

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

FELLIPE FERNANDES FREITAS CARDOSO

ENTREVISTA, DO ENGANO À REVELAÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE TELEJORNALISMO E
CINEMA DOCUMENTÁRIO

Goiânia

2005

FELLIPE FERNANDES FREITAS CARDOSO

ENTREVISTA, DO ENGANO À REVELAÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE TELEJORNALISMO E
CINEMA DOCUMENTÁRIO

Monografia apresentada como exigência parcial para a obtenção do diploma de graduação no curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, concedido pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, da Universidade Federal de Goiás, sob orientação do Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Goiânia

2005

FELLIPE FERNANDES FREITAS CARDOSO

**ENTREVISTA, DO ENGANO À REVELAÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE TELEJORNALISMO E
CINEMA DOCUMENTÁRIO**

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Bacharel, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira - UFG

Prof^ª. Dr^ª. Maria Elisa França Rocha - UFG

À Francila, namorada, amiga e incentivadora,
por ser a razão de todos os meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador desta monografia, Lisandro Magalhães Nogueira, por acreditar e confiar no trabalho, e pela constante exigência.

Aos meus pais e minha madrinha pelo meu caráter.

Ao meu irmão, meus avós Reinaldo e Creuza, meus tios e primos pelo apoio eterno.

Aos meus amigos, principalmente Erika, Rodrigo e Renato, por serem irmãos tão dedicados.

À Elisabete C. Chalfun pela disposição e valorosas correções deste trabalho.

“O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder; e esse jogo é fascinante.”

Eduardo Coutinho

Sumário

Apresentação.....	08
1. Introdução.....	09
2. Entre o Jornalismo e o Cinema.....	12
3. Capturando o movimento e a realidade.....	15
4. Da revelação e do engano: do cinema e da televisão.....	18
5. Sobre documentário.....	20
6. Sobre jornalismo.....	24
7. A entrevista.....	27
8. <i>Edifício Master</i> : montagem, planos, câmera, entrevistador e entrevistados.....	28
9. <i>Profissão Professor</i> : montagem, planos, câmera, entrevistador e entrevistados.....	37
10. Ação ética.....	44
11. Considerações finais.....	49
12. Referências bibliográficas.....	53

Apresentação

Este trabalho apresenta os resultados de uma análise acerca do uso da entrevista em telejornalismo e cinema documentário, observando a relação entre entrevistado e entrevistador.

A partir da verificação dessa relação em duas peças de audiovisual, o documentário *Edifício Master*, do cineasta Eduardo Coutinho, e da série de reportagens *Profissão Professor*, veiculada no Jornal Nacional, da Rede Globo de televisão, procurou-se entender a maneira como se aplica a ferramenta da entrevista, sempre levando em consideração o desafio ético no exercício da profissão e no tratamento com o espectador, seja ele de cinema ou de televisão.

1 – Introdução

O cinema nasceu a partir do documentário. Desde as produções dos irmãos Lumière, que mostravam um trem chegando à estação ou trabalhadores saindo de uma fábrica, até a mais moderna maneira de fazer esse tipo de gênero, passando por todas as discussões éticas ou sobre a sua forma, o documentário permaneceu latente por todos esses anos influenciando a dinâmica das sociedades, adestrando o olhar frente às questões que propõe e também sobre as que o origina.

No entanto, mesmo tendo uma trajetória marcadamente de altos e baixos - mas ainda sim relevante-, no tocante ao seu contexto, o documentário não conseguiu agregar um conceito que o defina. O que é um documentário? O que o torna um filme que tem, a princípio, a premissa de documentar fatos, retratar realidades, ser fonte indiscutível da verdade? Ou, pelo contrário, o que não o torna um filme assim? Não há resposta única para essas questões.

O que se pode dizer com certa precisão sobre o cinema documentário é que o gênero apresenta determinadas expressões particulares que o caracterizam e que, quando se tem o primeiro contato com a produção, a definição parece clara, mesmo que às vezes existam alguns enganos provocados pela própria mudança da dinâmica de sua existência.

E os enganos estão sempre presentes. Quando o cinema mudo cedeu lugar ao som sincronizado ou a vertente educativa passou a ser sobreposta pela essência da montagem, até mesmo quando as pessoas que participavam dos filmes ganharam *status* de personagem, o documentário passou a ter crises de identidade que, volta e meia, atormentando aos estudiosos do gênero e àqueles que o fazem.

Uma das crises de identidade que mais afetou o desenvolvimento desse tipo de cinema foi a inserção da técnica de entrevista como meio alinhavador dos enredos que compunham a trama e levavam ao documento final. Se antes disso, o documentário já trazia consigo a crença da “verdade”, do “retrato da realidade”, os entrevistados, pessoas comuns transformados em personagens, surgiram com o pretexto de corroborar essa característica.

Com a técnica emprestada do exercício do jornalismo, os documentaristas ao usarem a entrevista em seus filmes pensavam solucionar os problemas apontados pela crítica, feita em relação ao culto da objetividade. Entretanto, mal sabiam eles que os problemas seriam intensificados e que, a exemplo da queda que os jornalistas levaram com essa descoberta, veriam aos poucos o engano em torno do conceito de “objetividade” e que as entrevistas relacionavam-se cada vez mais ao subjetivo.

Mas antes de o documentário passar a ser repensado e reconstruído em alguns casos, o gênero assiste ainda nos dias de hoje um esquecimento em torno deste tema, principalmente a entrevista, que é ignorada, sem nenhuma entrega total ou parcial ao seu estudo na maioria das vezes em que um filme é produzido e depois lançado, seja no cinema ou na televisão.

Mesmo que se tenha o exemplo de filmes que se dispuseram a enfrentar uma mudança rumo ao moderno, como *Edificio Master*, de Eduardo Coutinho, documentário analisado neste estudo, as heranças advindas do jornalismo ainda persistem no desenvolvimento e na imaturidade das produções documentais que fazem parceria congênita, por exemplo, com as reportagens de televisão.

O telejornalismo também nasceu a partir do cinema, dos chamados cinejornais. Essas reportagens cinematográficas eram filmes curtos de atualidades, produzidos em escalas industriais e que forneceram condições para a padronização da produção seriada, criando a fórmula que o telejornalismo segue, ainda nos dias de hoje, estigmatizada e superficial.

As reportagens de tevê, como por exemplo, os capítulos da série “Profissão Professor”, veiculados no Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, e que integram a parte de análise desse trabalho, seguem um padrão jornalístico em que o jogo ocorre em uma arena entre a linha editorial do veículo, o jornalista e as pessoas que servem como fontes para as matérias.

Isso se dá por diversos fatores como a valorização da velocidade, em que a informação é passada adiante; a sobrevivência das empresas jornalísticas que dependem cada vez mais do capital que as financia; a autocensura decorrente desse financiamento; a massificação do veículo televisão; entre tantos outros que facilitaram a permanência de um jornalismo superficial, padrão, que não se repensa.

Com isso, a entrevista cumpre dois papéis, tanto nos documentários, quanto nas reportagens televisivas. O primeiro faz confirmar o processo de enganação, a simulação de uma realidade, que preza pela objetividade falseada e pela alcunha da “verdade” concedida aos atos de enunciação que dizem respeito aos eventos que pretende relatar.

Já o segundo papel faz parte de um processo de revelação, que explicita as regras do jogo estabelecido entre quem detém o aparato e quem se submete às produções dele, e que torna possível o pensamento em torno da própria técnica, que vai desde as razões para sua utilização, às influências exercidas a partir de seu uso. É nesse momento em que a entrevista retoma ao seu objetivo de encontrar o outro.

Este trabalho tem como objeto de estudo a entrevista, ferramenta a que muitos creditam o *status* de arte, com toda a discussão estética que a definição pode trazer, e que,

para outros, não passa apenas de uma técnica, âmbito tencionado pelo questionamento moral e ético de seu uso.

O método encontrado para explicitar os recônditos da entrevista, para indagar o que já está posto nas produções audiovisuais que fazem uso dela, é a análise do documentário *Edifício Master*, documentário dirigido por Eduardo Coutinho e da série de seis reportagens “Profissão Professor”, produzida e exibida no Jornal Nacional, programa jornalístico de maior expressão em audiência da televisão brasileira.

Nessas análises, que estão permeadas pela contextualização histórica e pelas teorias relacionadas ao objeto de estudo, procurou-se verificar de que maneira a entrevista é empregada nas duas peças estudadas. Para isso, foram postos em evidência os critérios: montagem, construção de planos, movimentos de câmera, o conteúdo da entrevista e o posicionamento do entrevistador e do entrevistado.

2 - Entre o Jornalismo e o Cinema

O jornalista tem, por princípio, a premissa de reunir no exercício de sua profissão características como a detecção, a análise e a difusão de notícias, além de torná-las produtos de uma comunicação de massa. É o jornalista quem faz a mediação entre essa massa e as informações que a cercam.

Existem diversos meios pelos quais este trabalho do jornalista pode ser acompanhado: os jornais impressos, as assessorias de comunicação, a televisão e o cinema são apenas alguns deles. Este último, ao longo de sua história, mostrou-se eficiente em sua tarefa de contar enredos, tendo, em algumas vezes, os personagens principais espelhados nos profissionais do jornalismo.

A comunicação é um termo usado para definir diversas áreas de conhecimento, que abrangem tanto os que passam a informação, como os que produzem entretenimento ou aqueles que estão de alguma forma inseridos no processo. Se impressa ou imagética, a comunicação, em linhas gerais, é a veiculação de idéias, pensamentos, informações a um público que procura e aceita submeter-se a esse processo.

Com o advento da modernidade, surgiram alguns fatores que permitiram o surgimento e o aprimoramento de algumas de suas mais importantes vertentes de auto-reflexão da comunicação: o jornalismo e o cinema. O primeiro por ter ligação direta e diferenciada com o processo. O outro por expor o conteúdo que é produzido para a massa, principalmente após a consolidação da narrativa clássica – que, em conceito breve, seria o modo mais simples, porém de grande efeito, de narrar o enredo proposto pelo roteiro do filme, atraindo para si cada vez mais espectadores.

O jornalismo teria uma definição mais minuciosa do que a que se dá à comunicação. Esse é o motivo pelo qual o jornalismo é considerado a profissão principal para aqueles que procuram, analisam, detectam e difundem as notícias. E é o profissional da área, ou seja, o jornalista, que tem a função de reunir em si essas características.

O jornalista é o principal envolvido na formulação do conteúdo a ser veiculado, tornando as informações, um produto da comunicação de massa. É o jornalismo também o elo existente na consolidação da relação entre essa massa e as informações que a circundam. Essa relação é a força motriz do jornalismo atual, mesmo que às vezes haja uma inversão de

valores, que dá ao jornalista maior especificação quando comparado ao público a que se dirige.

Uma forma mais contundente dessa consolidação foi a inserção do jornalismo nesse tipo de construção. O jornalismo e seu profissional, segundo Kunczik (2002:71), especialmente suas atividades, dependem das funções que são atribuídas aos meios de comunicação e às sociedades em que eles operam. Isto é, as áreas de influência entre os dois veículos, cinema e jornalismo, são frutos do meio em que se originam, tendo em vista a complementação mútua para o fortalecimento nesse meio de origem.

Considerando os limites de relação como a generalização e a superficialidade, o cinema é o veículo pelo qual é exposta a maneira como se dão as influências dos vícios da profissão sobre os enredos e também o que existe entre elas, seja em correspondência aos profissionais, seja sobre conteúdos, ou até mesmo elementos isolados, como a própria entrevista, usados por ambas as áreas.

É o jeito que se encontra para atrair a sociedade para a dicotomização de seus assuntos e de seus personagens. Nesse momento é que surgem os exemplos morais, portadores e guardiões de credibilidade e que nos são apresentados como tal. Espectadores, tanto de cinema, quanto do telejornal, tendem a se identificar não só com os heróis ou heroínas, mas com todos os personagens que são apresentados.

Essa reflexão deixa claro que a sensação de verossimilhança é proposta de modo a provocar no espectador uma entrega maior ao conteúdo de massa veiculado no filme, como se a tela de cinema ou da televisão fosse um espelho tanto do espectador, quanto do mundo.

A partir dessa relação, e para o desenvolvimento dela, foram adicionadas características do exercício jornalístico no enredo cinematográfico e que, ao longo dos anos, tornaram-se adaptadas para a manutenção desse tipo de situação de simulação de realidade. Isto pode ter ajudado a desenvolver certo fascínio pela profissão, à qual foi concedida uma quantidade de glamour, transformando e transtornando a imagem do jornalista.

Dessa maneira, se o exercício da profissão jornalista e suas ações podem ser pontos de partida para a narrativa cinematográfica, o cinema ao incorporar esses fatores em seus enredos torna-se também um mediador, porém agora entre o espectador de cinema e o mundo jornalístico representado na tela.

É uma representação porque a imagem que chega até o espectador passa antes por diversos filtros, seja na montagem, seja na edição de entrevistas, ou seja, na construção de planos. A informação é filtrada, organizada de modo a garantir a recepção da mensagem. No entanto, essa imagem exige doação também de quem a recebe, como se ela própria fosse uma janela entre o que vê e o que há para ser visto.

A partir desta perspectiva, a análise do fato tratado pelo enredo cinematográfico é uma versão de uma realidade mais abrangente, uma visão que a nós é posta como verdade, ou seja, é retirado do espectador o privilégio de escolher se aceita ou não a verdade ali proposta.

Segundo Christian Metz,

de todos os problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme (...) o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real". Esse procedimento, segundo ele, "desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de 'participação', conquista de imediato uma espécie de credibilidade (METZ, 1972, p.16)

Seguindo este raciocínio, a partir do momento em que um fato é transferido para o enredo cinematográfico, inserem-se nesse processo variáveis que constituem e definem a sociedade em que esse mesmo fato foi produzido e a quem o filme se destina, levando ao espectador os códigos culturais e os códigos especializados.

Isso faz com que a analogia estabelecida entre o que se considera realidade e o que se tem como ficção (tanto no cinema, quanto no jornalismo), torna-se complicada em sua construção, já que essa especialização de conhecimento requerida pelo processo é posta de lado para que se ganhe a característica de genérico, tornando-a superficial, e, consecutivamente, o profissional do jornalismo e o material que ele apresenta à sociedade.

O jornalista teria sua gênese no mundo real, no ambiente das redações, com suas figuras características e seus conflitos específicos. Mas, como qualquer outro, os filmes que apresentam o exercício do jornalismo não são reflexos de uma realidade, espelhos do cotidiano dos jornalistas e de sua profissão, muito menos dos fatos em que se baseou.

E a melhor maneira encontrada para colocar isto em prática foi a utilização do melodrama, mesmo no documentário ou no telejornal, um gênero dramático de massas, que traz consigo grandes revelações, intensidade nas ações, nos sentimentos, exigindo de quem o vê um auto-reconhecimento e a entrega à dicotomização entre o que é bom e o que é mal.

Ao melodrama, então, fica a responsabilidade de tornar as coisas mais simples ao entendimento. A perspicácia do espectador vai sendo adestrada para que ele aceite essa simulação do mundo real e ele passe a acreditar que certos fatores, complexos em seus princípios, não sejam tão complicados como se mostram.

Com isso, a tentativa de mostrar as adaptações para o enredo cinematográfico, envolvendo todas as características e simulações em torno dele, principalmente no que tange ao conceito de objetividade, de verossimilhança e de realidade. Isso permite perceber de que maneira há influência na construção das notícias e na manipulação de imagens.

Também há como perceber tais características no desenvolvimento dos temas propostos, a partir do conflito que se estabelece entre a complexidade da realidade em que as pessoas estiveram envolvidas e a forma superficial com que são retratadas nas telas da televisão e do cinema, principalmente por meio da entrevista.

3 - Capturando o movimento e a realidade

O surgimento oficial da televisão em 1935 veio como reforço da satisfação de uma necessidade antiga de capturar o movimento, que o cinema triunfara anos antes. No entanto, o desejo data de bem antes, dos tempos históricos mais distantes que a imaginação possa atingir.

Foi na tentativa de capturar o movimento que os ancestrais da humanidade passaram a rabiscar nas paredes de suas cavernas. Eram cenas do cotidiano às quais se relegava a premissa de memorizar, de ensinar, seja para um futuro próximo, ou distante, a forma como agiam e conseguiam sobreviver.

Com o aprimoramento da tecnologia e sua contínua reinvenção, houve uma facilitação da necessidade básica humana: a comunicação. No entanto, o rastreamento data de muito antes do período proposto como a invenção do cinema, ou seja, há um século. Segundo Porter (2005), antes mesmo de existirem câmeras, microfones, já havia outras formas de expressão como a dança ou o ritual.

Esse desejo de comunicação nunca cessou e, com o passar do tempo e também com a evolução da espécie e de suas ferramentas tecnológicas, aprimorou-se. Foi assim que egípcios,

gregos, romanos, indígenas puderam, cada um a seu modo e a partir de suas descobertas, retratar a sua época de uma maneira que se pressupõe mais real o possível.

No entanto, essa busca pelo movimento e pela realidade capturada pretensiosamente nas mãos do homem não ficou restrita à dimensão das artes plásticas. A busca pela verdade está em toda e qualquer ação, por mais repudiante ou inocente que seja. Pode-se citar como a busca incessante da verdade, criações humanas paradoxais como a religião e a tortura ou a psicanálise e o Jornalismo, cada qual no seu avesso de bem e mal ou subjetivo e objetivo.

Este estudo se atém à busca desse paradigma em meios que se mostram mais interessantes a este trabalho, como o cinema e o jornalismo. Vale perguntar o que é a realidade? O que é retratar a realidade? Vale, portanto, discutir a legitimidade dessa busca.

Jean-Claude Bernadet (1980:12) afirma que o cinema surgiu da “ilusão da realidade”, quando analisa o fato de os presentes na primeira sessão paga da história se assustarem ao ver um trem se aproximar da tela. A novidade estava na ilusão de poder capturar o movimento, de poder acreditar que o material apresentado seria recordação eterna da realidade de um tempo que ficou para trás.

E como todo processo em desenvolvimento pela mão do homem, o cinema surgiu como uma satisfação dessa ilusão de que o que estaria sendo projetado em uma tela imensa apresentaria a realidade. Para eles, à primeira vista, aquilo poderia ser realidade, mas logo percebiam que não era. Entretanto, o que seria mais divertido era não questionar o aspecto de verossimilhança, mas deixar-se levar pela ilusão.

A isso se chama impressão da realidade. A história a que se submete na sala escura de um cinema transmite a impressão de que o enredo das cenas foi livremente inspirado no cotidiano de quem a vê e, por isso, permite que se diga que é uma retratação do real em que se está inserido.

Nos documentários, essa impressão da realidade é fruto de uma comparação feita entre a experiência desse público frente às câmeras, ao que considera realidade e o que os cineastas apresentam como filme em forma de documentação de algo que supostamente foi filmado como realidade.

No entanto, não cabe somente ao cinema e, mais tarde à televisão, essa prerrogativa da inserção da impressão de realidade. Essa busca de cientistas, inventores, artistas, jornalistas

data de antes mesmo que o cinema pudesse existir, como na pintura e na fotografia. Na verdade, quando se está frente a frente com uma das duas formas de representação, pode-se ter a impressão de que o fato exposto ali é cópia literal do momento em que foi criado – ou para os mais críticos, reproduzido.

O que se pode deixar sob jurisdição do cinema é a inserção do movimento à realidade antes exposta mortalmente em um pedaço de papel. O movimento está, portanto, intimamente ligado ao conceito do real e de sua busca. Exemplo disso está, fora o cinema, no jornalismo de televisão que, mais tarde, permitiria o relato dinâmico da notícia e, conseqüentemente, cunhado de mais verossimilhante.

O jornal pode publicar a mesma notícia, mas é na televisão que ela vai ganhar mais adeptos e mais realidade no que está mostrando, principalmente se vir acompanhada do velho desejo da objetividade, no qual a interferência deve ser a mínima possível.

A busca da verdade no jornalismo garantiu que, por muito tempo, a objetividade fosse o alvo final a ser alcançado pelos jornalistas e, não se sabe se é por falta de habilidade, a não-articulação desses profissionais causa desconfiança na população, acreditando que a imprensa engana a si própria ou esconde alguma coisa.

Mas fica-se aqui com a prerrogativa de que a objetividade não existe, o que não impede a sua busca interminável como paradigma para a realização de um bom trabalho jornalístico. E de fato, a mediação, no caso do telejornalismo, entre o fato e a sua versão, passa por inúmeros filtros que, ao depurar essa pretensa realidade, fornece-lhe um apoio, seja na linha editorial do veículo em que está sendo transmitida, a partir do repórter que está agindo como mediador ou até mesmo na versão que o entrevistado quis dar.

No cinema, isso ficou mais explícito com os estudos feitos nos chamados filmes documentários que, a partir de uma posição objetiva e real, tende a garantir erroneamente a veracidade indiscutível do que está mostrando. O cinema surgiu com o filme documentário e garantiu, mais adiante, a modernização das técnicas usadas para proporcionar esse jogo entre conteúdo, cineasta/jornalista e espectador.

Esse jogo, quase sempre, se deixa levar no pêndulo, da revelação, que explicita as técnicas, as malícias, os métodos; e do engano, uma simulação de uma realidade, que preza pela objetividade falseada e pela alcunha da “verdade” concedida à informação veiculada.

4 – Da revelação e do engano: do cinema e da televisão

Imagine o processo: você se arruma, sai de casa, enfrenta trânsito complicado, vai a um shopping que, frequentemente, está cheio de gente. Dirige-se até o cinema, enfrenta um fila que já começa a trazer impaciência, compra seu ingresso por um valor alto. Então, você espera dar o horário da sessão, entra na sala, escolhe a poltrona, espera o filme começar. Quando o filme começa, você se submete a propagandas, sejam de empresas, sejam de outros filmes, até que finalmente o filme que você quer ver começa.

A partir desse momento, você normalmente se deixa descansar na poltrona e se entrega, em expressão mais corriqueira, de corpo e alma à história projetada na tela. A certa altura do filme, você começa a acreditar que o que está sendo visto é real, que aquela história lembra pontos da sua própria história e, não mais que de repente, você se entrega emocionalmente. Nesse ponto, você ri, chora, torce pelo herói, luta contra o vilão, se reconhece em algum personagem e o filme, que no início era apenas um filme, agora já carrega a alcunha da “realidade”.

No entanto, dado o momento do desfecho da história, sobem os créditos da produção e tudo volta a ser como era há cerca de duas horas atrás. Você se vê outra vez em uma sala de cinema, acompanhado de outras pessoas e, com o final do filme, você tem que sair do ambiente confortável em que estava e enfrentar todas as características estruturais da sociedade em que você está inserido.

Esse processo de revelação e engano, já citado por vários autores, foi o mote para o desenvolvimento bem sucedido do cinema e posteriormente da televisão. Os filmes, a partir desse jogo, eram pensados para consolidar essa sensação, assim como também foram incluídas características em programas de televisão, como as telenovelas e o próprio telejornal.

Não obstante, deve-se ficar alerta a uma significação que muitas vezes fica esquecida por quem assume um lado do processo, mas que não tem consciência daquilo de que participa. Para o cinema ou para a televisão, isso pode ser aplicado, em linhas gerais, da mesma forma, pois relegando uma responsabilidade pelas mensagens divulgadas aos vários filtros por que passam, as produções de ambos os veículos se tornam reféns da manipulação de imagens e sons, cujo ponto alto está na montagem.

Com a combinação das imagens, a mensagem ganha um peso maior do que se passada por pedaços ou cenas isoladamente. É por isso que, quando se está vendo a um filme, ou a uma telenovela, ou a um telejornal, não se vê os cortes, justamente para não se quebrar a ilusão de que o tempo é contínuo, sendo vivido da mesma maneira que se vive no chamado “mundo real”.

O espectador aceita o papel no jogo e é a partir daí que surgem problemas nessa troca de concessões: eu, enquanto diretor do filme ou da telenovela, mostro o meu olhar como a verdade do tema proposto e você, enquanto espectador, assume essa verdade como sendo a sua verdade, estabelecendo uma conexão que fundamenta meu argumento e influencia o seu.

Ismail Xavier diz

estou no papel de quem aceita o jogo do faz-de-conta, de quem sabe estar diante de representações e, portanto, não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade no nível da testemunha de tribunal. Aceito e acho até bem-vindo o artifício do diretor que muda o significado de um gesto – o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme, que procura instaurar um mundo imaginário. (XAVIER, 2003, p.34)

A televisão não prometia a mesma abrangência do cinema, mas acabou por ser um veículo que caminha lado a lado com ele. De pouco acesso em seu início, a televisão parecia estar relegada à eterna subordinação ao cinema. Mas não foi isso o que ocorreu. Com o seu surgimento e com o contexto em que esteve inserida – final da Segunda Guerra Mundial, começou a tomar as características de um fenômeno de massa e foi ganhando cada vez mais nuances que a diferenciam dos outros meios.

Pode-se abordar o assunto televisão de duas maneiras, diferentemente do seu desenvolvimento. A primeira é exatamente a proposta como fenômeno das massas submetido a uma análise sociológica para verificar a extensão de sua influência. A segunda está mais conectada aos desejos das novidades como proposta de uma nova forma de ação, ou seja, como dispositivo audiovisual, meio de expressão e de intervenção.

Referir-se à segunda pode levar ao mundo da subjetividade de informações, mas que, entretanto, é ainda a melhor forma de analisar até que ponto conceitos de verdade e de realidade são usados e, ainda mais adiante na análise, como eles foram aplicados, se estão ou não inseridos no que se chama de “qualidade”.

O cinema e a televisão são os melhores exemplos de como isso pode ocorrer. Com frequência, os dois veículos se apossam de definições e colocam-nas em interface, ou seja, veículos que possuem diferenças, mas que, quando se fala de semelhanças, as questões se tornam um pouco mais complexas, justamente pelo fato de haver intermediações de conceitos e de processos.

Exemplos disso são, no cinema, o documentário, e na televisão, o telejornal e suas reportagens. Seguindo a trajetória do primeiro, o segundo exemplo foi se desenvolvendo e criando características próprias, mas sem colocar de lado as heranças, aprimorando-as ou relegando-as ao esquecimento. Sobre isso podemos citar a técnica de entrevista, especificação da qual este estudo toma parte.

Para isso, deve-se detectar as semelhanças e as diferenças da técnica, quando aplicadas às interfaces do documentário e do telejornalismo. É indispensável que se questione o que é ela para os dois gêneros, como acontece a sua aplicação, quais ferramentas são utilizadas para aplicá-la, como se dão as influências entre as duas vertentes e quais os problemas que disso decorrem.

5 – Sobre documentário

O que é filme documentário? Segundo o verbete no dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, documentário é tudo aquilo que é “relativo a documentos; que tem o valor de documento; (...) o que vale como documento”. De fato, documentário é, sem dúvida, uma espécie de documento, com valor histórico agregado em algumas vezes e que pode retratar um povo ou uma época.

No entanto, o documentário pode não ser isso, pois corre o risco de falsear um fato histórico, representar erroneamente um povo ou uma época, mas, mesmo assim, continuar sendo um documento. Vale, então, perguntar novamente, o que é documentário?

De acordo com a Enciclopédia Barsa, no verbete “documentário”, a definição que se segue é “gênero cinematográfico em que se registram fatos jornalísticos, artísticos e científicos. Em geral de curta duração, com finalidades informativas ou de divulgação”.

Também é verdade. Em um documentário há a possibilidade de registrar fatos que abrangem uma gama de informações. No entanto, o filme documentário passa pelo meandro de ser de longa duração e não ter finalidade informativa ou de divulgação e, mesmo assim, continuar sendo do gênero. E, pensando um pouco mais à frente, um documentário pode sim, ao contrário do que está posto há vários anos, trazer ficção em sua composição. Vai deixar de ser documentário? Não vai.

Uma definição clara do que seja documentário não é possível, pois ele pode ser tudo e depois ser nada. O documentário pode ser definido como o cineasta Jean Rouch o pensou, não sendo a revelação de realidade, mas sim a revelação de um jogo entre as pessoas que estão à frente ou atrás de uma câmara.

A efemeridade de seu conceito é ainda mais embasada pelas movimentações e modernizações de sua própria fórmula, sendo o documentário do início do século totalmente diferente de um que se produza nos dias de hoje. Não há, portanto, uma definição precisa.

Entretanto, pode-se dizer que há caracterizações especiais que nos fazem reconhecê-lo no momento em que se faz o contato pela primeira vez. No entanto, não podemos defini-lo por enunciados estereotipados, já que não existem tipos fixos, como uma narração, ou a entrevista, ou a música, por exemplo.

Reconhecer um documentário é coisa que qualquer espectador pode fazer, mesmo que cometa alguns erros de interpretação, justamente pelo fato de o gênero não ser bem definido. Mas não restam dúvidas de que é um gênero que transita na categoria do audiovisual e que, independente das confusões que se faz acerca do gênero, possui um processo de produção mais disponível, que se define no momento de sua feitura.

Foi por essa facilidade, aliada às proezas da subjetividade, que o documentário surgiu e foi desenvolvido. Aliás, o cinema nasceu com o documentário. Uma locomotiva que chega à estação ou os operários que saem de uma fábrica são os “documentos” que os irmãos Lumière deixaram para a posteridade, depois da invenção do cinematógrafo. Também na corrente que defende o nascimento do cinema nos Estados Unidos com Thomas Edison, o documentário foi a primeira opção para a captação da realidade tal qual ela era aos nossos olhos.

O cinema surgiu também no imaginário das pessoas como uma admissão da ilusão como premissa básica para a aceitação da suposta realidade presente na tela do cinema. No

entanto, recalcado nos princípios da verossimilhança, o documentário não podia ser visto ao contrário, dando margem para pensamentos em torno da atuação ou não dos personagens ou até mesmo na revelação do documentário.

Com um campo de ação supostamente delimitado para a época, o documentário foi cedendo espaço para a realização de filmes de comédia e de perseguição, além daqueles que eram criados especialmente para ressaltar mensagens morais, conhecidos como filmes de narrativa clássica, cujo precursor foi D. W. Griffith, com filmes como *Nascimento de uma nação* e *Intolerância*.

Mas foi John Grierson quem idealizou, organizou e desenvolveu um movimento que seria ímpar para a história do documentário. Para ele, o cinema teria a tarefa de integrar o trabalhador e o cidadão no conjunto social. Isto é, o documentário só assumiria um sentido real de documentação, mais concatenado à realidade, se posto a serviço do povo, como forma de educação.

Para a consolidação da idéia, Grierson teve que se atrelar ao governo política e economicamente para que pudesse usar da máquina do Estado como fonte de recursos para a prática do cinema documentário educacional. O próprio Grierson justifica que a escolha do documentário foi feita parcialmente em bases pessoais, e parcialmente em bases de bom senso financeiro. Documentário é economicamente viável, permitindo a maximização da produção e do treinamento dos diretores por um valor baixo.

Na época e para a escola precedida por Grierson, o filme documentário sem finalidade social era apenas observação que se perdia no movimento e, logo, se não houvesse um embasamento de realidade na observação e ela começasse a se perder, de nada adiantaria para a tentativa de educar por meio da câmara e do filme.

Grierson ainda continua na justificativa da escolha do documentário como o meio mais propício para a realização de seu movimento, dizendo que “foi na interpretação educacional e não na interpretação política ou estética que o filme documentário encontrou uma ‘demanda’, logo, tornou-se financiável”.

E esse pensamento de que as imagens mostradas sob a alcunha de “documentário” trazem a incontestável noção da realidade influenciou sobremaneira as escolas posteriores, conhecedoras desse gênero audiovisual, e também exerceu influência na realização de outras

áreas como o jornalismo de televisão, que bebeu na fonte dos documentários que utilizavam entrevistas como embasamento para a idéia que estava sendo desenvolvida.

Apesar da clara influência exercida no rádio e no documentário, antes de chegarmos às entrevistas usadas nas duas vertentes propostas como revelação e engano, devemos fazer uma ressalva ao tipo de documentário que mais serviu de inspiração para a formação do telejornalismo nos anos que se seguiram: o cinejornal.

A transformação do cinema como instituição se fez por meio da padronização das produções, que começavam a se enquadrar no sistema de composição em série, e pela divisão dos programas entre uma parte principal, normalmente um longa metragem, e as partes complementares, que eram filmes de curta duração para a apresentação das atualidades.

E são esses filmes curtos de atualidades a que chamamos de cinejornal (*newsreel*). Os cinejornais, também denominados “noticiários cinematográficos”, eram documentários que abrangiam temas que iam desde um desastre na cidade vizinha a eventos culturais em países distantes.

Os cinejornais trouxeram inovações em relação à padronização da produção. Com a nova vertente de um cinema mais voltado à padronização, o cinejornal surgiu como um marco da perspectiva industrial, em que a composição em série permitia a geração e a circulação de capital, distanciando-se, portanto, de uma perspectiva mais voltada ao artístico e ao estético.

Não somente na utilização de notícias vinculadas a imagens, os cinejornais ofereceram-se como modelos para a produção da televisão no período mais adiante, em que o próprio surgimento do telejornalismo, com toda a sua produção em série e preocupação com a satisfação da necessidade de preenchimento da efemeridade de seus assuntos, corrobora a influência dessas produções nessa forma de jornalismo.

Mesmo com todas as vertentes de ruptura que foram surgindo, desde Dziga Vertov, no início do século, passando pelos cinejornais e os documentários que passam a usar a entrevista como mote de seus enredos, até os filmes realizados na década de 60 e 70, quando quebrar a “ilusão” do cinema tornou-se algo mais estudado e elaborado com certa frequência, nos ateremos neste trabalho a esse modelo que fez e ainda faz entrevistas sem pensar suas estratégias, carregando as já surradas premissas de realidade, educação e incontestabilidade.

O documentário Edifício Master, do diretor Eduardo Coutinho, servirá de base para este estudo. É um filme brasileiro sobre a vida dos moradores de um edifício em Copacabana, no Rio de Janeiro, que, em linhas gerais, torna o procedimento da entrevista mais complexo do que tem sido feito em outros filmes.

Nele, as entrevistas fazem a conexão de vários segmentos, que vão desde a visão que o próprio diretor tem do tema, passando pelo ponto de vista dos entrevistados, pela apresentação desses pontos, tanto o do diretor, como o dos entrevistados, para o espectador, até chegar ao enfrentamento mais subjetivo que o é ponto de vista das pessoas que assistem ao filme. Neste trabalho, os dois primeiros pontos é que são de interesse.

6 – Sobre Jornalismo

O mais comum à população é pensar o jornalismo de uma maneira utópica, talvez por falta de conhecimento da área ou forçados por uma falsa imagem veiculada do profissional, seja nos jornais, na televisão ou no cinema, que ainda pensa no glamour da profissão, na idoneidade irrefutável do jornalista e como corroboração da verdade.

Na televisão a situação se complica um pouco mais pelo uso de imagens como parte fundamental da veiculação da notícia. O telejornal, segundo Arlindo Machado (2003:104), “consiste de tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmara (posição stand-up), sejam elas jornalistas ou protagonistas: apresentadores, âncoras, correspondentes, repórteres, entrevistados, etc.”.

Justamente por este fator, o telejornalismo criou ao redor de sua máquina um esquema imperfeito, porém eficiente, que confirma os enganos cometidos acerca do tratamento da notícia e da entrevista pelos profissionais da área. Isso é comprovado pelo simples fato de a televisão ser hoje um veículo que abrange, segundo dados do IBGE, 90% dos lares dos brasileiros e causar influência sensível na vida dos seus telespectadores.

Luciana Bistane e Luciane Bacellar (2005:09), ao introduzirem seu relato sobre o jornalismo de TV, citam os questionamentos feitos em torno desse tipo de jornalismo pelos críticos e leigos no tema, mas que estão sempre em busca de definições mais precisas e esclarecimentos dos enganos tomados por outros estudos já existentes. Segundo as autoras,

“dizem que os noticiários televisivos são superficiais; que a programação não atende aos interesses do cidadão e que poderia ter mais qualidade e menos apelação; que a busca da audiência privilegia a conquista dos patrocinadores e desvirtua o papel social das emissoras. Tais discussões só evidenciam o poder desse meio de comunicação e sua importância para a sociedade”. (BISTANE e BACELLAR, 2005, p.09)

De fato, os noticiários televisivos são superficiais e um das principais causas para isso é a chamada “fetichização da velocidade”. Com a grande quantidade de informações que circulam todos os dias, com a necessidade de absorção constante e voraz dessas informações como condição *sine qua non* de uma presença bem sucedida no mundo, saber o que acontece em tempo real tornou-se uma premissa mais do que básica para os jornalistas e para os consumidores de jornalismo.

Da busca rápida das informações até a divulgação nos telejornais existe um espaço de tempo cada vez menor que, aliado aos interesses que fazem dos bastidores lugares muito mais reveladores do que a própria notícia, desestruturam a notícia, apesar de quase sempre estar dentro dos parâmetros estabelecidos para a produção de uma boa informação, assim como é apregoadada nas escolas de jornalismo.

Isso, de fato, leva a uma informação que não atende aos interesses do cidadão e que poderia ter mais qualidade e menos apelação. É verdade também que a busca da audiência privilegia a conquista dos patrocinadores e desvirtua o papel social das emissoras. São essas discussões que trazem a questão da qualidade da notícia transmitida como um guia para a realização de um bom jornalismo.

No entanto, é impossível que, em uma sociedade conflitante, um consenso acerca de uma programação – no que diz respeito ao entretenimento – seja voltado para uma série de “qualidades”. Mas, justamente pelo fato de ser o jornalismo uma atividade universal, tentar aplicar o consenso de qualidade no telejornalismo torna-se um paradigma mais fundamental do que é tratado, revendo com cuidado toda informação que produz e veicula.

A televisão é relativamente uma vertente nova. A primeira transmissão ocorreu na Alemanha em 1935. De lá para cá, muita coisa mudou e a TV, como popularmente ficou conhecida, permitiu o acesso de uma maioria que não conseguia ir ao cinema com tanta frequência. Portando uma tela menor, com programação de maior duração, a televisão foi ganhando, com o passar do tempo e sua popularização cada vez mais em evolução, poder como meio de comunicação e desenhando sua importância para a sociedade.

No Brasil, então, a televisão só veio mais tarde, no início da década de 50, quando Assis Chateaubriand trouxe a inovação para os brasileiros. Seguindo à risca o cenário do país, a televisão no início foi privilégio de poucos. Nessa época, a programação não passava de transmissões de concertos de orquestras em horas marcadas, enquanto o resto da grade ficava em branco, tanto por dificuldade de produção, quanto por problemas de recepção.

Com o passar dos anos, seguindo a política econômica adotada pelo estilo de vida americano, a televisão passou a ser produzida em larga escala, possibilitando o barateamento do preço e o acesso da população. As dificuldades de produção começaram a ser superadas, programas foram concebidos especificamente para o veículo e surgiam novas possibilidades, apesar da manutenção de muito da herança trazida do cinema.

Um dos programas concebidos para a televisão, mas que resguarda até hoje algumas características cinematográficas, o telejornal veio como síntese do desejo de transformar o jornal impresso – que se iniciava em sua crise de sobrevivência e de economia – em algo menos dispendioso e de maior acessibilidade.

Fortemente inspirado nos cinejornais (filmes documentários com aspectos mais jornalísticos), o telejornal tentou fugir de suas origens, descartando a forma que prezava pela narração única de um personagem sobre um fato, cuja montagem de imagens ficaria restrita ao casamento de narração e imagens sobrepostas.

A garantia da possibilidade e a própria realização das entrevistas dentro do telejornal permitiram não só o credenciamento do telejornal no rol das fontes de informação confiável, mas também a tentativa de uma significação e justificação de sua existência, já que para sua sobrevivência, a televisão deve angariar cada vez mais confiança.

E é na entrevista que o jornalismo mais se expressa de forma eloqüente ou contrária aos seus pressupostos. É importante se estudar a entrevista, desde a sua inserção nos filmes documentários a sua inclusão como parte fundamental das reportagens de televisão, porque é por meio dela que se dão os atos de enunciação a respeito dos eventos. Esses atos de enunciação são chamados em jornalismo de notícias, material base para a sua existência e seu desenvolvimento.

Para fazer a verificação desse uso, ao lado do documentário escolhido, está a análise da uma série “Profissão Professor”, que foi ao ar em outubro de 2003, pelo Jornal Nacional,

na TV Globo, em que os repórteres Carlos Dorneles, Luciana Kraemer, Beatriz Castro, Adriana Araújo, Cristina Serra e Lília Teles, cada um responsável por um capítulo dos seis apresentados, tentam fazer um “retrato fiel da profissão”.

7 – A entrevista

Muitas são as discussões sobre qual seria a função do jornalismo, qual objetivo guia os trabalhos realizados seja nos jornais, nas rádios ou nas televisões. O que parece ser um consenso é que o jornalismo existe para informar. No entanto, não se aplicaria, no jornalismo de hoje, o que Grierson pensou para o documentário, ou seja, o jornalismo como forma educacional?

Felipe Pena (2005:22-23), diz que a natureza do jornalismo reside no medo que leva qualquer ser humano a desvendar o desconhecido, empurrados pela obsessão humana de “dominar o caos ou, em outras palavras ter previsões seguras que evitem a queda no abismo, ou seja, no desconhecido”.

Responder qual a função do jornalismo não é trabalho simples e uma resposta simplista não valeria a pena. Talvez seria uma resposta dizer que o jornalismo fornece ao cidadão uma situação de autogoverno, uma independência em relação ao pensamento. No telejornalismo de hoje, essa premissa é levada a sério e a vertente educacional, que prega pelo ensino de uma liberdade frente ao pensamento, corresponde sim ao pensamento de Grierson sobre o documentário.

E a entrevista é o meio que os jornalistas de televisão encontraram, inspirados nos documentários, para garantir voz, para garantir a expressão. O telejornalismo age de modo a se apresentar como espaço aberto, livre, pronto aos mais destacados padrões de independência de pensamento.

A entrevista é considerada, para muitos, uma arte. Para outros não passa de uma técnica. Para ambas as vertentes existe uma interseção. Sem a técnica pode talvez não existir arte. Mas será que o inverso se aplica? Se se aplicar, quais são os resultados disso? Como fica o entrevistador e o entrevistado nesse contexto?

Essas são mais algumas questões que devem ser pensadas aqui, para talvez chegarmos a um painel da entrevista em meios como o cinema e a televisão. No entanto, para chegarmos ao uso da técnica atual, deve-se recorrer ao surgimento, como o desenvolvimento foi sendo possível e de que maneira ela foi sendo construída.

Mediar o evento, as testemunhas do evento e quem se interessam em se informar dele parece ser o objetivo lógico e fundamental da entrevista. O telejornal e o documentário que usa entrevistas são recursos audiovisuais que se estruturam no modelo de polifonia de vozes. Isto é, o enredo da narrativa só é possível se várias vozes autorizarem ou desautorizarem, confirmarem ou desconfirmarem os eventos – para o jornalismo, as notícias – mostrados por meio de sons e imagens.

Essa polifonia destitui da reportagem ou do documentário uma personagem narradora central, cedendo lugar ao relato de vários protagonistas que tanto podem ser o próprio repórter ou o entrevistado. Entretanto, essa polifonia no documentário pode garantir a subjetividade, pois não se veta tomar posição, nem do cineasta, nem dos entrevistados, e exprimir sentimentos diante dos fatos, o que no jornalismo não cabe ao repórter.

Tanto jornalistas ou cineastas – os entrevistadores – quanto os próprios entrevistados são personagens importantes nessa história e valem receber atenção especial neste estudo, pois são eles os atores principais do processo que analisamos, ou seja, a entrevista.

8 – *Edifício Master*: montagem, planos, câmera, entrevistador e entrevistados

Uma voz *over* apresenta o objeto de pesquisa do documentário: é um edifício em Copacabana, mais de duzentos apartamentos conjugados, mais de quinhentos moradores. A voz sobreposta ao filme, quando lendo o texto, é de Eduardo Coutinho, o diretor. Por que ele usa esse recurso uma única vez no filme e logo no começo?

O recurso da narração é um artifício muito usado em documentários e do qual o telejornalismo se apropriou. A voz *over*, em linhas gerais, serve para dar ao cineasta e ao jornalista a participação no discurso, sendo ele mesmo o produtor da fala. No filme de Coutinho, o recurso é usado para, além de introduzir o documentário, mostrar que ele, enquanto também personagem, é quem apresenta o filme, uma versão que ele considera interessante, como se dissesse “esse é o meu olhar sobre este edifício”.

Isso pode ser percebido pelas imagens que servem de fio condutor para o texto: a equipe entra no prédio com todo o equipamento, ouve-se o som direto, com todos os ruídos que ele pode oferecer. Essa explicitação do método, das regras do jogo cinematográfico, essa revelação se realça ainda mais quando a voz complementa, ainda em texto, que a equipe alugou um apartamento no prédio para servir de base durante as pesquisas e a semana de filmagens.

Vindo do jornal impresso, Coutinho trabalhou alguns anos no programa *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão, para somente depois embarcar de vez no documentário. Isso deu a Coutinho uma dimensão das regras do jogo, que torna possível a manipulação tanto de imagens, quanto de conteúdo textual. É isto que ele tenta evitar, mesmo que ocorra em algumas vezes.

Essa noção fez Coutinho construir um modo de atuação diferenciado, seja na direção, seja como entrevistador, o que fica cada vez mais explícito a cada documentário lançado. O que Coutinho faz atrás e na frente da câmera, principalmente em Edifício Master, é se colocar um pouco no lugar daqueles que entrevista e que filma.

O filme tem um *slogan* curioso: “Um filme sobre pessoas como você e eu”. Antes de assistir ao filme, pode-se cair no equívoco de pensar que uma realidade, as pessoas como elas são, “a vida como ela é” está estampada ali. No entanto, essa é uma impressão apressada, que leva à não compreensão da complexidade que se instala nos 110 minutos de filme.

O *slogan* é apenas uma dica para a maneira como se deve compreender o filme, não sendo, pois, uma definição ou conceituação sobre o pensamento que se desenvolve. A referência que se faz nessa frase está ligada ao modo como devem ser vistas as pessoas que participam do filme, que doam parte do seu tempo para estabelecerem uma conversa com o diretor, que é também uma pessoa como elas.

No entanto, a partir do momento em que a câmera é posta no modo de gravação, a situação agrega mais valor e é a partir daqui que “um filme sobre pessoas como você e eu” deve ser visto como uma linha guia, que leva a uma outra dimensão, diferente da que se considera “realidade”, “verdade”, “a vida como ela é”.

Isso ocorre, pois a presença da câmara tende a quase sempre – senão sempre – a transformar a realidade. A representação de personagens, dos fatos contados por eles envolve

os dilemas éticos, já que o documentário e também a reportagem de televisão, a priori e sem muita discussão, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso.

As entrevistas de Coutinho são conversas em que se pode acionar um intercâmbio entre ele e o personagem, sendo que ambos têm o mesmo espaço de fala. No entanto, ainda que Coutinho entreviste, busque entender o que se passa com o seu personagem, tentando desconstruir a encenação inicial provocada pela presença da câmera e de uma suposta “voz do povo” – indiscutível e invariável – a sua participação maior, como voz dentro de seu filme, fica impressa na montagem.

Isto não quer dizer que Coutinho é mais “verdadeiro” que seus personagens. Ele também encena de maneira a direcionar o filme em produção ao objetivo do filme, já que é por meio das perguntas que faz, que conduz tudo que ocorre. No caso de Edifício Master – assim como em outros documentários dele – uma equipe de pesquisa visita antes os personagens, busca as informações a serem indagadas nas entrevistas e que, supostamente, se tornariam, ao contrário do que é, desconhecidas do diretor quando são anunciadas.

Os personagens de Coutinho em Edifício Master são postos à mercê de uma situação que o próprio diretor lhes proporcionou e isso faz deles casos particulares que fogem da velha “fórmula” que o jornalismo de televisão pegou emprestado daqueles documentários que tinham a premissa de ensinar, de dar a informação precisa e verdadeira, como muitas vezes assistimos em canais de televisão como o *Discovery Channel*.

É diferente do telejornalismo porque, quando da entrevista, Coutinho tenta compreender essas pessoas de modo a deixar clara essa busca pelo autêntico de cada entrevistado em suas perguntas, como “Por quê?”, “De onde vem tal situação?”, “Você está mentindo agora?”, “Me conta como é isso?”, entre outras questões que buscam interagir introspectivamente, mesmo que isso explicita ainda mais o seu personagem.

Assim como em outros filmes de Coutinho, os personagens de Edifício Master foram pesquisados, selecionados, informados da entrevista, entrevistados e pagos pela participação. Quando se estabelece esse processo, algumas questões devem ser feitas: se existe um tempo desde a pesquisa até o momento da entrevista, os entrevistados têm tempo de se prepararem para o jogo de perguntas e respostas, portanto, não há o perigo da encenação, da representação?

As pessoas acertam as entrevistas com certo tempo de antecedência e isso permite que elas se acostumem com a idéia de se exporem, diferentemente das pessoas que são pegadas nas ruas pelo telejornalismo e transformadas em personagens em tempo rápido, sem condições para se sentirem à vontade. Essa característica no filme de Coutinho não o libera das encenações, mas permite que ele as ponha de lado à medida que sua conversa com o personagem se adianta.

Isso não quer dizer que a encenação conduza à falsificação e, no caso específico do documentário, pelo contexto da expressão usada, à ficcionalização. Coutinho dá um grau de autenticidade ao que está mostrando e aos seus personagens, como se realmente fosse a “revelação de uma verdade”, mas que deixa transparecer a real situação vivida naquele momento. Isto confere ao cinema de Coutinho um grau de honestidade e ganha *status* de arte quando explicita os mecanismos de sua realização.

Para enxergar isto, basta ver a primeira imagem que se tem no filme, que mostra a equipe chegando. Significaria somente explicitação do mecanismo se não fosse o fato de ser uma imagem de uma câmera que filma uma televisão, que por sua vez mostra a imagem de uma outra câmera (circuito interno), que explicita o mecanismo a partir do momento em que a equipe entra no prédio com todo o aparato.

Edifício Master é um filme que concentra em sua gênese as características dos *reality shows* que, depois de quebrada a fase inicial e posta de lado a encenação, tendem a mostrar com um pouco mais de verossimilhança o cotidiano dos personagens, o que não quer dizer um “retrato fiel”, como colocou a série do Jornal Nacional.

Não é o fato de desprezar os *reality shows*. Na verdade, Edifício Master funciona diretamente como um desses programas, mas que, no entanto, desenvolve uma estrutura mais complexa. É um documentário com vontade de se mostrar como ficção. Ele se transforma em espécie de *little brother*, como disse Augusto Calil (2005), devido à maneira como Coutinho extrai os depoimentos de seus personagens.

Essa primeira cena, aliada a várias outras imagens das janelas de vários apartamentos e corredores, a cenas da câmera do circuito interno do elevador e as próprias cenas com os personagens, confirmam isto. As entrevistas são também partes integrantes desse processo na medida em que a encenação vai cedendo espaço para os lapsos de autenticidade, conseguidos às custas da dinâmica estabelecida pelo entrevistador.

Quando Coutinho entrevista dona Esther e a sociofóbica Daniela, por exemplo, as conversas se nutrem, primeiramente, de uma máscara assumida por essas personagens. Dona Esther se apresenta como uma senhora feliz, mas que, ao longo da conversa, vai ganhando um semblante que demonstra certa tristeza em relação ao que ela revela: ela é uma senhora sozinha. Enquanto, no início, Daniela não quer receber a equipe na hora marcada, mas que, no decorrer da entrevista, vai se soltando, revelando alguns de seus segredos e permitindo a presença da equipe de filmagem em sua vida.

O que ocorreu a essas duas personagens, com suas mudanças de enfoques? O que provocou Coutinho para que essas situações surgissem?

À medida que a entrevista transcorre e, talvez, a presença da câmera não seja tão mais incômoda, esse ganho de visibilidade a qualquer preço cai por terra e a presença de Coutinho é essencial para essa queda, por meio de perguntas que vão do simples “por quê?” até o silêncio, o que de certa forma forçam a palavra do personagem, livrando-o da proteção da concordância por parte do entrevistador.

Talvez seja por isso que Coutinho trata da entrevista que faz como uma “conversa”, em que quer saber onde o seu personagem nasceu, cresceu, estudou, casou-se, como se separou, caso o tenha feito; quais foram as experiências que mais se destacaram na vida daquelas pessoas. Coutinho se interessa por relatos, histórias que permitem essas descobertas enquanto se desenvolve uma revelação da autenticidade do personagem.

Ou seja, são perguntas às quais qualquer pessoa pode responder e que, pelo grau de intimidade que vai nascendo, vão dando margem para a desconstrução que ele próprio vai provocar quando as máscaras forem representadas, buscando a apresentação dessas pessoas com quem está trabalhando.

Essas pessoas, convertidas em personagens, são usualmente desprezadas pelo telejornalismo por serem integrantes de classe média baixa, já que a preferência parece escolher frequentemente ou o muito pobre ou o muito rico. Essas pessoas em *Edifício Master*, quando suas vozes são requeridas, encontram alguma possibilidade de reconhecimento nesse tipo de programa. Assim como os entrevistados sabem o que dizer e como dizer quando estão de frente as câmeras, tanto dona Esther, quanto Daniela surgiram como dois tipos de personagens retratados no cinema: o de exemplo moral e o de ressentido.

É nesse momento que entra Coutinho, que recusa as posturas que tendem a “dar voz” ao outro e ao que pretensamente significam. Coutinho usa a sua conversa como forma de promover o diálogo, mostrar as práticas do discurso e mostrar os gestos dos sujeitos que entrevista, deixando transparecer a criatividade. Ou seja, pode não ser verdade o que dizem, mas naquele momento a afirmação que fazem o é, e isso não se pode mudar.

Essa atitude quebra as fórmulas pressupostas pelo telejornalismo, que buscam nas pessoas a corroboração para uma verdade preexistente, estabelecida anteriormente, seja pelo padrão editorial do veículo, seja pelo próprio rumo que o repórter vai dar à sua matéria – sempre levando em conta questões como autocensura, crenças pessoais ou parcialidade declarada.

Fugir das fórmulas do telejornalismo significa convidar o entrevistado/personagem a mostrar mais do que aparentemente se apresentam, fugindo de todas as restrições do jornalismo de televisão. A entrevista, a partir do momento em que se arma, está à mercê de toda a dualidade que existe entre a revelação (autenticidade) e o engano (encenação).

Quando Coutinho conversa com dona Esther, essa situação fica bem evidente. Eles estabelecem o seguinte diálogo:

__ “Quais os objetos a senhora mais gosta?”, ele pergunta.

__ “Objetos que mais gosto? Meus retratos!”, responde ela.

__ “Então me conta por quê?”, diz ele.

__ “Porque eu me amo”, responde ela.

Nesse diálogo, a câmera está parada, em plano americano (mostra do busto para cima), com dona Esther olhando transversalmente, em direção a Coutinho. Ela está olhando para além da fronteira da câmera, o que dá ao diretor o poder do verbal. É nele que está o interesse da entrevistada, que age de modo peculiar e que, depois de algum tempo, vai ceder espaço a uma revelação da autenticidade dela.

Durante esse diálogo fica clara uma situação muito comum aos documentários que usam entrevistas como meio alinhavador de enredo. Dona Esther quer nesse momento mostrar à Coutinho, para quem olha, que ela é segura de si, uma mulher que se basta. Essa afirmação

do ser, essa composição de estilo é a atuação básica de todos os que são postos de frente a uma câmera e que deles são exigidas repostas, comentários, opiniões.

Uma situação inversa ocorre com a entrevistada Maria do Céu. Ela compõe a tríade de entrevistas que fazem parte da estrutura fixa do filme, que apresentam o prédio, que fazem relatos históricos do edifício. Quando Coutinho vai entrevistar dona Maria do Céu, a conversa inicia-se animada, notadamente prazerosa para a entrevistada, que conta de suas participações nas “badernas” do prédio quando ele era, segundo palavras dela, “um antro de perdição”.

A atitude dela parece ser representação. No entanto, a partir do momento em que Coutinho toca no nome do síndico Sérgio, responsável pela “familiarização” do prédio, a conversa muda. Diante da câmera, na possibilidade real de se ver em má situação com o síndico, dona Maria do Céu muda de expressão. Não existem mais sorrisos, não existe felicidade quando afirma “coitado do Sérgio! Ah! Meu deus! Como ele sofreu para tirar os travestis daqui...”.

Essa é uma atitude típica de auto-afirmação. Quando no início ela se pôs a falar de si, de sua intimidade, algo que lhe dava autenticidade, dona Maria do Céu agiu de modo a embarcar no jogo de desconstrução proposto por Coutinho, já que depois ela dá provas de que existe uma outra Maria do Céu, que apoia diplomaticamente as atitudes do síndico Sérgio.

Esses lapsos de autenticidade que surgem no meio das entrevistas são evidências da presença de um bom entrevistador. O papel de Coutinho é fundamental: ele é uma visita que pede comunhão de sentimentos, que carrega a espada da confiança e que, quando explicita todo o jogo que propõe, se faz como canal de troca que foge da velha premissa da objetividade. O que Coutinho procura e acha é o subjetivo, algo mais complexo que, mesmo não sendo verdade – no sentido de não ter ocorrido – os relatos de seus entrevistados ganham o momento, o aqui e o agora.

Não há maneiras de contestá-los, visto que quando surgem os cortes finais e aquele entrevistado fica para o passado, Coutinho já havia tentado, enquanto entrevistador, a desconstrução máxima do que pode ser a tal da *impressão da realidade*. Aliás, o entrevistador não precisa surgir no filme, não precisa aparecer sua voz, mas sabe-se que ele está lá, já que ele é o ponto de referência do entrevistado, que lhe dirige o olhar como âncora para a situação desconcertante que é ser filmado.

Isso ocorre quando o entrevistado é Sérgio, síndico do prédio. Não existe ninguém que apareça além dele, mas sabemos que estão lá, no mínimo, o entrevistador, o cinegrafista e a pessoa que fez a pesquisa de personagens. Durante toda a sua entrevista, Sérgio não olha para a câmera, que permanece grande parte do tempo parada, em primeiro plano fixo, e sim para alguém da equipe que está fora do âmbito de filmagem.

Sérgio é um caso bem interessante quando se pensa a personagem e sua encenação frente ao dispositivo. Ele, no cargo de síndico do prédio, carrega a responsabilidade de ter acertado as condições adversas o prédio, de ter conseguido dar uma imagem familiar ao Master, e, por ele mesmo aceitar tal responsabilidade, age de modo a sempre usar um discurso político, caracterizado pela valorização da primeira pessoa e pelo realce das ações que praticou.

Da boca dele ouvimos “Eu queria mudar o prédio” ou “graças a Deus! Eu consegui”. Sérgio sempre busca a confirmação do entrevistador que permanece calado, o que é uma forma expressiva de tentar barrar essa encenação, já que ao conforto dessa concordância o entrevistador não leva o entrevistado. Essa representação de Sérgio é típica de quem está de frente à câmera, mas também é uma reação comum aos personagens que são exemplos morais, como dona Esther, por exemplo.

A montagem da seqüência em que Sérgio aparece é simbólica no sentido de ironizar essa atitude política que o síndico assume diante das câmeras. Tudo começa com uma câmera que percorre o saguão do prédio e mostra uma família sentada reunida enquanto conversam. Esse simbolismo é muito importante para definir o quem vem em seguida, quando a câmera entra no escritório de Sérgio, o único morador que não é entrevistado dentro do apartamento, o que também simboliza que dele não haverá nada mais além dos assuntos que se relacionam à administração do prédio, tida como responsável pela moralização deste.

Quando a câmera entra no escritório onde Sérgio se encontra, o personagem recebe a equipe com o indício maior de encenação: “Sejam bem-vindos à sala da administração”. Quando ele diz isso, logo se chega à reflexão: à família que estava no saguão do prédio foi pedido que estivesse ali? Sérgio foi avisado sobre o que seria feito e pediram a ele que dissesse aquilo? Qual o significado disso?

Fazendo-se a ressalva de que análise é um recurso subjetivo, mesmo que fundamentado pela teoria, todo o movimento de câmera, a escolha dos planos, as

organizações de cena no momento da filmagem servem para mostrar a maneira como se pode relacionar assuntos a alegorias. É a família que se liga à situação do prédio, que por sua vez se liga ao síndico Sérgio, que aceita a incumbência de ser o responsável por toda a situação.

A seqüência alerta para a diferença de tratamento que existe entre Sérgio e todos os outros entrevistados do prédio. Quando por exemplo Sérgio diz que, aos condôminos que “viajam na maionese”, segundo suas palavras, ele “mostra a realidade”, a câmera que estava em primeiro plano, parada, começa a se afastar para um plano médio, dando toda a responsabilidade da afirmação à voz que pronuncia. A câmera que estava parada fica tremida, dispositivo que ajuda no distanciamento, já que se perde a sensação da simulação.

A entrevista pode também ter o mesmo caráter de desconstrução que um movimento de câmera pode ter, quando, por exemplo, iguala as duas partes, entrevistado e entrevistador. Isso ocorre quando Coutinho entrevista Roberto, um camelô que não trabalha mais e reclama disto.

Nesta entrevista, quando Coutinho pergunta a Roberto o motivo pela qual ele encontra-se sem emprego, Roberto diz “ninguém mais quer dar emprego a um velho. Está difícil para jovem arrumar emprego, imagina pra mim? O senhor tem um emprego para me dar?”. Quando ele devolve a pergunta para o entrevistador, Coutinho gagueja, meio desconcertado, sem saber o que dizer, e isso o torna também entrevistado.

Roberto também complementa depois, no final, quando diz que todo mundo tem uma seqüência na vida e pergunta “o senhor não se casou? Não constituiu família?”. Essa fala é decisiva para igualar os dois lados, os dois personagens, diferentemente do que ocorre no telejornalismo, em que o entrevistador é quem aparece como fonte inesgotável do saber e que usa o entrevistado como confirmação das teses que propõe.

Porém, é quando Coutinho entrevista Marcelo que essa igualdade se confirma. Coutinho está em busca do que Marcelo considera ser o Master e Copacabana, o bairro onde está o edifício. Ao fundo do plano, está Natalina, a empregada doméstica de Marcelo, passando roupa.

O assunto entre ele e Coutinho vai se adiantado até que, numa inversão de papel, Marcelo se torna o entrevistador ao repassar a pergunta sobre o bairro para Natalina, enquanto

Coutinho fica esquecido atrás das câmeras. Esse é o melhor exemplo dentro do filme de como os dois lados podem agir da mesma forma.

A entrevista em Eduardo Coutinho, portanto, age de modo a ser um processo de revelação, que explicita as regras do jogo e que torna possível o pensamento em torno da própria técnica, que vai desde as razões para sua utilização às influências exercidas a partir de seu uso. É nesse momento em que a entrevista retoma ao seu objetivo de encontrar o outro. É aqui que se encontra o sentido exato do *slogan* “um filme sobre pessoas como você e eu”.

9 – Profissão Professor: montagem, planos, câmera, entrevistador e entrevistados

Se as ações são previamente combinadas, como vimos em alguns casos de *Edifício Master*, não caberia questionar se o que cada entrevistado é realmente não seria uma “verdade”? Um fato ocorrido? Um desejo de aparecer na televisão? As ações dessa “testemunha” são convertidas, por meio dessa dúvida, em relatos de “personagens”, que agem de acordo com um sistema interno, preestabelecido e muito almejado para a “qualificação” do que está sendo proposto e depois mostrado.

As pessoas sabem que, se há uma câmera, o único destino ou é o cinema ou é a televisão, esta última sendo a mais recorrente das idéias. De tão acostumadas com o modelo proposto pelo telejornalismo brasileiro, as pessoas destinadas ou escolhidas para darem entrevistas sabem o que dizem, como devem fazê-lo, de que maneira isso pode ajudá-las ou prejudicá-las.

Mas que modelo é esse? Existe uma fórmula? Sim, ela existe e é herança da tradição do documentário. Nesses filmes se justapõem, segundo Silvio Da-Rin, “trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz *off*”, transformando o documentarista em “um produtor de discurso”, ao invés de “um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas”.

Para Da-Rin, a palavra falada é o principal elemento que impulsiona os processos produtivos. É por meio deles que o mundo não é tomado como modelo do filme e, por conseguinte, o filme não é tomado como espelho do mundo.

No entanto, essa nova visão, apesar de já se mostrar necessária para a modernização do relato documental, tanto no cinema, quanto na televisão, não alcançou espaço no último veículo, mesmo que houvesse alguns repórteres que ousassem levar adiante o projeto de atualização do material em que trabalhassem.

Na série “Profissão Professor” isso fica bem claro. Com a média de cinco minutos de duração, cada reportagem foi comandada por um repórter diferente sobre o tema-título, o que, pela característica da diversidade, provocaria algumas mudanças básicas de pensamento de profissional para profissional.

Não é isso o que ocorre. As seis reportagens possuem a mesma estrutura base, como se algum manual guiasse os repórteres de hoje. Eles iniciam sempre apresentando um personagem, normalmente de classe pobre e que está submetido às intempéries da vida, para logo em seguida fazer a comparação em relação a outro profissional, agora da rede particular.

Um exemplo seria a primeira reportagem da série, conduzida por Carlos Dorneles, cujo mote da matéria é o salário que os professores recebem. A primeira seqüência de imagens que se tem é uma comparação entre duas personagens, Cíntia e Geanne, que tem situação semelhante, mas que apresentam um diferencial: mesmo com o baixo salário, elas são felizes no que fazem.

Cíntia é do Amazonas, enquanto Geanne é da Bahia. As duas são colocadas, pelas regiões distintas, como simbologia da integração nacional, ou seja, no país inteiro seria assim, do jeito que a matéria propõe. Cíntia precisa viajar 40 quilômetros todos os dias para conseguir dar aula, enquanto Geanne, para economizar, deixou de lado o ônibus e pedala a bicicleta 10 quilômetros todos os dias até a escola.

As duas personagens são tipos, exemplos morais a serem seguidos, apresentados pela matéria como o modelo perfeito de professor: o que gosta incondicionalmente da profissão, mesmo com o baixo salário que recebem e das dificuldades que enfrentam todos os dias para conseguirem exercer a profissão.

Quando Dorneles entrevista as duas moças, ele ainda não apareceu, apesar de já se ouvir a sua voz desde o início, em narração *over*, recurso que serve para dar ao cineasta e ao jornalista a participação no discurso, sendo ele mesmo o produtor da fala. No caso de *Edifício*

Master o recurso é diferente, já que Coutinho compartilha a voz, permite o diálogo, a oralidade.

Isso não ocorre no caso dessas reportagens de televisão. Dorneles, assim como todos os outros repórteres nas outras cinco matérias, apresenta o recurso como o modelo proposto, a tal da fórmula estabelecida pelo documentário e que migrou para o telejornalismo, perdurando até hoje. É o repórter-entrevistador quem dá o tom e o seguimento da notícia com a voz *over* e as perguntas, direcionando o rumo em que tudo aquilo vai chegar, ou seja, sempre existem objetivos bem definidos a serem cumpridos.

Nada é feito por acaso, nenhum texto e/ou pergunta são feitos – ou em muitos casos, é posto de lado – por acaso. Tudo é minuciosamente planejado, esquematizado, acompanhado e executado de forma a atingir um objetivo que atenda o contexto em que tanto repórteres, entrevistador ou cinegrafista, quanto produtores da reportagem devem obedecer sob segurança dos preceitos defendidos pelos veículos em que trabalham.

O enfoque, então, obedece a um padrão lógico que preza pelo início, pelo meio e pelo fim do que está sendo produzido e mostrado. O intuito desse roteiro é a empatia que gera com o público alvo. No caso da série “Profissão Professor”, isso se dá ainda na reportagem de Dorneles, na seqüência da entrevista com a professora da rede pública, Vilma, em que uma professora de escola particular, Eliane, entra como ponto de comparação e referência. Mesmo que Eliane não tenha culpa de nada, logo percebemos a que personagem se destinará a torcida: Vilma. Por quê?

Porque tudo na matéria conspira para isso. No caso de Cíntia e Geanne, por exemplo, o primeiro plano é usado para as duas, com a câmera parada, levemente posta acima das personagens, posição que pode diminuir o entrevistado, dando possibilidades de o espectador lhes ver como – mesmo elas sendo exemplos morais, tipos tão repetidos na televisão – esquecidas pela sociedade, pertencentes a uma classe baixa, frequentemente tida como “batalhadora”, “honestas” e “dignas”.

No caso de Vilma e Eliane essa situação fica ainda mais clara. Vilma surge na entrevista dentro da sala de aula, trabalhando, em primeiro plano, com a câmera acima de sua estatura, da mesma maneira como Cíntia e Geanne foram filmadas. Já Eliane, que também tem cenas dentro da sala de aula, concede entrevista em uma sala, sentada a uma mesa, caneta

na mão. O plano dela é americano, com a câmera abaixo de sua estatura, o que a torna maior no vídeo, como se sobrepusesse a imagem de Vilma, pequena no vídeo.

Esse mecanismo de manipulação seja por parte do entrevistador, que usa perguntas sugestionáveis de respostas – como, por exemplo, “Você acredita que...?”, “Como a senhora vê tal situação?”, entre outras – ou por parte do repórter cinematográfico, que tem o poder de manipular por meio da imagem, fica explícito no depoimento de João Batista de Andrade (2002), sobre a história de um cineasta na televisão brasileira. Ele conta que

naquele dia descobri o que até hoje parece uma ficção bem-humorada: a diferença de posicionamento da CAM, nas mãos do cinegrafista, diante da autoridade institucional e do povo. Vi o cinegrafista se abaixando, com dificuldade, para fazer imagens em *contra-plongée* do governador. Eu apenas estranhei, tomando aquilo como um exercício de virtuosismo. Só descobri a razão depois. Ao filmar as pessoas do povo, o cinegrafista então erguia o corpo o máximo que podia, colocando-se acima dos entrevistados. Era só imaginar depois a montagem: a autoridade institucional olhando de cima para baixo para ver o povo, e o povo, subalterno, visto de cima e olhando para cima para ver a autoridade. (ANDRADE, 2002, p.61)

A “fórmula” diz que o objetivo da entrevista e da escolha dos entrevistados é retirar algo dessa situação que preencha a necessidade de informação do público, sempre orientando os entrevistados em relação a este fato, pois entrevistas são sempre baseadas em pretensas “espontaneidades” e não se pode correr o risco de que alguma coisa corra errada e para que seja poupado o tempo precioso da vida moderna.

O que vale perguntar é: quando a produção da série foi atrás de Vilma, as situações que foram mostradas depois não foram combinadas antes? Pode ser que ela realmente goste da profissão e que não reclame dos três turnos trabalhados diariamente, mas será que, já que o objetivo era traçar o “retrato fiel” da profissão, ela não poderia ter escolhido o enfoque acerca do absurdo inconstitucional que é trabalhar mais de 50 horas semanais? Como é decidido o enfoque?

Em uma reportagem que se propõe a um “retrato fiel”, começando com o tema salário, o enfoque mais parece ser a supervalorização desse tipo de profissional que se entrega ao trabalho sem receios dos problemas que enfrenta. A “fórmula” tanto reduz o tema, o torna superficial que os exemplos estão nessas reportagens da série *Profissão Professor*.

Não se discute as razões para que os professores recebam salários tão baixos. Não se toca no assunto do motivo pelos quais essas pessoas continuam trabalhando em cargas horárias abusivas. Não se menciona quais os por quês de não haverem políticas de incentivo à

atualização dos professores. Ou seja, se o jornalismo pretende informar para formar, o telejornalismo está fazendo o que? Talvez existam situações mais importantes como autocensura, ou a censura velada das linhas editoriais das empresas.

Feito esse panorama geral, é justo ater-se ao profissional, ao jornalista e sua atuação como entrevistador. Os jornalistas de televisão carregam uma aura de solucionadores de problemas, que foi estabelecida pela constante presença dos velhos discursos propagandístico e da reafirmação da verdade, do que é real e objetivo. Ganham a alcunha de “jornalistas defensores”.

Os “jornalistas defensores”, segundo Michael Kunczik, são aqueles que seguem uma tradição de denúncias, guardiões da voz do povo, assim como os seis jornalistas de série atuaram na reportagem, como se seguissem a premissa de que estão lá para ajudar a dar voz a quem não tem e dar a oportunidade, mais uma vez, de se fazerem ouvir sobre sua causa.

De fato, os jornalistas que encampam a série exibida no Jornal Nacional são defensores, mas que, pela linha editorial da empresa em que trabalham, não se envolvem muito com o tema, suprimindo, quem sabe, algumas informações que talvez seriam importantes para a causa do segmento que dá mote à série. Vale perguntar então: como é que o jornalista defensor, mesmo não sendo tão engajado assim, pode ser visto pelo público como um “alto-falante” da voz de sua causa?

Ivor Yorke (1998) coloca a entrevista como sendo uma resposta a essa questão. Para ele, o momento da entrevista é quando situações “verdadeiras” podem vir à tona. Segundo o autor, o papel do jornalista-entrevistador é esse, na medida em que vai perguntando, conseguir trazer à tona essas verdades.

Essa característica faz o jornalista-entrevistador, com uma imagem já definida pela massa com que trabalha, tornar-se mediador ou, com o perdão do trocadilho, professor. E é assim que os jornalistas da série “Profissão Professor” se comportam enquanto entrevistadores: são eles que vão facilitar, a partir de suas entrevistas e depois com a reportagem, com a mútua comunicação entre os diversos setores da sociedade, além de tentarem combater a demagogia, mesmo quando elevam a comparação de professores brasileiros e estadunidenses, o que não deveria jamais ser feito pelo fato de viverem em contextos histórico e social completamente diferentes.

A jornalista Cristina Serra narra a comparação da profissão professor nos Estados Unidos em relação ao Brasil no sexto episódio da série com alguma destreza sobre a “fórmula” já escancaradamente repetida no telejornalismo brasileiro. No entanto, ela segue o padrão desenvolvido pelo jornalismo exercido pela Rede Globo, que trabalha a partir de parcerias preestabelecidas com alguns setores da sociedade e que, mesmo questionáveis, mantêm certa coerência histórico-jornalística em relação a isso.

Essa “fórmula” se destaca por mostrar alguns pontos importantes, mas, ao resultado final, prossegue no superficial, mostrando que, no caso exemplar dessa reportagem, mesmo com dificuldades, lá nos Estados Unidos, os professores amam a profissão, pessoas que tiram dinheiro do próprio bolso para manterem a educação em alto nível, como se condenassem, ao lado dos professores brasileiros apresentados na série, os profissionais que reclamam da ocupação e das mazelas que enfrentam.

Esses professores apresentados na série, principalmente Vilma, Cíntia e Geanne, o “retrato fiel” dos profissionais, são espécies de personagens melodramáticas desenvolvidas pelo cinema clássico. Esses tipos de personagens são vitimizados pela dinâmica em que estão inseridos, não obstante, conseguem vencer obstáculos diariamente por meio da virtude, e à medida que seus relatos vão se desenvolvendo, vão ganhando intensidade de emoções, fugindo dos assuntos chaves decorrentes de um “por que?”.

Essa denominação do entrevistado como personagem é um dos principais motivos para esse deslocamento de enfoque, tanto no documentário, quanto no telejornalismo. Com a transformação de entrevistados em personagens, repórteres assumem, fazendo uma comparação à divisão de trabalho no cinema, o papel de roteiristas, que guiam os seus personagens para onde querem, rumo ao final da história que foi previamente escolhido.

Eles, os repórteres não são personagens. Nos episódios da série, os entrevistados cumprem o papel de ilustração, seja do pai analfabeto que quer ver o filho crescer na vida e, ainda mais importante, crescer com o auxílio dos professores que enfrentam batalhas diárias para que isso ocorra.

Isso ocorre pela padronização estabelecida pelos cinejornais, ancestrais do telejornalismo. Essa padronização dá aos jornalistas o vício de combinar toda a matéria na redação. Repórter e cinegrafista saem com um roteiro de trabalho ‘amarrado’ com o nome dos entrevistados, local e a que horas estão marcadas as gravações, e o que se espera da matéria.

Isso faz, muitas vezes, ficar esquecido, como no caso de *Profissão Professor*, os assuntos mais importantes, além do tratamento melodramático do personagem.

E conteúdo é uma coisa que às vezes fica esquecida, relegada ao segundo plano. No primeiro episódio da série, Dorneles afirma que mais de 200 mil professores não têm sequer o ensino médio e que menos de um terço dos profissionais têm formação universitária. Já no segundo episódio, guiado por Luciana Kraemer, a informação que se tem é que os professores com ensino superior são hoje maioria no Brasil.

Os dados que a repórter oferece são que 57 por cento dos professores têm graduação universitária. Qual dado é o correto? Em quem se deve acreditar? Quem estaria dizendo a “verdade”? Por que existe essa diferença de informação, se os episódios pertencem à mesma série e foram veiculados pela mesma emissora?

Nenhum dos dois, tanto Dorneles, quanto Luciana, entrevista fontes oficiais, mais especificamente, do Ministério da Educação. O ministro da Educação da época, Cristovam Buarque, só viria falar no quarto episódio da série. Em sua entrevista, o ministro não sai do âmbito político, dizendo que as estratégias do governo para a área são poucas, mas “são um salto que vai levar a melhorias no futuro”.

Cristovam Buarque é só mais um entrevistado dentre os vários das reportagens da série que servem de pano de fundo para a tese, para cancelar a verdade do jornalista. Aliás, é o jornalista quem garante a “veracidade irrefutável” de sua matéria, pois é ele quem segura o microfone, é ele quem tem o poder de dar a voz, quem concede o título de “entrevistado” aos seus personagens.

A padronização é expressiva na construção de planos e de movimentos de câmera nessas reportagens. Frequentemente são usados planos americanos, que prezam pela proximidade do entrevistado do repórter, usam o recurso do *plongée* e do *contra-plongée*. Mas isso muda quando o entrevistado tem uma maior “importância” em relação ao repórter.

No caso da terceira reportagem da série, conduzida por Beatriz Castro, sobre motivação e vocação para a profissão, o escritor Ariano Suassuna é entrevistado de honra e ganha destaque para tal. O plano de sua entrevista varia entre o plano geral e a variação do plano e contra-plano, recurso usado em diálogos. Por que com Suassuna é diferente? Por que com ele se estabelece um diálogo, ao contrário de todos outros entrevistados?

Ariano é tido como uma pessoa importante na literatura do país. Ele, mais do que ninguém, tem autoridade para falar sobre diversos assuntos. Como ele já foi professor, ele representa o máximo que um professor pode querer chegar à profissão: ele ganhou o título de autor.

O cenário da entrevista comprova isso. A cena se dá em uma biblioteca, um tapete bonito no chão, a repórter de frente para o entrevistado e a câmera variando entre o plano geral e no plano e contra-plano. Ele assume o personagem de herói, tão difundida pelo cinema clássico, pelo melodrama, o que Coutinho quer combater em seus documentários.

As seqüências de imagens à entrevista de Suassuna comprovam isto. A primeira está relacionada à Eгна, professora ao mesmo tempo em que é agricultora, mãe e dona-de-casa. O texto *over* de Beatriz Castro dá a ela o título de heroína por conseguir conciliar todas as atividades ao mesmo tempo. Ela é um exemplo moral a ser seguido, assim como Maria Jazilda, a outra professora que enfrenta estrada e poeira para conseguir dar aulas.

No entanto, nenhuma das duas é entrevistada. Nem Eгна, muito menos Maria Jazilda tem voz no texto. As duas professoras servem como ilustração para a matéria, reforçando a idéia de que os entrevistados no telejornalismo são apenas chancela da verdade do repórter. Comprovam ainda que o poder da voz, da concessão da fala é do entrevistador, totalmente diferente do que se vê em *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho.

A entrevista no telejornalismo, com os repórteres e entrevistados, cumpre papel de um processo de enganação, uma simulação de uma realidade, que preza pela objetividade falseada e pela alcunha da “verdade” concedida aos atos de enunciação que dizem respeito aos eventos que pretende relatar.

10 – Ação Ética

Saber o que é Ética e como ela deve ser aplicada não faz parte dos objetivos desse estudo. No entanto, existem algumas ações que, baseadas nesse ramo do saber, parecem ser as melhores alternativas para a produção de uma boa reportagem jornalística ou de um documentário que se baseiam na entrevista e no processo de seu desenvolvimento como premissa para a narrativa.

Em jornalismo, muito se discute sobre atuação ética. O jornalista se encontra muitas vezes em situações que são propícias para burlar a pressão que se dá ao exercer eticamente a profissão: a guerra entre a propaganda e a isenção, o descaso e objetividade, os subornos, os “agrados” – mais comumente chamados de “jabás” – a censura em alguns casos ou a autocensura em outros muitos.

Isso se dá basicamente por questões que foram se construindo no mundo, no país ou mais especificamente nos estados federativos ao longo do processo histórico da imprensa em relação à sociedade. Pedrinho Guareschi (1991:14-15) diz que o poder está na mão de quem detém a comunicação e, se a comunicação constrói a realidade, quem detém a construção da realidade detém também a criação da opinião pública.

Muitas vezes é esse o impulso que leva ao não cumprimento da tal “ética da profissão”, mesmo que em muitos casos baste agir com o que se aprendeu como comportamento ético no meio em que se vive para já agir de acordo com algumas premissas exigidas como, mesmo que ela não exista, a busca constante da isenção e da objetividade jornalística.

Seja por meio da censura direta – vide as experiências autoritárias do Estado Novo e da Ditadura Militar que tanto afetaram jornalismo e cinema – ou mesmo pela autocensura às quais as empresas de comunicação se submetem sob o jugo do atrelamento, o que se nota é uma disfunção no conceito de notícia proposto por Nilson Lage (2002:16) que diz ser o “relato de uma série de fatos a partir do aspecto mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante (...) indica que não se trata exatamente de narrar os acontecimentos, mas de expô-los”.

Do ponto de vista de Pêcheux (1990:24-25), as “ciências sociais” são essencialmente técnicas que têm uma ligação crucial com a prática política e com as ideologias desenvolvidas em contato com a prática política, cujo instrumento é o discurso. “É precisamente sob a forma geral do discurso que estão amarradas às dessimetrias e às dissimilaridades entre os agentes do sistema de produção”.

Isto afeta sobremaneira o conteúdo da notícia, que passa a cumprir uma disfunção em seu conceito no que tange a exposição dos fatos de maneira a levar à reflexão. Em muitos casos, o discurso utilizado prende-se ao contexto a que está ligado, seja ele suspeito ou não, afetando o exercício profissional.

Isso pode ser visto tanto no desenvolvimento das reportagens da série *Profissão Professor*, cujo conteúdo da notícia é posto de lado, como nas verdadeiras razões dos problemas sociais que apontam como os motivos dos baixos salários, a falta de políticas de atualização dos professores ou a estrutura precária das escolas públicas. Isso ocorre porque, além de seguir a fórmula estabelecida desde os primórdios dos documentários com entrevistas, a reflexão fica desimportante.

Situação diferente está em Eduardo Coutinho, no filme *Edifício Master*, em que se busca cada vez mais fundo desvendar os preceitos que levam pessoas a se colocarem à disposição do cineasta e estabelecerem com ele um diálogo, as práticas da oralidade que não são relevadas em matérias do jornalismo de televisão.

Pêcheux (1975:144) diz que o sentido da palavra ou de uma expressão não existe em si mesmo, mas que ele é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que essas mesmas palavras ou expressões são produzidas. Isso deixa claro o motivo pelo qual a superficialidade ainda é preservada no telejornalismo e é veementemente questionada em alguns documentários, como *Edifício Master*.

O discurso propagandista nos textos jornalísticos surge então dessa relação entre o discurso e o contexto em que está inserido. O jornalista passa ser o principal meio de divulgação das ações do Governo, cumprindo um processo de retribuição negociada pelo medo da perda do anunciante maior, ou seja, o Governo do Estado, e pela garantia do pagamento e da sobrevivência da empresa de comunicação.

O que se tenta verificar é o perigo que esse tipo de discurso oferece ao Jornalismo e à sociedade, frente a um possível caso de propaganda enganosa, pois se sabe que, de acordo com Philippe Breton (1999:43), essa publicidade não poupa esforços para seduzir, dramatizar, espetacularizar e manipular a fim de influenciar por meio de uma mensagem agradável, ressaltando o produto, como na série *Profissão Professor*.

Mas vale perguntar: o que diferencia a notícia: a isenção ou a parcialidade declarada?

Se a opção for a isenção, estar-se-ia cometendo dois erros básicos: tirando do espectador o direito a uma informação de qualidade e tirando do jornalista o dever de informar de maneira imparcial e qualitativa. Dessa maneira, seria concordar com o sistema de

anúncio que vigora nas redações do país. Isso pode ser visto nas reportagens da série do Jornal Nacional.

A possibilidade de imparcialidade já estaria descartada desde o início, pois, em seu sentido utópico, afirmado na premissa de comunicação natural e na escolha pessoal do indivíduo, ela seria uma falácia. Em nada se contribuiria na tentativa de dar uma resposta satisfatória a essa questão.

De acordo com Nilson Lage (2002:51-52),

os critérios tradicionais do *marketing* de notícias – o sensacionalismo, a imparcialidade que pretende trazer o mundo às mãos do consumidor, em algumas páginas ou em alguns minutos – não situam (...) o direito individual de escolha entre os veículos esgota-se nas possibilidades que são oferecidas, e a padronização faz com que todos eles se pareçam. (LAGE, 2002, p.51 e 52)

Baseado nisso, resta, ainda, a alternativa de parcialidade declarada. Suprir-se-ia assim os quesitos requeridos pelo jornalismo de qualidade, dando o direito do espectador de se informar com qualidade, de fazer a escolha do que ver conscientemente e, ao mesmo tempo, fazendo cumprir o dever do jornalista e do cineasta de trabalhar com liberdade de escolha, deixando mais flexível a limitação para os jornais ou filmes que pretendem oferecer alternativas, mas que se satisfazem como mero complemento.

Isso estaria também como pilar para o cinema e, principalmente, para o documentário, que enfrenta, desde a sua criação até os dias atuais em diferentes escalas, a produção de um conteúdo que seja tanto justo quanto transparente para o documentarista e para as pessoas a quem servem, enquanto atores dentro de uma narrativa, como personagens de uma suposta amostragem da realidade, assim da mesma maneira que já dissemos aqui. A esse exemplo de combate está *Edifício Master*.

João Moreira Salles, no prefácio do livro de Silvio Da-Rin (2004), discorre sobre esse embate que normalmente afeta o cineasta, a maneira de agir, de se relacionar, seja com o próprio filme, seja com as pessoas que fazem parte dessas ações. Ele diz que

todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar (SALLES, 2004, p.07)

Para ele, o peso da ética está, desde cedo, no fato de que as pessoas utilizadas para compor a narrativa do filme – ressalta-se a importância da entrevista nesse processo como veículo desses pressupostos e a necessidade de análise desse fator – continuarão a viver depois que o filme estiver pronto. “Ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso”, diz Salles, que também é cineasta.

Eduardo Coutinho não esquece. Ao explicitar todo o jogo que se estabelece em um filme, principalmente no documentário, Coutinho é honesto para com seus espectadores, dando-lhes o direito de escolher se o que vêem é ou não o que “realmente é”, dentro dos moldes da *impressão da realidade*. Da mesma maneira que, ao não manipular perguntas, estabelece a fórmula padrão para a execução de suas entrevistas, ele age honestamente com seus personagens.

Em muitos casos, a não-aceitação da forma da história, do seu questionamento ético, tanto no telejornalismo, quanto no cinema documentário, e do próprio personagem usualmente aproveitados em entrevistas eram usadas de maneira muito rude, para justificar uma possível não atuação ética.

Isto é, pensamento e ação do cineasta ou jornalista coerentes com o pensamento e ação das pessoas com quem trabalham que, por sua vez, devem estar em coerência com o pensamento e ação da sociedade em que estão inseridos, todos submetidos à coerência do pensamento e ação do universal.

Paul Rotha (1936) diz que ao recusar a forma da história e o personagem individual, o documentário vinha negando o ser humano como ‘o principal ator da civilização’, transformando-se em uma afirmação impessoal de fatos e desprezando o imenso potencial comunicativo do ser humano na tela. O documentário precisava satisfazer o desejo das platéias de ver seres humanos e se identificar com suas emoções. E o jornalismo de televisão parece não ter entendido isso.

Da mesma forma que isso trouxe uma problematização ainda maior para a discussão da ética nos âmbitos do jornalismo e do cinema, a tradução cinematográfica passou a ser discutida com maior clareza, pois a solução era incluir o personagem, já que continuar a esquecê-lo seria problema ético ainda maior pelas várias razões que já colocamos aqui.

E para isso serviu a entrevista, para dar razão a essa necessidade de um realismo que relacionasse massa com o indivíduo, evitando a teatralização características dos filmes de enredo.

Com isso, muitos filmes, desde o primeiro *Housing problems* de 1935, e o próprio jornalismo de televisão passaram a usar a entrevista como fio condutor das construções narrativas que veiculam, o que de certa forma também procurou o lado oposto: muitos também se afastaram justamente pelo fato de ser a entrevista o mesmo caminho tanto para a vitória, quanto para o fracasso.

E foi por causa dessa nova dinâmica com a inserção da entrevista que a relação entre jornalista e entrevistado, cineasta e personagem, teve de ser repensada, redimensionada, já que os depoimentos das pessoas passavam a assinar a autoria da reportagem ou do documentário, e a “interpretação criativa” dos diretores ou dos jornalistas – muitos dizem não haver interpretação criativa no jornalismo – não mais bastava para designar os papéis de cada um ou para deixar mais clara a proposta da narrativa que era feita.

11 – Considerações finais

Como dissemos, o cinema documentário inicial baseou-se apenas na observação, o que mais tarde viria a ser chamado de Cinema Direto. A câmera era posicionada, o plano enquadrado e gravava-se o que se passava ali, sem que pudesse haver alguma interferência no sentido de demonstrar a presença de equipamentos e pessoas por trás da suposta realidade ora mostrada.

Essa era a posição tomada também pelos jornalistas, resguardando a diferença de jornal impresso com televisivo, que surgiria mais tarde, que pressupunham ser os mais imparciais e objetivos na busca da notícia, do fato, da vida como ela é, situação que traria mais tarde alguns problemas éticos ao profissional do jornalismo.

Era preciso, portanto, que mudanças surgissem, o documentário se renovasse, uma nova maneira de apresentar o suposto documento aos espectadores que ainda buscavam nesse tipo de cinema, uma vertente do jornalismo que usava de imagens para fornecer informações, idéia agregada ao telejornalismo anos mais tarde. Aliás, não só os produtores, mas também os

espectadores teriam que se colocar em posição diferenciada para que essa renovação pudesse ocorrer.

Com as experiências em montagem do cinema soviético de Vertov e com a necessidade de se tornar cada vez mais fácil o processo de produção de documentários, o cinejornalismo e o telejornalismo serviram de base e fórmula motora para o aumento de pesquisas em novas tecnologias que permitissem que a “busca da verdade” fosse direto ao lugar onde a “verdade” está, saindo dos estúdios e reconstituições.

E a solução encontrada para isso foi a evolução tecnológica em si, que permitiu equipamentos mais leves e captação de som sincronizado. Com isso, algo que talvez não se pudesse imaginar ocorrer à época, o espectador, cada vez mais acostumado com a presença do telejornalismo, passou a se habituar a essa idéia de “tempo real” e os cineastas e/ou jornalistas também mudariam sua maneira de se colocar no filme, passando muitas vezes de trás das câmeras para frente delas.

Se o documentário e o telejornalismo sugerem “o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera”, o que ocorre pode ser totalmente diferente do que é proposto. Isso pode se tornar cada vez mais complexo na medida em que o filme ou a reportagem passa a depender de pessoas para se justificarem e para se fundamentarem perante o público, que também usa doses de subjetividade para interpretá-los.

Se à primeira vista o que essas testemunhas nos mostram é a apresentação dos fatos, o que realmente pode ocorrer é a representação deles, seja pelo fascínio que a imagem exerce, ou o aparato, ou a figura do próprio cineasta ou jornalista. Aliás, entrevistadores e entrevistados quase sempre atuam juntos nessa representação mascarada de apresentação, o que confere a aura do “real”, da “verdade”.

O objetivo deste estudo era observar e tentar discorrer sobre um assunto pouco pensado no meio acadêmico e na prática relacionada a duas áreas de conhecimento distintas, mas ligadas por vários pontos, dos quais foi escolhido um. As áreas são cinema e jornalismo e o ponto escolhido foi a entrevista, fator principal para que se analisasse essa representação mascarada, da aura do “real” e da “verdade”.

Seja exercendo o telejornalismo, ou seja na realização de um documentário, que foram as especificações usadas para tentar desvendar o uso da entrevista, desafios sempre serão

postos a cada passo do caminho e, quando chegarem ao domínio público, também colocadas em julgamento, tanto leigo, quanto acadêmico.

O desafio deste trabalho foi encontrar exemplos que fundamentassem o objeto de estudo da pesquisa e que fossem capazes de agregar o que se procurava: analisar os papéis da entrevista tanto no documentário como no telejornalismo. Para isso, foram usados o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, e a série de reportagens televisivas *Profissão Professor*, veiculada no Jornal Nacional, programa jornalístico de maior expressão em audiência no país.

As análises partiram do pressuposto de que a entrevista cumpre dois papéis distintos. O primeiro e mais usual, para o qual se estudou a série de reportagens, é que a entrevista confirma um processo de enganação, que simulação de uma realidade, preza pela objetividade falseada e pela alcunha da “verdade” concedida aos atos de enunciação que dizem respeito aos eventos que pretende relatar.

O segundo papel da entrevista seria a integração no processo de revelação, que explicita as regras do jogo e que torna possível o pensamento em torno da própria técnica, que vai desde as razões para sua utilização às influências exercidas a partir de seu uso. É nesse momento em que a entrevista retoma ao seu objetivo de encontrar o outro.

Essa linha foi mestra no decorrer do estudo, apesar de sempre haver variações em torno do tema, pois se deve considerar a dinâmica dos diversos veículos que existem no país, como também as diferentes idéias que surgem a cada dia para modificar os contextos sociais em que estão inseridos.

Este trabalho deu o ponto de partida à discussão acerca da entrevista, ora considerada arte, ora considerada técnica. Pensar sobre o fato, sobre o modo de fazer a entrevista e o que ela proporciona tanto à reportagem, quanto ao documentário, é quase imperceptível no contexto brasileiro.

Aliás, pode-se arriscar a dizer que ele não existe nem nos documentários do país, muito menos no telejornalismo, seja pela falta de tempo que se tem para realizar a reportagem, seja pela falta de interesse dos segmentos, ou qualquer outra explicação que caiba nesse momento.

No entanto, mesmo que se tenha encontrado algumas respostas e a confirmação de suspeitas antigas em torno da aplicação da entrevista tenha surgido ao longo da pesquisa, ela

não se esgota em seus resultados, pois cabe ainda pensar sobre as tendências que se apresentam como mudanças no documentário e no telejornalismo brasileiro acerca da entrevista, que parece guiar-se para o rumo do jornalismo opinativo e em novos métodos de força dramática para os filmes.

12 – Referências bibliográficas

ALTMAN, Fábio (org.) e LOREDANO, Cássio (des.). *A arte da entrevista*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, João Batista de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

BERNADET, Jean-Claude. *Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BISTANE, Luciana e BACELLAR, Luciane. *Jornalismo de TV*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRETON, Philippe. *A manipulação da palavra*. São Paulo, Edições Loyola, 1999.

CALIL, Carlos Augusto. *A conquista da conquista do mercado*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail e FURTADO, Jorge. *O sujeito (extra)ordinário*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GUARESCHI, Pedrinho A. *A realidade da comunicação – visão geral do fenômeno*. In: *Comunicação e Controle social*. P. A. Guareschi (coord.). Petrópolis, Vozes, 2001.

KOVACH, Bill e ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: norte e sul*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério.* São Paulo: Editora Senac, 2003.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível.* São Paulo: Editora Ática, 2004.

METZ, Christian. *A significação no cinema.* São Paulo, Perspectiva, 1972.

MORETZSOHN, Sylvia. *Jornalismo em “tempo real”: o fetiche da velocidade.* Rio de Janeiro: Revan, 2002.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PÊCHEUX, M. *Análise automática do discurso.* In: *Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* F. Gadet e T. Tak (orgs.). Campinas, Editora da Unicamp, 1990

PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo.* São Paulo: Contexto, 2005.

PORTER, Russel. *Sobre documentários e sapatos.* In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

SALLES, João Moreira. *Imagens em conflito.* In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

SENRA, Stella. *O último jornalista: imagens de cinema.* São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

TEIXEIRA, Cristina. *O documentário como gênero audiovisual.* Comunicação & Informação, Goiânia, v. 5, n. 1/2, p.23-38, jan/dez. 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação.* São Paulo: Summus, 2004.

TELLA, Andrés Di. *O documentário e eu.* In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social.* São Paulo, Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.* Comunicação & Informação, Goiânia, v. 7, n. 2, p.180-187, jul./dez. 2004.

YORKE, Ivor. *Jornalismo diante das câmeras.* São Paulo: Summus, 1998.

WINSTON, Brian. *A maldição do “jornalístico” na era digital.* In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.