histórias contemporâneo, embora trabalhe com o mesmo tipo de relato, sabe bem que a mutação cultural que se deu desde os tempos de seus ancestrais contadores até nossos dias é considerável. Agora são as massas desconhecidas que o cercam em grandes praças, teatros, espaços públicos. A recepção de sua mensagem também se dá de outra maneira, e ele não irá furtar-se às facilidades que as novas tecnologias. Mas ainda assim deverá conservar em seu ofício os elementos da *performance* de seus ancestrais. Afinal, está aí, na poética desta oralidade o essencial de seu ofício. Bem diversa é a oralidade midiaticizada. A atualidade ocupa o lugar do tempo das origens míticas. E o que se espera é a novidade sempre ultrapassada em questão de horas. Na oralidade midiaticizada a identificação do receptor da mensagem tende a ser com o modelo proposto mais que com o emissor. Diante da TV o espectador ouvinte é um consumidor de imagens e sons. O olhar para a TV é abstrato, falta-lhe a possibilidade do tato, presente na relação direta com as coisas e pessoas. Além do que, no “diálogo” com as vozes midiaticizadas não há resposta. A oralidade midiaticizada é própria da cultura de massa. A mesma mensagem, produzida sem a

participação do ouvinte é disseminada em larga escala. O emissor conhece seu receptor através das estatísticas fornecidas pelos estudos de mercado e sua *performance* está sujeita às regras de qualidade, tempo, formato, etc, da mídia em que atua. Desta forma, em todos os sentidos há um deslocamento do ato comunicativo. Vemos assim que há diferenças estruturais entre essas duas profissões, ou ofícios. No universo de ficção e encantamento do contador de histórias as verdades costumam ser atemporais, universais e virem envoltas em metáforas e símbolos. Elas dizem respeito a outras questões que nada tem a ver com o factual e sempre tem um final, que pode ou não ser feliz. Mas é final e “ponto”. O objetivo maior de um contador é formar, não informar. E esse formar passará pela diversão, pelo humor, pela brincadeira, ou pela introspecção, por exemplo. Diferente disso é o universo do repórter. Seu habitat é o mundo contemporâneo e este traz em seu bojo a fragmentação. O mundo contemporâneo se faz por uma sucessão de fatos que muito freqüentemente não sabemos como acabaram ou como irão acabar. Não há uma noção da inter-relação entre as coisas. O objetivo do repórter é informar. Ele lida com o concreto da vida, com os fatos reais, não com a ficção. Mas há algo convergente nos dois casos. E este é o elemento fundamental em qualquer tipo de oralidade: a voz. E a voz não está desvinculada do corpo inteiro de um ser complexo, com emoções, expressividade e intenção. A oralidade – seja ela a dos contadores de histórias ou a dos repórteres de TV – tem por objetivo final a transmissão de uma mensagem. E quanto mais o emissor estiver consciente de seus recursos pessoais tanto melhor será a transmissão de sua mensagem. O fim último de um e de outro é sempre comunicar. E a comunicação pode se dar em diferentes níveis de percepção. Nossas palavras são, portanto, muito mais que simples verbetes tirados de um dicionário. Elas são carregadas dos sentidos que lhes damos. Nosso ouvinte esteja ele nos assistindo ao vivo ou através de um aparelho de TV poderá captar na nossa fala e nos nossos gestos e expressões, muito daquilo que somos. Se há, portanto uma zona comum a contadores de história e a repórteres, e importante de ser trabalhada nos dois casos seria esta.

3) Ele pode ser um historiador do presente?

Sem dúvida, acho que é, e acima já tocamos nesta questão ao tratarmos do hoje como um momento histórico (estamos falando aqui de historiador no sentido de história real, não ficcional).

4) De que forma a história que o jornalista conta pode ser melhor compreendida pelo público? A expressão, a voz, enfim, o que conta no entendimento da mensagem?

Acredito que antes de tudo, no texto de um repórter deveria vir a clareza. Um texto que corre solto, que não te prende por uma ambigüidade ou um termo mal colocado, por exemplo. Outra coisa a se considerar é o tempo muito apertado da TV. Há que se aprender a dizer o máximo com um mínimo de palavras, então é necessário escolhê-las muito bem. Às vezes uma palavra pode ficar muito bem na fala de uma pessoa e totalmente artificial ou estranha na fala de outra. Isso pode acontecer quando a palavra não diz nada à pessoa que a diz. Se ela é vazia de sentido, então é fraca quando proferida. Mas, no discurso de outro, uma mesma palavra pode dizer muitas coisas. Então, a boa escolha das palavras pode ser um bom começo na elaboração do texto e na preparação para dizê-lo. Enfim, um ponto importante é que a oralidade não é apenas a palavra proferida pela voz. Na oralidade tudo fala: o corpo, com sua postura, sua expressão, sua gestual; as expressões do rosto que incluem o olhar, a boca, a testa; as mãos, que deveriam acompanhar o ritmo do discurso falado. E finalmente a voz, com entonação ritmo, interpretação, modulação.

Tudo isso junto de forma coesa pressupõe a presença daquele que fala. É quando, ao assistir a uma reportagem você sente que a pessoa está ali naquele momento, algo meio gestaltico como o: “eu, aqui, agora”.

5) Desde quando existe essa ligação entre jornalismo e história?

A pergunta se refere à história oral, ficcional ou à história real? Um autor, Pierre Peju, fala da TV como a grande contadora de histórias do mundo contemporâneo. Ele parte de reflexões sobre esse contexto que abordamos acima, mas não saberia dizer de outros autores que falam disso.

6) Há muitos estudos relacionando essa ligação? O que eles apontam?

Não saberia dizer.

7) Como é a percepção do público diante da notícia, já que os telespectadores não estão junto do repórter quando ele narra o fato? Ele apenas assiste, não há uma interação?

Já abordamos essa questão mais acima.

8) A tendência é que as sociedades precisem cada vez mais de informação?

Penso que, não exatamente. A informação sem uma formação adequada para utilizá-la pode não ter utilidade alguma ou, em muitos casos ser até mesmo nociva, se mal utilizada. A simples acumulação de informação pode gerar ansiedade, angústia, “intoxicação mental”. Quando me refiro à formação necessária para se tratar a informação não estou pensando em algo apenas de natureza tecnológica ou técnica, estou pensando também numa formação de caráter humanístico e ético que oriente quanto à forma e à necessidade de se transmitir informações.

9) Qual é o futuro do repórter em meio à evolução? A tecnologia, a internet, deverá substituir o papel do repórter / jornalista como o contador, o office boy da informação?

Não creio que a tecnologia possa substituir o homem em tudo. Nessas áreas que envolvem as relações humanas, por maior que seja o avanço tecnológico, o homem não se tornará obsoleto. Mas penso, sim, que a forma de atuar do repórter, pode tornar-se obsoleta se ele não buscar o autoconhecimento e trabalhar e trabalhar na construção de sua identidade singular, para ser realmente um comunicador de peso pela apropriação de suas melhores qualidades nessa área. Nesta direção penso que o trabalho de um repórter deveria aproximar-se cada vez mais do trabalho do artista. O artista é aquele que vai além da técnica, aquele que usa a técnica como meio para dizer a que veio. Caminhando nesta

direção penso ainda que, os ateliês de imersão em processo criador com foco em: re-criar-se pela criação – para repórteres, logo serão muito procurados.

Apêndice 02. Entrevista com Vandelino Gonçalves

Entrevista com Vandelino Gonçalves, atual chefe de produção e programação da Rede Paranaense de Comunicação e, à época da veiculação do documentário analisado, então chefe do departamento de programação da emissora

Entrevista feita durante pesquisa deste projeto; realizada no dia 16 de maio de 2008.

Olá Vanessa.

O Programa Meu Paraná estreou em março de 94 e foi até 97; voltando em 2003. No início a responsabilidade do programa era nossa e na reestréia passou para o Jornalismo. Quanto a linguagem, foi uma proposta nossa de falar das coisas do Paraná, lugares, pessoas afinal tudo que identificasse ou mostrasse nossa terra e nossa gente. A RPC já estava formada com todas as emissoras que até hoje a formam. Não tínhamos um repórter e sim as pessoas falando diretamente para a câmera, foi somente questão de linguagem, achamos na época que era uma maneira diferente de mostrar e falar com o telespectador o que agradou já nos primeiros programas e ficou como marca. Você pergunta se a mudança para o Jornalismo de alguma forma alterou o conteúdo ou o programa, acho que não trabalhamos, nesse caso específico com linguagens complementares o que não deixam de mostrar ou narrar um fato. Optamos por locução e fala direta por acreditar no formato, o qual se mostrou interessante. Quando fizemos o programa da estrada de ferro Paranaguá - Curitiba, buscamos imagem e texto que dessem todas as informações ao telespectador, que dessem a noção da grandiosidade e o desafio que foi construir uma obra gigantesca na época em que foi feita. Acho que passamos a mensagem. Saímos do ar por um período não por falta de material, pauta ou vontade. Foi um momento econômico, de alterações nos espaços optativos que tínhamos. Nossa equipe já bastante pequena na época, acabou reduzida a um cinegrafista e um produtor, e na volta, com possibilidade de ampliações de espaço principalmente para o Jornalismo, o Serra, que sempre gostou do nome Meu

Paraná, falou comigo e resgatamos aberturas, vinhetas e o que tínhamos do programa para que ele voltasse ao ar, agora com uma linguagem mais jornalística, mas, sem fugir da filosofia inicial do programa. Eu trabalho na RPC há 37 anos. Entrei na Produção em 1975 para ser produtor da Campanha Bicho do Paraná que ficou no ar por 10 anos. Continuei após o término da campanha até aprovarmos o projeto do Meu Paraná, e aqui estou hoje fazendo entretenimento e dramaturgia na Revista RPC. Espero ter ajudado.

Apêndice 03. Entrevista com Norberto Oda

Entrevista com Norberto Oda, atual editor chefe do programa Meu Paraná

Entrevista feita durante pesquisa deste projeto; realizada no dia 04 de abril de 2008.

1) Qual o objetivo do programa Meu Paraná?

O objetivo é mostrar o nosso estado para os moradores daqui. É destacar lugares que estão pertinho da gente e que a gente não conhece; contar histórias marcantes que aconteceram aqui, mas lembradas por poucos; mostrar personagens que formam o nosso estado e difundir culturas e costumes cultivados pelos moradores de determinada região, mas que são ignorados pelos de outras. Nossa intenção não é falar de problemas, mas mostrar as belezas da terra e sua gente.

2) Porque antes a responsabilidade do programa era do departamento de programação e hoje é do jornalismo? Na prática, isso mudou algo?

Não tenho detalhes do por que do fim do programa que era feito pela programação. Quando estávamos discutindo a criação de novos programas para a grade dos optativos, havia a proposta de fazer este programa que mostraria os destaques do estado (turismo, geografia, cultura, história...) e o nome "Meu Paraná" foi proposto pelo Serra por acreditar que era o melhor nome para o programa. Na verdade, embora haja pautas coincidentes, não acredito ser uma continuidade do programa anterior. É um novo produto, com uma nova linguagem, com um novo formato. Na prática, acho que é isso o que mudou: a forma de fazer. Agora, o construímos como uma grande reportagem, com offs, passagens, entrevistas e todos os critérios em relação a pautas, fontes, informações e notícia que pautam qualquer outro trabalho jornalístico.

3) Hoje, como são feitas as pautas? A maioria delas é ligada à parte turística do estado ou não?

Hoje, temos uma reunião às segundas-feiras, via videoconferência, entre todas as praças do estado, na qual são sugeridas pautas para o programa e feito um acompanhamento da produção de cada uma, mas esta reunião é mais uma formalidade. Tanto as sugestões de pauta quanto este acompanhamento da produção são feitos diariamente, via telefone e pelo nosso sistema de comunicação interno. Em Curitiba, as pautas ficam centralizadas no Jorge Naroziak, que conhece o estado do Paraná como poucos. Assim que as sugestões são passadas, nós nos reunimos para discutir o tema e ver quais ângulos podem ser abordados (até para não haver repetição de temas que já foram explorados). Uma vez que a pauta é aprovada, ela é encaminhada para a reportagem, em Curitiba, ou para as equipes das praças para que seja dado o andamento na produção. Embora uma boa parcela das produções esteja ligada às atrações turísticas do estado, este não é o nosso único foco. Abordamos também aspectos da história, da cultura, do comportamento e das pessoas que formam o nosso estado. Embora, em muitas situações, os temas se entrelacem. Podemos aproveitar uma pauta que mostrará os costumes de uma determinada comunidade para explorar também os atrativos turísticos da região onde esta inserida esta comunidade.

4) No formato atual, quanto tempo tem o programa?

Temos de quinze a dezesseis minutos de produção total.

5) Que público vocês visam atingir com o programa?

Não há uma delimitação por faixa etária, sexo ou classe social. Queremos falar para todo paranaense ou morador do estado que tenha curiosidade ou que queira conhecer melhor o estado onde vive.

6) Porque a escolha desse horário de veiculação, sábado, antes do primeira edição estadual? Foi por disponibilidade da grade ou alguma razão em especial?

Foi basicamente por disponibilidade da grade. Era o melhor horário que poderíamos usar para o programa que estávamos propondo.

7) Como é a audiência do programa do hoje?

Hoje, com raras exceções, conseguimos liderar no horário e nossa audiência continua crescente.

8) Alguma característica ou fato curioso a destacar do programa?

O que posso dizer é que o programa tem atraído a atenção de muitas escolas que pedem cópias de programas ou copiam da TV mesmo para usá-los em sala de aula para ilustrar aulas de história. Um dos programas, por exemplo, o que mostrava o Paraná espanhol antes da chegada dos portugueses, tem sido usado inclusive em aulas na UFPR. O programa acabou se tornando um documento já que há pouquíssimas publicações abordando o tema. Tivemos muitos outros episódios que nos surpreenderam durante a produção porque estávamos contando histórias do nosso estado que desconhecíamos ou que sabíamos apenas pela superfície, como a revolta dos colonos, em 57, no sudoeste do estado, um dos primeiros conflitos agrários do país e o único em que os camponeses saíram vitoriosos. Um tema muito recorrente no programa é o que explora as etnias que formaram o nosso estado. Já mostramos várias: italianos, poloneses, ucranianos, portugueses, japoneses, gregos, árabes, indianos, alemães, holandeses, russos, judeus, árabes... Isso dá uma mostra da diversidade cultural do estado e da dificuldade que temos em configurar um perfil único para o paranaense.

Apêndice 04. Roteiro do programa – decupagem livre

Roteiro final – Decupagem livre:

Não foi encontrado um padrão de formatação de roteiro para documentários jornalísticos, por isso, foi elaborado um modelo que tornou a decupagem o mais prático possível.

Programa Meu Paraná Ferrovia Curitiba – Paranaguá

Seqüência de Imagens	Áudio
1º Bloco	
	– Abre áudio com imagem do apito do trem e música que fica em BG
(Sonora 01) Alaor Barbosa Borba Engenheiro aposentado	“A primeira concessão da estrada de ferro de Antonina a Curitiba foi dada aos irmãos Rebouças, que era Antônio e André, a Scherer e a Tourinho”.
Imagens de trilhos	
(Sonora 02) (continua Alaor)	“O ponto inicial da estrada Paranaguá-Curitiba era Antonina. Mas em virtude de uma luta política que houve entre as famílias Araújo, de Antonina, e a família Correa, de Paranaguá, esta politicamente mais forte porque dispunha de elementos seus no próprio ministério do governo de então, do governo imperial, venceu, conseguindo levar O ponto inicial, o marco zero, para Paranaguá. E Antonina continuou ligada à estrada através de um ramal nessa cidade até morretes”.
Imagens dos trilhos, do marco zero em Paranaguá e da estação.	(Off 01 – gravado pela apresentadora) “Dom Pedro II em 1880 lança a pedra fundamental no marco zero, em Paranaguá./ Os caminhos iniciais das estradas merecem destaques/”.

<p>(Sonora 03) Henrique Paulo Schmidlin Curador do patrimônio natural do Paraná (cobre com imagens do mapa)</p>	<p>“A ligação do litoral com os planaltos ou vice-versa, era feita por três caminhos, caminhos históricos, pré-coloniais. esses caminhos na verdade eram indígenas. o primeiro, um dos que eram utilizados, chamado arraial, ligava morretes, são josé, curitiba etc. coincidiu hoje com a tal da BR 277, tão conhecida. outro caminho também utilizado nessa ligação era a graciosa, aquela que vai Porto de Cima, Curitiba, ela coincidiu em cima. O terceiro caminho, ou o primeiro, não se sabe a ordem deles, é o Itupava, que ligava Morretes, Porto de Cima, Curitiba, passando por Quatro Barras”.</p>
<p>(Sonora 04) (continua Alaor)</p>	<p>“Os cento e dez quilômetros entre Paranaguá e Curitiba foram vencidos em cinco anos, apesar das dificuldades que o terreno da serra oferecia e a incidência da malária, febre que graçava o baixo litoral”.</p>
<p>Imagens da estação de Paranaguá, do pico Marumbi, maquinários antigos expostos</p>	<p>(Off 02 - gravado pela apresentadora) “O sonho era tão forte que ignorava todas as dificuldades”.</p>
<p>(Sonora 05) (continua Alaor) Cobre com imagens da estação de Alexandra</p>	<p>“O material metálico, os trilhos, as pontes, as locomotivas, tudo era Importado, até o material de construção civil, empregado na construção civil, como as telhas, vinham da Europa. Ainda hoje a estação de Alexandra conserva as telhas daquele tempo”. (Corte da trilha)</p>

<p>Imagens de um trem em movimento e fotos antigas</p>	<p>(Off 03 - gravado pela apresentadora) (Abre áudio do apito e do sino do trem) “Devemos render uma homenagem especial aos bravos trabalhadores que desafiaram a engenharia da época, num feito monumental de mais de 10 mil homens/. Vencendo dificuldades, febre amarela, picadas de insetos, as rústicas condições de trabalho, impunham andaimes feitos com paus roliços brutos, amarrados com cipó, preso no poder construtivo do homem/. Cento e dez quilômetros de trilho de aço, ornamentados com estações, vilas e povoados, para a admiração de todos nós/”.</p>
--	---

2º Bloco

<p>(Cabeça de estúdio gravada pela apresentadora) Cláudia Vicentin</p>	<p>(Cabeça de estúdio 01) “São bravos ferroviários, alguns de pai para filho, vivendo a grandiosidade destes 110 quilômetros de ferrovia, ligando Paranaguá a Curitiba, com vital importância para nosso estado, com mais de um século/”.</p>
<p>(Sonora 06) Florentino Salgado Agente de estação</p>	<p>“Foram trinta e sete anos trabalhando na estrada de ferro. Ela me ajudou a formar sete filhos: três engenheiros, três economistas e um dentista. Tudo isso devo à essa ferrovia”.</p>
<p>Final da sonora cobre com imagem do trem chegando</p>	
<p>(Sonora 07) Olívio Pinto Filho telegrafista aposentado</p>	<p>“O meu pai foi ferroviário, guarda – freio, e a minha mãe queria que eu seguisse a carreira de ferroviário. E me colocou como praticante de telegrafia na estação de Morretes, aos 12 anos. E aí o nosso chefe imediato sempre escalava a gente pra chefiar algumas estações da serra. Aio a gente sempre ia com dinheiro, mas tinha que passar a pão e banana”.</p>

Imagem da serra	(Off 03 – gravado pela apresentadora) “Milhares de histórias correm nos trilhos de mais de cem anos de ferrovia”.
(Sonora 08) (continua Florentino)	“Nessa vida de ferroviário tenho muita história para contar”.
Cobre com a simulação da visagem	“Uma ocasião levantei de madrugada, olhei no relógio, tinha parado, aí perguntei a minha mãe as horas. Ela disse que deveriam ser 4 horas da manhã. Caminhando, deparei com uma visagem: dois homens trajados de preto, uma cartola e um cadáver estendido, coberto com um lençol. E continuei que eu tinha que trabalhar. Você sabe o que é há 50 anos atras deparar com uma visagem dessa?”

3º Bloco

(Cabeça de estúdio gravada pela apresentadora)	(Cabeça de estúdio 02) “Realmente são momentos para serem lembrados./ Com os apitos da Maria Fumaça, queremos levá-los a cada ponto que nos ligam à história, Ao Técnico e ao social da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba. Vamos lá?!”
Imagens	(Off 04 - gravado pela apresentadora) (Música em BG)
Maria Fumaça em Curitiba	“Atenção para a viagem./ Essa é a nossa Maria Fumaça. Estamos deixando Curitiba./
Estações de Pinhais e Piraquara	Entre Pinhais e Curitiba, nosso maquinista recebe os primeiros sinais de que o caminho está livre./
Agentes de estação	Roça Nova, o ponto mais alto da linha com 955 metros acima do nível do mar./ O primeiro tunel é o maior de todos, com 457 metros de comprimento./
Túnel de Roça Nova	Figuras ilustres do imperio hospedaram-se na casa do Ipiranga./
Casa e represa do Ipiranga	A represa é destaque./
Estação e cachoeira do Véu de Noiva	(corta trilha)

Ponte São João	(sobe outra trilha e vai a BG) O véu de água é cantado em versos e prosas. / O veu admiravel da noiva./
Santuário do Cadeado	O Santuário do Cadeado tem oitenta anos/. Alfredo Andersen o retratou em pinturas memoraveis./
Viaduto carvalho	O Viaduto do Carvalho é sustentado por cinco pilares edificados na própria rocha./ Oferece A nítida sensação de um passeio no espaço./
Ponte São João	A cruz marca o local onde morreu Ildefonso Pereira Correia, o famoso barão de Serro Azul./ O Pico do Marumbi, santuário de alpinistas, foi escalado pela primeira vez em 21 de agosto de 1879 e mede 1547 metros./
Estações de Engenheiro Lange, Porto de Cima, Morretes e Alexandra	Engenheiro Lange. / Porto de Cima./ Morretes. / Alexandra./”
(Cabeça de estúdio gravada pela apresentadora)	(Cabeça de estúdio 03 - Encerramento) “Semana que vem nós estaremos de volta. / Escreva, mande sua sugestão. / Boa tarde.”/
(Subida de créditos finais)	(Vinheta do programa)
