

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Maria Tereza Carneiro Umbelino

Os cineastas, a televisão e duas trajetórias na tela:
Construção da imagem no Globo Repórter e Temps Présent

Juiz de Fora
Abril de 2013

Maria Tereza Carneiro Umbelino

Os cineastas, a televisão e duas trajetórias na tela:
Construção da imagem no Globo Repórter e Temps Présent

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para obtenção de grau de
Bacharel em Comunicação Social na
Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Prof^a. Dr^a. Soraya Maria Ferreira
Vieira

Co-Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini
Soares

Juiz de Fora
Abril de 2013

Maria Tereza Carneiro Umbelino

Os cineastas, a televisão e duas trajetórias na tela:
Construção da imagem no Globo Repórter e Temps Présent

Trabalho de conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Soraya Maria Ferreira Vieira

Co-Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Trabalho de Conclusão de Curso/ Dissertação aprovado (a)
em 05/04/2013 pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof^ª. Dr^ª. Soraya Maria Ferreira Vieira (UFJF) – Orientadora

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares (UFJF) – Co-Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Souza Melett Brum (UFJF) – Convidada

Prof^ª PhD. Márcia Cristina Vieira Falabella (UFJF) – Convidada

Conceito Obtido_____

Juiz de Fora
Abril de 2013

AGRADECIMENTOS

A Deus, por enviar maravilhosas estrelas pra guiar o caminho, por dar força e fé.

Aos meus pais pelo carinho e dedicação, pela prosa e pela poesia, por trazerem um colorido criativo pra dentro de casa e me acompanharem nos meus passos pelo mundo!

Ao meu pai por todos os verbetes, o amor pelas línguas, o zelo, a confiança, e eterno amor.

À minha mãe pelo amor, bom humor, paciência² e apoio. Pelo companheirismo em tudo que faço, mas principalmente nessa jornada acadêmica, acompanhando e discutindo cada passo e cada ideia.

À professora Soraya, que confiou no projeto e aceitou-o antes mesmo de me conhecer. Sempre compreensiva e pronta a me ajudar a encontrar soluções. Obrigada por trilhar essa trajetória junto comigo e por todos os ensinamentos.

Ao professor Sérgio, pelas aulas instigantes que me apresentaram novos autores e filmes. Obrigada pela paciência, pelo tempo, pelas orientações e incentivo.

À minha avó Ida por seus valiosos ensinamentos e pela palavra audácia dita com tanto gosto num almoço de domingo.

À ma professeure Alessandra Brum, qui avec ses gentils mots et rire contagieux était toujours prête à collaborer avec les recherches. Merci!

À ma professeure Alessandra Steiger qui a gentiment révisé le premier courriel en français, et m'a aidé à être prête pour faire ce travail. Sa bonne humeur fait très bien à l'âme de tous ses élèves. Merci!

À Monsieur Claude Torracinta pour avoir gentiment collaboré avec cette recherche. Je remercie aussi l'équipe de l'émission Temps Présent qui m'a aidé à le contacter.

À toda minha família pelo apoio e envolvimento; especialmente à minha tia Alzira pelos quitutes, que alegraram as pesquisas e as longas horas de análises imagéticas.

Às minhas queridas companheiras de curso Angélica, Gisele, Paola, Tábata e Thais; pela paciência, torcida e risadas. O caminho com certeza é mais divertido e bonito por causa da presença de vocês.

RESUMO

No início da televisão a grande reportagem foi vista como um local propício para aprofundar temas e para a experimentação no uso da linguagem audiovisual. Esta pesquisa entrelaça a história do documentário mundial, com destaque para o cinema verdade e documentário direto, e a história de dois programas de TV que tinham como proposta inicial trabalhar com cineastas e encontrar novas formas de narrativa. O programa suíço Temps Présent da RTS, criado no final dos anos 60 e segundo mais antigo do mundo no formato semanal de grandes reportagens; e o programa Globo Repórter da Rede Globo, um dos pioneiros nacionais nesse formato, criado no início dos anos 70. Investiga-se assim as relações entre a linguagem do gênero documentário e as atuais grandes reportagens televisivas

Através do acesso aos depoimentos de profissionais de ambos os programas foi possível retratar o processo de gênese e transformação desses programas; para complementar essas informações fizemos uma entrevista com o jornalista Claude Torracinta, um dos criadores e ex-editor chefe do Temps Présent. Posteriormente foram analisadas do ponto de vista formal quatro edições atuais de cada um dos programas, para elencar, com base nos conceitos de Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos, as apropriações da linguagem documentária que são utilizados hoje por ambos os programas, suas estratégias narrativas e suas construções imagéticas; tendo sempre em mente que o documentário é um campo de complexa definição, mas por isso mesmo cheio de possibilidades para criação.

O conceito de indexação, de Noël Carrol, ajuda a compreender o panorama atual no qual o Temps Présent se define como um programa de reportagens investigativas, enquanto o Globo Repórter se define como um programa que mescla entretenimento e informação.

Palavras chaves: Televisão. Documentário. Estética.

No início dos anos 1950, um jovem repórter da revista *Life* assistia na TV a um programa do lendário Edward R. Murrow quando sentiu vontade de beber água. Foi até a cozinha, abriu a geladeira, pegou a garrafa, depois o copo, verteu, bebeu, pensou um pouco na vida, voltou. Foi quando se deu conta do seguinte: apesar de ter permanecido pelo menos dois minutos longe da TV, a trama ainda lhe parecia claríssima. Não foi difícil descobrir a razão: na cozinha, continuara a ouvir a voz de Murrow. [Robert] Drew fez então o contrário: abaixou o volume e ficou olhando as imagens mudas. O programa se tornou incompreensível. Pensou lá consigo: “Ainda não descobriram a televisão. Continuam fazendo rádio”.

SALLES, JOÃO MOREIRA
Revista Bravo! 2005.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Logo do Temps Présent em 1969/ Site Archives RTS.....	75
Figura 2 - Logo do Globo Repórter em 1973/ Site Memória Globo.....	75
Figura 3 - Logo do Temps Présent em 2009/ Site Archives RTS.....	75
Figura 4 - Logo do Globo Repórter em 1973/ Site Memória Globo.....	75
Figura 5 - Logo atual do Temps Présent/ Site Archives RTS.....	75
Figura 6 - Logo atual do Globo Repórter / Site Memória Globo.....	75
Figura 7 a 28 - Frames do programa Globo Repórter exibido em 25/05/2012.....	76 a 79
Figura 29 a 41 - Frames do programa Globo Repórter exibido em 08/06/2012.....	79 a 81
Figura 42 a 48 - Frames do programa Globo Repórter exibido em 13/07/2012.....	82 a 83
Figura 49 a 61 - Frames do programa Globo Repórter exibido em 06/07/2012.....	83 a 85
Figura 62 a70 - Frames do programa Temps Présent exibido em 01/03/2012.....	86 a 89
Figura 71 a 81 - Frames do programa Temps Présent exibido em 29/03/2012.....	89 a 94
Figura 82 a 100 - Frames do programa Temps Présent exibido em 03/04/2012.....	94 a 98
Figura 101 a 107 - Frames do programa Temps Présent exibido em 02/08/2012.....	98 a 100
Figura 108 - Frames do programa Globo Repórter exibido em 25/05/2012.....	100
Figura 109 - Frames do programa Globo Repórter exibido em 01/03/2012.....	101

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. DUAS TRAJETÓRIAS NA TELA.....	13
2.1 GLOBOREPÓRTER.....	15
2.2 TEMPS PRÉSENT.....	20
3. O DOCUMENTÁRIO EM QUESTÃO.....	26
3.1 MODOS DO DOCUMENTÁRIO.....	26
3.2 RELAÇÕES DE GÊNERO: DOCUMENTÁRIO VERSUS GRANDES REPORTAGENS.....	33
4. ANÁLISE AUDIOVISUAL.....	42

4.1 ANÁLISES DAS EDIÇÕES DO GLOBO REPÓRTER.....	43
4.1.1 Edição sobre Dubai.....	44
4.1.2 Edição sobre a tribo Enawenê-Nawê.....	46
4.1.3 Edição sobre dívidas financeiras.....	49
4.1.4 Edição sobre os alimentos que curam.....	51
4.2 ANÁLISE DAS EDIÇÕES DO TEMPS PRÉSENT.....	52
4.2.1 <i>Vous habitez toujours chez vos parents ?</i>.....	53
4.2.2 <i>118, au secours les pompiers!</i>.....	56

4.2.3	<i>Ma villa de rêve au Sénégal</i>	58
4.2.4	<i>Les nouveaux colons de l'arc lémanique</i>	59
4.3	COMPARAÇÃO ENTRE OS RESULTADOS	61
5.	CONCLUSÃO	66
6.	REFERÊNCIAS	69
7.	GLOSSÁRIO	72
8.	ANEXO	75

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca investigar as relações entre a linguagem do gênero documentário e as atuais grandes reportagens televisivas. A grande reportagem no início da televisão, assim como já acontecia nos jornais impressos, tinha como proposta ser um espaço diferente de criação; mais minucioso por ter maior tempo de pesquisa; e com maior liberdade para experimentação no uso da linguagem audiovisual. Como objeto de estudo foram escolhidos dois programas que historicamente se alinharam com a proposta de trazer cineastas para a televisão: o programa suíço Temps Présent e o brasileiro Globo Repórter¹.

O estudo da trajetória de ambos os programas, criados, respectivamente, no final dos anos 60 e início dos anos 70, apresenta um dos caminhos que a aproximação do gênero documentário e da grande reportagem trilhou na televisão. Esta pesquisa se volta para produção atual destes programas, tendo sempre como pano de fundo suas origens, e busca identificar suas estratégias narrativas e suas construções imagéticas.

Com este intuito foi realizada uma decomposição analítica de quatro edições do Temps Présent e do Globo Repórter, observando elementos referentes à imagem como a ritmo da montagem, ângulo de filmagem, profundidade de campo, tipos de *raccords* utilizados, entradas e saídas de campo, movimentos de câmera e uso de efeitos de computação gráfica. Entre os elementos referentes à trilha sonora foram feitas indicações quanto à trilha musical, utilização de ruídos e som ambiente, interação som-imagem, uso da narração em voz over, sincronismo ou dessincronismo entre imagem e som.

¹ Ao longo do trabalho serão utilizadas as siglas GR para fazer referência ao programa Globo Repórter, e TP em referência ao programa Temps Présent.

Ao articular informações sobre as formas de criação audiovisual no passado e no presente, existe também uma tentativa de vislumbrar possibilidades futuras para a expressão no meio televisivo. Esta pesquisa ainda se propõe a criar um diálogo entre a produção da Suíça e do Brasil, e discutir diferentes formas de apropriação de um formato de programa já sedimentado na cultura televisiva mundial.

Na primeira parte deste trabalho, são apresentados os históricos dos programas e detalhes sobre sua configuração atual. A análise da trajetória de ambos os programas auxilia na compreensão das transformações, ao longo dos anos, das formas de produção, e dos seus respectivos resultados na tela, em função de questões econômicas, avanços tecnológicos, mudanças na linha editorial, padronização da produção e novos parâmetros audiovisuais.

Em seguida são abordadas as teorias sobre documentário, com destaque para as correntes da década de 60, período do desenvolvimento do cinema verdade e do documentário direto. Também são apresentados os conceitos do teórico Bill Nichols (2008), de voz do documentário e modos representativos, que permeiam e orientam toda esta pesquisa. Ainda no terceiro capítulo, são abordadas as relações entre o gênero documentário e as grandes reportagens; e questões relacionadas à autoria dentro do jornalismo e ao ensino das práticas audiovisuais.

No quarto, e último capítulo, é feita a análise dos programas usando como referência os trabalhos dos teóricos Jacques Aumont; Michel Marie; René Gardiens; Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Foram desenvolvidas tabelas de decomposição analítica e fichas de análise; a partir desse material foi criado um perfil geral de cada programa, mas que também levava em conta pontos singulares de cada uma das edições. A comparação entre os

resultados das análises auxilia na localização dos pontos de intercessão e distanciamento entre os dois programas, assim como em relação ao gênero documentário.

2. DUAS TRAJETÓRIAS NA TELA

Durante muito tempo, grande parte dos estudos sobre televisão priorizaram um caráter sociológico. Abordando-a como um fenômeno de massa, analisando seu impacto e a extensão de sua influência na vida social moderna. Nas pesquisas sobre a história da televisão, existe um foco maior na linha cronológica dos acontecimentos e nas reminiscências de produção. Alindo Machado, no prefácio de seu livro *A televisão levada a sério*, discute a escassez de outras abordagens do tema, o que segundo ele prejudica o ensino das práticas da produção televisiva:

Que valores estéticos poderíamos, então, cultivar nesses alunos, se não existiam referências positivas (ou negativas, mas no sentido produtivo do termo) para nelas nos basearmos? Que espécie de televisão poderíamos esperar de gerações de profissionais formadas com base apenas num pragmatismo desinformado e que nunca tiveram contato com produções qualitativas? (MACHADO, 2005, p.11)

O cinema e a vídeo-arte tem maior tradição na produção de estudos sobre a construção das imagens de suas produções. A maioria das teorias e metodologias de análise da imagem e som no audiovisual vem justamente do campo cinematográfico. Obras consideradas fundamentais se tornam exemplos de diferentes formas de apropriação destes meios, filmes de D. W. Griffith, Orson Welles, Serguei Eisenstein, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Stanley Kubrick e Glauber Rocha; e vídeos de Bill Viola, Nam Jun Paik, Gary Hill, Robert Cahen e Gianni Toti (MACHADO, 2005).

Nos estudos da área de telejornalismo pode-se afirmar que a fronteira entre as grandes reportagens e o documentário é tênue. Apesar disso o pesquisador Hélio Augusto Godoy de Souza afirma que “os jornalistas desconhecem a tradição documentária e denominam ‘documentários’ a qualquer reportagem com mais de 5 minutos de duração” (SOUZA, 2001, p.305 apud OLIVEIRA; ROLDÃO; BAZI, 2005, p.11).

A proximidade entre os documentários e as grandes reportagens foi grande desde o início da televisão. Desde o final dos anos 50, redes americanas como ABC, CBS e PBS passaram a comprar os direitos de exibição e a financiar produções de documentaristas, entre eles Robert Drew e os irmãos Albert e David Maysles; uma tentativa de aprofundar a abordagem sobre os temas.

A década de 60 foi marcante para o audiovisual por seus avanços tecnológicos que libertaram a televisão do regime do ao vivo. O videotape, que começou a ser usado em 1956, possibilitava a gravação dos programas. As equipes podiam enfim sair dos estúdios para explorar novos formatos.

Entre os marcos da televisão norte-americana está o programa *See It Now* (1951-1958), da rede CBS News, adaptação para a televisão do programa de rádio *Hear it Now*. Apresentado por Edward Murrow, o programa trazia reportagens especiais sobre temas da atualidade. Uma das edições históricas foi a de nove de maio de 1954, que analisou os métodos usados pelo senador Joseph MacCarthy para acusar cidadãos de envolvimento com atividades comunistas; a grande audiência e repercussão do programa contribuiu para o declínio definitivo da era macarthista. Em 1968 surgiu o *60 minutes*, também da rede CBS News, que quebrou recordes de audiência de todos os programas de informação. Com uma hora de duração dividida entre 3 grandes reportagens, o programa investia em reportagens investigativas e perfis de personalidades. O modelo foi copiado no mundo todo, e no Brasil serviu de parâmetro para uma das remodelações do GR durante os anos 80.

Os documentaristas também desenvolveram novas linguagens devido à equipamentos mais leves para captação de som e imagens, a câmera na mão se torna a grande marca estilística do período. Surgem o cinema verdade, do grupo francês de Jean Rouch, e o documentário direto do grupo americano que gravitava em torno de Robert Drew e Richard

Leacock. Enquanto o grupo francês propõe expor a figura do documentarista, que pode ser filmado e falar com os entrevistados, como é o caso de *Chroniques d'un été* (1960; Edgar Morin, Jean Rouch); o grupo americano opta por um registro distanciado, mais observacional, como acontece em *Crisis* (1962; Robert Drew).

2.1 GLOBO REPÓRTER

Em 07 de janeiro de 1971, a Rede Globo lançou o programa *Globo Especial*. A atração exibia documentários estrangeiros que faziam parte das séries *Wolpers Specials* e *Public Affairs* produzidas pela rede norte-americana CBS News. No site dedicado à memória da emissora, esta produção é descrita da seguinte forma:

Eram atrações culturais de alcance geral e de interesse diversificado, que tinham na exposição visual o seu ponto forte. Usando imagens captadas pela equipe de produção ou colhidas em arquivos cinematográficos, a CBS realizava um trabalho de edição sofisticado, que dava aos documentários um sentido de espetáculo digno dos filmes de ficção. (site MEMÓRIA GLOBO)

No mesmo ano, a emissora encomendou à produtora independente Blimp Filmes² um documentário para homenagear a cidade de São Paulo. O filme chamado *São Paulo Terra do Amor* foi rodado em 35mm, e dirigido por Carlos Augusto Oliveira. Essa produção impulsionou a ideia de fazer documentários para TV. A empresa Shell do Brasil S.A., multinacional distribuidora de combustíveis, se tornou patrocinadora do programa *Globo Especial*, que foi rebatizado como *Globo Shell Especial*.

² A Blimp Filmes era sediada em São Paulo e comandada por Carlos Augusto de Oliveira, o Guga; ganhador do Leão de Bronze no Festival de Veneza pelo filme publicitário *Um Pingo D'Água*. Guga também é o irmão mais novo de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que na época era superintendente de produção e programação da Rede Globo.

O contrato inicial era de 24 documentários, mas o patrocinador descontente com os resultados dos últimos documentários da série diminuiu a encomenda para 20 e por fim abandonou o patrocínio do horário. Dois anos depois o programa cederia o formato e espaço para a nova atração intitulada Globo Repórter.

Uma das opções para o formato do novo programa era criar algo dentro dos moldes do programa norte-americano *60 Minutes*, da CBS News. Paulo Gil Soares³ narra que:

Em 1973, foi programado um novo jornalístico e numa reunião [Boni] me pediu para ver um cassete do programa americano *60 Minutes* que poderia ser um formato que se queira. A partir da experiência do *Globo-Shell Especial*, insisti que poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado com formato documentário. Boni topou a ideia e pediu que se fizesse um piloto. Fizemos, mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser usado de imediato e ordenou que, nas primeiras experiências, num programa de 43 minutos e quatro intervalos comerciais desenvolvêssemos quatro temas diversos (apud MUNIZ, 2001).

A direção da emissora acreditava que a audiência só seria mantida se fosse apresentado um programa multitemático e o *60 Minutes*, que usava um repórter como mestre de cerimônias em todas as matérias, tinha uma edição em ritmo acelerado e três temas por programa, já era um sucesso nos Estados Unidos há 15 anos. Apesar disso, o cineasta Paulo Gil Soares, após toda a influência do Cinema Novo, acreditava em um programa jornalístico no formato documental, ocultando o repórter, trabalhando o texto em *voz over* e dando maior peso para a presença do entrevistado. Buscando mostrar as condições de filmagem e deixar as conclusões em aberto para o telespectador. A solução para o formato foi um meio termo: um programa com quatro temas, com duração entre 10 a 12 minutos cada um, mas sem a presença

³ Cineasta, trabalhou como co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista em *Deus e o diabo na terra do sol* e co-roteirista e cenógrafo em *Terra em transe*. Dirigiu o média-metragem *Memórias do cangaço*, um dos quatro integrantes do longa-metragem *Brasil Verdade* (1968) e produzido por Thomaz Farkas. Outros nomes que também fizeram parte dos médias do *Brasil Verdade* foram Maurice Capovilla, Manuel Horácio Giménez, e Geraldo Sarno.

do repórter. Este formato persistiu até 1975 quando surgiram os primeiros programas de um único tema (SILVA, 2009).

Em 07 de agosto de 1973, às 23 horas, a primeira edição do GR foi ao ar apresentando os documentários: *Os Intocáveis*, sobre a excursão da Seleção Brasileira à África e à Europa; *Meu Padim, Padre Cícero*, sobre a canonização do Padre Cícero; *Os cavalinhos correndo*, sobre a criação de cavalos de corrida; e *Porque os aviões caem?* Falando sobre segurança aérea. Após o primeiro ano de existência o programa passou a ter três núcleos de produção: Núcleo de Reportagens Especiais, sediado no Rio de Janeiro e dirigido por Paulo Gil Soares (1973 até 1982); Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo, criada em 1974 por João Batista de Andrade; e a Blimp Filmes.

O programa nasce durante o período da ditadura militar no Brasil, quando toda criação televisiva era feita à sombra da ameaça de uma possível censura oficial. Por outro lado a censura ou intervenção interna, por parte da própria emissora, era praticamente nula pelo fato de que até 1981 o programa era produzido com película reversível, um tipo de filme sem negativo, o que obriga a montagem no próprio original. O fato da equipe não trabalhar na sede da emissora, mas em uma casa nos arredores, também dificultava qualquer tentativa de controle mais sistemático do processo de produção e das escolhas dos diretores (LINS, 2004). Todo o processo de filmagem era feito em 16mm, e apenas as chamadas de bloco, gravadas por Sérgio Chapellin, eram feitas em vídeotape (MUNIZ, 2001).

Paralelamente com o desenvolvimento de uma estrutura para a produção nacional, o programa ainda fazia uso de produções estrangeiras, o que tinha menor custo para a emissora. O editor do GR na época, Luiz Carlos Maciel relata como era o ritmo de produção:

Trabalhávamos em um lugar sossegado, longe do alvoroço da emissora, do jornalismo. O telejornalismo diário é uma coisa da maior adrenalina, porque tem que

ir ao ar todos os dias. Um programa semanal como o *Globo Repórter* era mais calmo. Além disso, a gente não trabalhava para o programa semanal, cada diretor tomava conta de seu programa. Eu do meu, o Walter Lima Jr. do dele. Na outra semana era o do Eduardo Coutinho, na outra era do Washington Novais. Então, na verdade, eu não fazia mais do que um programa por mês. O ritmo de produção do programa era de cinema (apud MUNIZ, 2001).

Em 1978 o filme *Wilsinho Galiléia*, de João Batista de Andrade, foi vetado na íntegra pela censura. Trata-se da reconstituição da vida Wilsinho, que aos 14 anos já era considerado um bandido perigoso e foi morto pela polícia aos 18 anos.

[o filme foi proibido] primeiro pelo censor que agia diretamente na Globo/Rio. Depois pelo Departamento de Censura da Polícia Federal/Rio. Depois pela Direção do Departamento de Censura Federal em Brasília e, finalmente, atendendo a um pedido da Globo, analisado pelo próprio ministro da justiça, Armando Falcão, que confirmou a proibição com uma frase ambígua que tendia a depreciar o filme: “Esse filme não vai passar nas casas da família brasileira” (ANDRADE, 2002, p.111).

O filme parte da história particular de Wilsinho para investigar as motivações da violência na sociedade brasileira. Assim como já havia feito em *Caso Norte* (1977), o diretor mistura realidade e ficção, reconstituindo cenas com atores, misturando depoimentos e dramatização.

Para o cineasta Paulo Gil Soares, a censura a *Wilsinho Galiléia* marcou o fim da fase dos cineastas no *Globo Repórter*. Desde então o programa foi muito mais vigiado, quase inviabilizado, e os filmes passaram a ser controlados diretamente pela direção da emissora. Em 1979 os cineastas já haviam saído definitivamente da Rede Globo, encerrando uma experiência que resultou na realização de alguns dos melhores documentários da história da televisão brasileira. Revê-los hoje, quase trinta anos depois, é uma oportunidade de repensar a televisão brasileira contemporânea, atentando para alguns potenciais inexplorados da expressão televisiva (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, [s.d.], p.58).

Na década de 80, a emissora iniciou a transmissão via satélite e investiu na programação em rede. O GR passou a ser gravado em videotape, primeiro em U-matic e, mais tarde, em Betacam.. Em 1981, O editor chefe do núcleo paulista, Fernando Pacheco Jordão, e toda a equipe foram demitidos. Segundo relato do editor chefe do Rio de Janeiro, Paulo Gil Soares, nesse período a direção da Rede Globo ameaçava tirar o programa do ar. Segundo Soares, o diretor de programação José Bonifácio de Oliveira Sobrinho afirmava que o formato tinha de se tornar mais jornalístico (MUNIZ, 2001).

Após três meses fora do ar, voltou a ser exibido em março de 1982, mas foi tirado novamente do ar no segundo semestre. O programa deixou de ter equipes e equipamentos exclusivos, os programas passaram a ser feitos por repórteres dos telejornais, e recursos como o stand up⁴ se tornaram comuns dentro das narrativas. O programa voltou a se espelhar no *60 minutes*, exibindo vários temas de 10 à 15 minutos. O GR reestreou em 1983 sob a direção de Robert Feith, então correspondente internacional em Londres. O programa sofreu outras mudanças em sua estrutura de produção.

O Globo Repórter passou a ter quatro blocos, durante os quais uma narrativa era construída de forma a criar dramaticidade crescente e uma expectativa a ser resolvida nos minutos finais da reportagem. Antes de cada reportagem, um roteiro era elaborado por especialistas em teledramaturgia – como o premiado roteirista Giba Assis Brasil – para sublinhar os aspectos dramáticos sugeridos por cada tema. Em seguida, um produtor percorria os locais e fazia entrevistas preliminares com os personagens (site MEMÓRIA GLOBO).

O jornalista Jorge Pontual foi editor chefe do programa entre 1984 e 1995. Silvia Sayão, que já fazia trabalhos para o programa desde 1985, assumiu após a saída de Pontual e segue como editora-chefe até os dias atuais. O GR mantém um site próprio⁵, no qual há uma galeria de fotos dos bastidores das gravações, e são postados os vídeos do programa desmembrados em pedaços de 2 à 15 minutos. Cada vídeo recebe uma manchete, um subtítulo e uma transcrição de tudo que é falado no vídeo, tanto pelos entrevistados, quanto pelo repórter/narrador. A estrutura é próxima à uma matéria de jornal impresso, sendo possível inclusive compreender todas as informações e interações, sem assistir o vídeo. O programa ainda mantém contas nas redes sociais twitter e facebook.

⁴ Usado em entradas ao vivo ou gravadas, consiste na comunicação direta com a câmera e o público. Tem como função principal estabelecer a presença do repórter no local dos acontecimentos, em geral tem curta duração.

⁵ <http://g1.globo.com/globo-reporter/>

2.1 TEMPS PRÉSENT

Em 1959, na Télévision Suisse Romande (TSR)⁶, surge o programa *Continents sans Visa*, seguindo a fórmula de sucesso do britânico *Panorama*. As *magazines d'information* traziam acontecimentos do mundo todo para a sala de estar dos telespectadores suíços. A intenção era criar uma adaptação televisiva para as diretrizes do cinema vérité, que poderia permitir a captação das imagens com uma aproximação mais intimista. Nessa época o programa de periodicidade mensal e a equipe bem integrada com as novas tecnologias de filmagem concedem destaque no meio audiovisual à TSR. O período é marcado pela primazia dada à imagem; o escritor Nicolas Bouvier descrevendo esse momento da TV afirma que “O diretor é rei, o cameramen vice-rei, o jornalista é o príncipe consorte⁷ nas entrevistas”. O diretor Jean-Jacques Lagrange também ressalta que este foi o período de maior destaque para os diretores.

Os anos 60 são os anos de *Continents sans Visa*, que nós vamos à descoberta do mundo. [É o período dos diretores] porque são os diretores que fazem os programas, que escolhem. Nós temos esse grupo de cinco diretores que são ao mesmo tempo os redatores do programa *Continents Sans Visa* (LAGRANGE, 2004, tradução nossa).

Ao longo da década de 70 esse sistema é transformado e o jornalista vai ganhar cada vez mais notoriedade na televisão. Em 1969, *Continent sans Visa* sai do ar e seu equipamentos, juntamente com os do também extinto *Le Point*, são destinados ao novo programa da emissora intitulado *Temps Présent*.

⁶ Télévision Suisse Romande é um canal público de televisão suíço, que destina-se à população francófona, mais especificamente aos habitantes da região romanda do país. Após a fusão com a Radio Suisse Romande, em 2010, a emissora passou a se chamar Radio Télévision Suisse (RTS).

⁷ Termo usado para designar um homem que se casa com uma rainha, mas não tem direito ao título de rei, nem aos mesmo poderes político.

O novo programa tinha como criadores Jean-Pierre Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Marc Schindler e Claude Torracinta; todos com diferentes trajetórias que atravessam a produção radiofônica, cinematográfica, jornalismo impresso e estudos de ciência política e sociologia. O TP buscava propor semanalmente, em horário nobre, uma visão aprofundada sobre os acontecimentos da Suíça e do mundo. O programa se dedicava principalmente a reportagens no exterior, assuntos políticos e assuntos relativos à sociedade suíça. A primeira edição foi ao ar em 18 de abril de 1969, às 20 horas.

O editor chefe do programa no período, Claude Torracinta, em entrevista à autora relatou que o programa logo se tornou um sucesso, por focar a sociedade suíça. Na época a concorrência da TSR era formada apenas por emissoras francesas.

As reações foram muito boas e a audiência subiu rapidamente. O fato de abordar assuntos suíços com um olhar crítico foi muito apreciado e o programa rapidamente se impôs como um dos mais vistos da TSR (TORRACINTA, 2012, tradução nossa).

No início o programa apresentava três ou quatro temas, e tinha duração total de uma hora e quinze minutos, mas no meio da década de 70 passou a ter apenas um tema por semana. Os produtores buscavam privilegiar o jornalismo investigativo para se aprofundarem ao máximo nas temáticas escolhidas. O diretor Jean-Jacques Lagrange pontua que nesse período, havia uma proximidade entre os trabalhadores da televisão e os diretores expoentes do documentário nos anos 50 e 60.

Entre nós falávamos muito sobre fazer como fazer as reportagens à meio caminho entre o jornalismo e o documentário. A grande virada é em 1973, no mês de fevereiro, quando houve em Lion um grande congresso de cinema direto; que nós chamávamos de cinema vérité. Lá, se encontraram todos os grandes nomes do documentário. [Richard] Leacock, todos os canadenses do Instituto Nacional do Filme, os franceses, os italianos; as pessoas de TV e os técnicos como [Stefan] Kudelski⁸. E foi lá, que nos apresentaram a câmera leve (...). Isso foi a revolução (LAGRANGE, 2004, tradução nossa).

⁸ Inventor do gravador Nagra, que revolucionou o modo de captação de som e, conseqüentemente o de filmagem, nos anos 60.

Os filmes eram feitos em película 16 mm e as equipes de gravação eram formadas por quatro pessoas: um diretor, um jornalista, um câmeraman e um técnico som. Em algumas ocasiões as filmagens eram feitas por equipes de três integrantes, nas quais estava presente ou jornalista ou o diretor. Claude Torracinta, afirma que a dinâmica de trabalho desses profissionais dentro do programa encontrou um equilíbrio próprio.

Para simplificar nós poderíamos dizer que o diretor era o *metteur en scène*, *metteur en images*, e o jornalista o investigador, o entrevistador. Mas quando passamos às reportagens de 50/60 minutos cada vez mais essas diferenças foram apagadas especialmente porque se formaram duplas para trabalhar juntos para o Temps Présent (TORRACINTA, 2012, tradução nossa).

O foco do programa era Suíça, mas seguindo os passos do antecessor *Continents sans Visa*, sempre foram produzidas reportagens em países estrangeiros. No ano de estreia foram exibidos documentários feitos em diversos países como Estados Unidos (Les cow-boys, Far West, Couer Indien,); França (Pompideau Président); Tchecoslováquia (Un an après/ La lute continue); Índia (Calcutta); China (La Chine de Mao), Líbano (Le Líban) Espanha (Coto Donana). Lagrange pontua que o acesso mais rápido às imagens, criava proporcionalmente a necessidade de distanciamento para reflexão.

Até 1970, as atualidades, a vida do mundo é refletida nos jornais e no rádio quase imediatamente. Mas para ver as imagens demora dois, três, quatro dias. É necessário trazer os filmes com aviões da África, da Ásia, até um centro. À Londres. E então eles são distribuídos na Europa. A partir do momento em que as imagens por satélite chegam do mundo inteiro, por volta dos anos 1970-1975, as pessoas veem as imagens imediatamente. Há menos análise, é o telejornal; mas as imagens estão lá. As *magazines* devem orientar um pouco o discurso para a análise (LAGRANGE, 2004, tradução nossa).

O programa acompanhou de perto as transformações sociais e políticas que emergiam num mundo pós-maio de 68. Um exemplo do conservadorismo da sociedade suíça é o fato do direito ao voto feminino só ter sido conquistado em 1971. Ao trazer para a tela da TV assuntos considerados tabus, o programa muitas vezes foi obrigado a enfrentar reações negativas de parte do público. Claude Torracinta, que era editor chefe do programa, diz que

Fazer um Temps Présent sobre homossexualidade, ou sobre padres que deixam a igreja e se casam era um choque para a opinião pública (...). A Suíça dos anos 60 ainda é muito conservadora, muito recolhida em si mesma. Que incontestavelmente se inquieta com a mudança, sente-se que isso se craquelar em toda parte. É a emergência do feminismo, da contracepção, do meio homossexual. É a emergência de todos os novos grupos sociais (TORRACINTA, 2004, tradução nossa).

A mudança de formato de gravação, da película para o vídeo, se impôs na emissora durante os anos 80. O cineasta Jean-Jacques Lagrange era o responsável pelo treinamento de novos profissionais dentro da TSR, e afirma que houve resistência à mudança de suporte, mas ao mesmo tempo existia a certeza que era necessário modernizar os sistemas para manter competitividade.

A chegada da edição virtual, que é verdadeiramente uma revolução, deixa o trabalho físico de tocar e cortar um filme para um trabalho totalmente virtual (...). Essa revolução e outras de ordem técnica, obrigam a TSR à organizar, ela mesma, a reciclagem desses profissionais. Isso é um esforço enorme, sobretudo para uma pequena empresa. Porque sempre foram as mesmas pessoas, os mesmos técnicos, que tiveram de aprender um outro trabalho (LAGRANGE, 2004, tradução nossa).

Novos profissionais passaram a integrar a equipe do TP ao longo dos anos, mas o modelo que reunia jornalistas e cineastas permaneceu. Ainda hoje é possível encontrar entre na equipe profissionais com o perfil clássico de jornalistas que iniciaram a carreira no meio impresso; e cineastas que mantêm uma produção cinematográfica, documental ou ficcional, ligada ao circuito de festivais.

Após tantos anos no ar o programa foi escolhido para ser o primeiro da grade de programação a ser transmitido totalmente em *High Definition*. Em 13 de maio de 2009, em comemoração ao 40º aniversário do programa, foi exibido uma edição especial dividida em duas partes: uma retrospectiva acompanhada de um debate; seguido pela reportagem *Les disparus du Kivu*, sobre as famílias separadas pela Guerra do Congo.

Durante o debate foram discutidos principalmente os aspectos éticos dos programas. Questões como a utilização de métodos de filmagem controversos; o uso de depoimentos; a repercussão dos programas na vida dos entrevistados; e a distância entre a

pessoa e o personagem, que naturalmente se cria, ao editar uma gravação; liberdade de imprensa e abusos do jornalismo investigativo. Quatro alunos de cinema da École Cantonale d'art de Lausanne (ECAL) foram convidados à fazer um curta metragem sobre o programa, dois deles foram exibidos. Os vídeos e as opiniões dos estudantes faziam referências ao programa, mas também a própria televisão. O estudante Tamer Ruggli defendeu que o programa se escondia atrás de uma imagem de prestígio e da marca histórica “Temps Présent”, para tratar de assuntos sensacionalistas, sendo “demasiado popular”. O diretor do curso de cinema da ECAL, Lionel Baier, complementou dizendo que algumas vezes as reportagens simulam um contexto sociológico, apenas para desculpabilizar a imagem mostrada. O estudante Raphaël Rivière comentou que não vê TV, e que ela lhe parece um pouco fora de moda. Ele ainda enfatizou que achava surpreendente ver algo que foi um fenômeno de massa há trinta anos atrás, hoje ser algo arcaico.

A proposta era festejar a longevidade do programa, mas também pensar criticamente a trajetória. Entre os convidados havia uma mulher de 30 anos que considerava que seu depoimento, dado aos 16 anos, tinha sido editado de forma que ela parecesse um estereótipo da adolescente preocupada com o peso. Ela alegava ter respondido perguntas sobre diversos assuntos para uma edição do programa sobre adolescentes, mas apenas suas falas referentes ao peso foram utilizadas. A reclamação levantou questões como o risco de aceitar se expor em um programa de TV; e também a impossibilidade do representante ser totalmente fiel ao que é representado.

O programa se mantém no ar, no mesmo dia e horário desde sua estreia, e utiliza a internet para manter contato com o público⁹. Cada edição do programa recebe um fórum de

⁹ <http://www.rts.ch/emissions/temps-present/>

discussão dentro do site, para que os telespectadores possam opinar, discutir os assuntos, ou dar seus depoimentos sobre o tema. Após a exibição do programa o fórum fica aberto durante uma semana, depois de arquivado ele só pode ser acessado para leitura dos comentários. A maioria dos vídeos é disponibilizada na íntegra no site, com uma pequena descrição do assunto e os créditos de produção. Existem também na página indicações de leitura ligadas à temática da edição, e sites ou pesquisas que possam ajudar o telespectador a aprofundar-se nos temas.

3. O DOCUMENTÁRIO EM QUESTÃO

O cineasta e pesquisador Silvio Da-rin, na introdução de seu livro *Espelho Partido*, faz uma reflexão sobre as diversas ideias comumente relacionadas ao conceito de documentário.

O que é um documentário? Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. Estas e outras tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam por nos levar de volta ao ponto de partida (DA-RIN, 2008, p.15).

A conotação de “evidencia” ou “prova” contida no termo documentário de alguma forma assombra o cinema de não-ficção, e muitas vezes a análise etimológica da palavra se sobrepõe à uma análise da trajetória histórica do gênero que ela designa.

3.1 MODOS DO DOCUMENTÁRIO

O termo documentário foi usado pela primeira vez nos anos 20 em uma crítica escrita por John Grierson¹⁰, sobre o filme *Moana* (1926), de Roberty Flaherty. Dessa publicação no *The New York Sun* também data a primeira definição do gênero documentário com o "tratamento criativo da realidade".

O filme anterior de Flaherty, *Nanook of the North* (1922), já incorporava as técnicas da montagem narrativa; manipulando espaço-tempo, desenvolvendo a identificação do espectador com o personagem e a dramaticidade do filme. Por exemplo, a sequência de

¹⁰ A primeira ocorrência do termo em língua inglesa é frequentemente atribuída a esta crítica escrita por John Grierson; mas a origem do termo ainda é questionada por alguns pesquisadores (DA-RIN, 2008, p.20).

construção do iglu, mostra alternadamente os pais esquimós trabalhando e os filhos brincando na neve, trazendo a ideia de simultaneidade das ações. O filme também utilizava o campo/contracampo e os planos subjetivos, recurso adotado nos filmes de ficção para reproduzir o ponto de vista do personagem. Flaherty criou uma obra que se destacava entre os outros filmes de viagem realizados na época, pois incluía uma perspectiva dramática, construía o personagem Nanook, apresentava sua família, e estabelecia como antagonista o meio hostil das geleiras do norte. Fórmula similar à que usaria, anos mais tarde, em *Man of Aran* (1934).

Ao abandonar a abordagem descritiva da natureza e dos costumes e, não seguir a linha cronológica dos acontecimentos para apresenta-los na tela, o diretor se permitia criar uma interpretação e uma desmontagem analítica dos fatos registrados. Surgia uma nova lógica, que escapava à observação instantânea, articulada a partir de detalhes sintetizados e articulados entre si (DA-RIN, 2006).

John Grierson começou suas atividades na agência governamental britânica *Empire Marketing Board* (EMB) em 1927, e lançou as bases para o documentário clássico. O ponto central para a escola britânica de documentário era promover educação pública através do cinema. Uma das marcas da produção do período era a *voz over* que acompanhava os documentários, e que muitas vezes, era excessivamente didática ou chegava a ser arrogante em suas afirmações.

Grierson tinha entre suas inspirações o cinema soviético, principalmente devido aos aspectos relacionados à montagem e ao uso do cinema como veículo de propaganda. Em seu artigo *First Principles of Documentary*, ele argumenta que julga necessário um período de convivência do cineasta com o ambiente e as pessoas do local.

Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário. (1) É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se “por si mesma”. (2) Devemos concordar com sua distinção entre descrição e drama. Encontramos outras formas de drama ou, mais precisamente, outros tipos de filme que do que aquele que ele escolheu; mas é importante fazer a distinção primária entre um método que mais explosivamente revela sua realidade. Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta (apud DA-RIN, 2006, p.74).

Nanook of the North talvez tenha sido um marco na história do documentário, por ter tido duas versões, o que deu ao diretor a chance de repensar a produção, e investir em técnicas vistas, até então, nos filmes de ficção. A primeira versão do filme se perdeu em um incêndio, ainda na finalização do negativo, e Flaherty decidiu partir novamente para a Baía de Hudson e fazer um novo filme sobre a vida dos esquimós. A encenação é parte nuclear da tradição documentária desde seu início até os anos 60, quando ocorre uma rejeição ao uso da atuação nos documentários. Em *Nanook* a maioria das cenas são encenadas por não-atores, como o esquimó Allariallak que representa Nanook. Alguns hábitos retratados pelo filme, como a pesca com arpão, já não faziam parte do cotidiano dos esquimós, mas são recriados especialmente para filmagem.

A criação de cenários para os documentários também era comum; em *Nanook* foi construído um iglu sem o teto, para que houvesse luminosidade suficiente para captura das imagens. Em *Night Mail* (Basil Wright e Harry Watt, 1936), um dos documentários mais famosos da escola documentária inglesa, a cena em que os carteiros separam a correspondência dentro do trem foi filmada em um vagão construído especialmente para as filmagens; já que a tecnologia da época não permitia aquele tipo de tomada. Aos não-atores, que encenavam os carteiros, cabia balançar um pouco o corpo durante a cena para dar a impressão de movimento real do vagão.

Após inovações tecnológicas nos anos 60, surgiram duas novas formas de se fazer documentários, que levavam a câmera para rua e faziam captação direta do áudio. Em março de 1963, ocorreu o Congresso de Lyon desenvolvido pelo Mipe-TV (*Mercado Internacional*

de Programas e Equipamentos de Televisão), promovido pelo serviço de pesquisa da RTF (*Radio et Télévision Française*). Foram reunidas as principais figuras que encabeçavam o então novo modo de fazer documentário. Após divergências nesse congresso surge uma divisão entre o grupo francês que gravitava em torno de Jean Rouch; e o grupo anglo-saxão representado, principalmente, por Robert Drew e Richard Leacock.

Os americanos buscavam seguir os acontecimentos sem interferir e anular a câmera durante esse processo. Eles defendiam uma “ética do recuo de câmera” e da “não-interferência” para captar as imagens; a fórmula trouxe fama, por exemplo, ao documentário *Primárias (1960)*, de Drew, que mostrava a Campanha Presidencial de John Kennedy em 1960. Já os Franceses seguiam a ideia de interação e do uso de entrevistas que Jean Rouch colocou em prática em seu filme *Crônica de um verão (1961)*. O filme feito em parceria com o sociólogo Edgar Morin problematizava a objetividade das imagens capturadas pelos os documentários e discutia a vida da sociedade francesa dos anos 60.

Para designar as duas linhas de criação surgem as expressões documentário direto e cinema verdade. Jean Rouch usa na abertura do filme *Crônica de um verão* o termo que já é popular na época, “Este filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência para a experiência nova de cinema verdade”. Segundo Rouch “Sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” e a verdade mencionada no termo cinema verdade, era a verdade do encontro entre as duas pessoas (diretor/personagem), e não uma verdade pura e absoluta que supostamente o documentário seria capaz de captar. Era a verdade da filmagem e não a filmagem da verdade.

No entanto, ao longo dos anos 60, a expressão praticamente deixa de ser usada na França por ser carregada de conotações secundárias, como a impressão de que os documentaristas dessa vertente de criação carregariam a chave única da verdade¹¹.

A partir da década de 80 teóricos como Carl Plantinga e Noël Carrol desenvolveram novas ideias sobre o campo do documentário. Eles optaram pela oposição ao gênero ficcional, em uma tentativa de definição, e passaram a tratar os documentários como filmes de não-ficção. Trabalharam com os conceitos de proposição assertiva e o de indexação. O primeiro conceito afirma que nos documentários o discurso fílmico traz enunciados que possuem a característica de serem asserções sobre a realidade, segundo Carl Plantinga “é dizer que os filmes de não-ficção afirmam uma crença de que dados objetos, entidades, circunstâncias, eventos ou situações ocorrem (ocorreram) ou existem (existiram) no mundo real da forma como foram retratados” (apud DE GRANDE, 2004, p.68).

O conceito de indexação, criado por Noël Carrol, afirma que a fruição do espectador em relação à narrativa ocorre em função da informação prévia desta ser um documentário ou uma ficção. Carrol define como

Um conjunto de procedimentos que roteiristas, diretores, produtores, distribuidores e exibidores aplicam ao filme, geralmente na forma explícita de títulos, créditos, chamadas, cartazes, press-releases, através da imprensa e até do boca-a-boca, de modo a orientar o espectador para o que vai assistir (apud DE GRANDE, 2004, p.69).

Na mesma década o teórico Bill Nichols desenvolve o conceito de voz do documentário. Segundo o autor a voz está relacionada ao estilo, “diz respeito a *como* a lógica,

¹¹ Os franceses se desligaram do termo e passaram a utilizar “documentário direto”. Os americanos, por sua vez, passaram a utilizar o termo em francês *cinéma vérité* (cinema verdade), nesse contexto o termo sofria menos pressões de significado ligadas à palavra verdade. Por estar em uma língua estrangeira assumia um sentido mais restrito, se referindo a determinado tipo de filmes.

o argumento ou o ponto de vista nos são transmitidos” (NICHOLS, 2008, p.74). A voz não se restringe a narração ou diálogos mostrados na tela, é a tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais e seu envolvimento direto no tema.

Nichols expõe a delicadeza do conceito de “documentário”, já que os filmes não tratam do mesmo conjunto de questões, não usam um conjunto fixo de técnicas, nem apenas um conjunto de formas ou estilos. Do ponto de vista da tradição dos documentários, existem elementos que podem estar presentes como: uso de comentário em *voz over*, entrevista, gravações de som direto, introdução de imagens que ilustrem ou contradigam o que foi relatado nos depoimentos e o uso de atores sociais.

Elementos que na ficção são característicos, como a montagem em continuidade, perdem espaço no documentário. Torna-se mais importante a organização retórica em torno do argumento que conduz o filme. Normalmente é usada a montagem de evidência que conjuga imagens, que podem ser de diferente tempo-espaço, para fortalecer o argumento apresentado.

O documentário pode ser construído de diversas formas e recebe influência dos estilos e tradições predominantes da região onde é produzido. Os filmes britânicos e norte-americanos tendem a enfatizar a forma objetiva e observativa. Os europeus e latino-americanos enfatizam formas subjetivas e retóricas. Segundo o autor:

Mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua e evolui o documentário (NICHOLS, 2008, p.48).

Nichols estabelece como meios de constituição da voz do documentário: a construção imagética, o som, a cronologia dos eventos e o modo de representação. Dentro da construção imagética estão incluídas as escolhas de imagens feitas pelo documentarista

através dos ângulos, enquadramentos, movimentação de câmera, filtros, lentes, utilização de imagens (filmes ou fotografias) de arquivos. Som é referente à falas, músicas e sons ambientes. As falas podem ser em *voz-over* (também chamada de *off*) ou não; e as músicas podem ser diegéticas ou não. A cronologia dos eventos diz respeito ao tempo de duração dos planos e do próprio filme.

Quanto aos modos representativos, o autor apresenta uma divisão de seis modos principais para a produção de documentário. Segundo ele, estes modos surgem devido a mudanças no contexto social-tecnológico e também como uma reação às limitações observadas nos modos anteriores.

O modo poético enfatiza associações visuais e a organização formal, reúne fragmentos do mundo de modo poético, se aproxima do cinema de vanguarda e predomina nos anos 20. O modo expositivo enfatiza a lógica argumentativa, e às vezes é excessivamente didático; nele podem se encaixar os documentários que seguem a tradição Guirsoniana e fazem uso da *voz over*.

Após inovações tecnológicas nos anos 60, surgem duas novas formas de se fazer documentários levando a câmera para rua e fazendo captação direta do áudio. O modo observativo acompanha os acontecimentos no cotidiano de pessoas que representam o tema do cineasta, evita-se a encenação e o comentário. Contemporaneamente o modo participativo propõe a interação com os atores sociais, faz entrevistas e usa imagens de arquivo.

O modo reflexivo questiona a forma do documentário e brinca com elementos presentes nos outros modos. Este modelo contesta a predisposição do espectador de ver o documentário como algo oposto a ficção, ou uma ferramenta que tem acesso direto a realidade. O modo performático enfatiza aspectos subjetivos, nesse modo se encaixam

documentários que fazem o resgate da história de grupos como migrantes, mulheres, homossexuais e negros, partindo das experiências do próprio documentarista. Há características de filmes experimentais, mas sempre com ênfase no impacto emocional e social sobre o público.

3.2 RELAÇÕES DE GÊNERO: DOCUMENTÁRIO VERSUS GRANDES REPORTAGENS

O documentário nasce nas beiradas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo (RAMOS, 2008); e é batizado de tratamento criativo das atualidades. O termo atualidades na famosa frase de John Grierson não se refere somente aos acontecimentos, mas também ao gênero cinematográfico *atualidades*, comum desde os anos 1910 até a década de 70, que consistia em programas noticiosos exibidos antes dos filmes de ficção.

A forma narrativa de ambos, documentário e *atualidades*, divergia. No momento inicial do documentário inglês, por exemplo, havia um esforço para reforçar o tratamento artístico ao enunciar asserções sobre o mundo, o dito tratamento criativo. Enquanto as atualidades eram o transcorrer do mundo impresso na película, o documentário nascente fazia-as de matéria prima e buscava o status artístico já conquistado pela narrativa clássica ficcional. As *atualidades* são também ancestrais distantes dos programas noticiosos televisivos. No Brasil, onde o gênero também era chamado de cinejornal, teve uma produção intensa que era protegida e regulamentada pelo Estado.

Para o teórico brasileiro Fernão Pessoa Ramos, as imagens-câmera¹² que enunciam asserções sobre o mundo exercem uma grande atração, ou repulsa, sobre nós devido à aparência reflexa da imagem-câmera, já que elementos como profundidade de campo, angulação e iluminação podem variar, mas os elementos básicos da imagem perspectiva, com aparência reflexa¹³ continuam inalterados.

As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmagô da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longeva: asserções que trazem ao fundo a *intensidade* do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc (RAMOS, 2008, p.81).

Ramos ressalta que a tomada no documentário defini-se pela “presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volumes deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador, seja em suporte digital, viodegráfico ou película” (RAMOS, 2008, p.82). O termo sujeito-da-câmera refere-se pra além de um corpo físico, inclui o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada. Este sujeito só existe a partir do espectador, quando é incorporado pelo espectador exposto as imagens e sons da imagem-câmera.

O sujeito-da-câmera é esse olhar em sua forma de ser recebido na tomada. Olhar que funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera. Sujeito que existe para e por esse lançar-se no olhar da fruição futura (ou simultânea, no caso da imagem-câmera ao vivo) (RAMOS, 2008, p.84).

¹² O termo Imagens-câmera, cunhado por Fernão Pessoa Ramos, se refere às imagens produzidas através do intermédio da câmera de vídeo e inclui também os procedimentos de captação de áudio.

¹³ O autor frisa que apesar da imagem-câmera ter, em certa medida, aparência de uma imagem reflexa, ela está longe de apresentar coincidência estrutural com a natureza da imagem reflexa.

Este presente trabalho parte da ideia de que os conceitos de imagem-câmera, tomada, e sujeito-da-câmera são aplicáveis tanto ao documentário quanto à reportagem televisiva, mas ainda existem poucos estudos que aproximem estes dois gêneros¹⁴.

Um grupo de pesquisa formado por professores da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)¹⁵ percebendo ausência do estudo no gênero documental nas salas de aula dos cursos de jornalismo criou um trabalho traçando semelhanças e diferenças entre a vídeo-reportagem e o documentário. O trabalho considera inicialmente apenas o modo clássico das vídeo-reportagens de telejornal e não identifica o modo de documentário que usa como base para as reflexões. A pesquisa faz apontamentos interessantes analisando três aspectos de ambos os gêneros: abordagem, formato e produção.

Os pesquisadores pontuam que ambos os gêneros tem como objetivo contar histórias de forma aprofundada, levantando causas e consequências dos temas. Apesar dessa similaridade, a reportagem segue a linha editorial de sua emissora. Privilegiam-se temas em pauta na mídia, pressupondo que o interesse do telespectador será maior por assuntos que acontecem naquele período. Já o documentário tem um caráter autoral que deixa marcas na escolha do tema, na construção do roteiro, e na direção. A escolha do tema, por vezes busca

¹⁴ Dentro dos estudos acadêmicos de jornalismo no país é quase inexistente uma bibliografia totalmente voltada à grande reportagem. A grande-reportagem é citada em alguns manuais de telejornalismo, mas sempre de modo sucinto. Sendo assim a maioria dos autores utilizados no presente trabalho fazem referência à reportagem.

¹⁵ Os professores Ana Paula Silva Oliveira, Ivete Cardoso Carmo Roldão, e Rogério Eduardo Rodrigues Bazi apresentaram o artigo *Documentário e vídeo-reportagem: uma contribuição ao ensino de telejornalismo* durante o 9º Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, realizado em 2007.

contar história de pessoas que deixaram de ser contadas; não segue necessariamente a importância delimitada pela *agenda setting*¹⁶, mas por uma importância cultural e social.

Enquanto as vídeo-reportagens tentam imprimir uma neutralidade imparcial em seu discurso, o documentário sublinha seu ponto de vista e leitura dos temas. Um quarto fator que difere estes gêneros é que a vídeo-reportagem se preocupa mais em responder a todas as perguntas feitas a partir de uma pauta e se propõe em deixar o espectador “satisfeito”; já o documentário investe em levantar questionamentos e inquietações que possam servir para reflexões posteriores por parte do espectador/telespectador.

No quesito formato, a vídeo-reportagem pode seguir a estrutura clássica de reportagem televisiva,

a construção de off's (textos), sonoras (entrevistas) e passagem (ns) do repórter. Os off's devem ser construídos depois da gravação das imagens (a partir de um roteiro de gravação) e com recomendações das técnicas do texto de televisão (OLIVEIRA; ROLDÃO; BAZI, 2005, p.15).

A presença de uma, várias, ou nenhuma passagem depende do roteiro pretendido. Em ambos os casos outros recursos de linguagem podem ser explorados para trazer a ideia que se quer transmitir, como trechos de poesia, cartas, trechos de obras literárias que podem ser colocados na tela com o Gerador de Caracteres (GC), ou narrados em *off*. A pesquisa bibliográfica deve mostrar as possibilidades de reconstituir fatos, fornecer novas interpretações e atualizar informações. No caso das reconstituições, elas podem ser feitas por meio de fotos, imagens de arquivo, documentos, novas imagens, através da produção de cenários, admitindo inclusive o uso de atores.

¹⁶ Segundo Donald L. Shaw a hipótese do *agenda setting* defende que “em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, presta atenção ou descarta, realça ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os *mass media* incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir aquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas” (Apud. WOLF. 1999, p.62)

Quanto à produção, os autores defendem que no caso do documentário só se sai a campo com um roteiro definido, enquanto na vídeo-reportagem se desenvolve a medida que é apurada. Em ambos os casos é essencial a pesquisa e delimitação da história que se intenciona contar. No processo de gravação pode haver menor ou maior grau de planejamento. Nos documentários os movimentos de câmera e os planos já podem estar previamente definidos no roteiro; mas sempre há a possibilidade de serem mudados no momento da gravação. Nas vídeo-reportagens os movimentos de câmera são definidos no instante em que se realiza a gravação.

Nota-se, na linguagem do documentário, a presença de elementos advindos da linguagem cinematográfica como o uso de atores na reconstituição de fatos narrados e uma preocupação estética em relação aos enquadramentos e movimentos de câmera (OLIVEIRA; ROLDÃO; BAZI, 2005, p.4).

Segundo Fernão Pessoa Ramos, a diferença entre os dois gêneros seria que as vozes que enunciam no documentário fazem parte de um conjunto discursivo orgânico, uma unidade narrativa; uma estrutura que se aproxima do filme de ficção, pelo modo de articular suas asserções enquanto narrativa com começo e fim em si mesma. Já a reportagem se apresenta dentro do modo enunciativo do programa, uma unidade narrativa particular da televisão, com a presença de um âncora, e um repórter que veicula suas asserções dialogando com o âncora e com o telespectador. No caso de grandes-reportagens ou séries de reportagens (se extraídas do contexto do programa e articuladas como uma unidade narrativa), existe uma proximidade com a tradição documentária, mas sempre marcado pela estrutura do programa. Para fins de análise, segundo o autor, sempre é necessário considerar a estrutura à qual o espectador teve acesso.

A série sobre a fome no Brasil exibida no *Jornal Nacional* somente terá seu sentido pleno apreendido ao ser analisada na forma que foi enunciada, conforme sua recepção *pelo* e *para* o espectador. E essa forma inclui não só a voz de William Bonner e Fátima Bernardes, enquanto narradores que enunciam abrindo e fechando a breve narrativa, mas também sua veiculação dentro do *programa Jornal Nacional*, em si mesmo com forte determinação de significado (RAMOS, 2008, p.59).

O autor conclui dizendo que:

A narrativa *filme documentário* pode ser veiculada, e mesmo produzida, por um programa televisivo de *reportagens* como o *Globo Repórter*. Há, no entanto, formas narrativas particulares a programas jornalísticos (os telejornais), as quais chamamos *reportagens*, que possuem vínculos mais tênues com a forma narrativa *documentária* (RAMOS, 2008, p.61).

A decupagem do espaço nos documentários se aproxima à feita em um filme de ficção, articulando planos com angulações diferentes, mas convergentes, para atingir uma unidade espacial na tela. Há uso da contraposição campo/contracampo; corte em planos ponto-de-vista; *raccords* de movimento ou da asserção (RAMOS, 2008). Na reportagem essa reconstrução do espaço tem menos destaque, já que demanda maior tempo definindo planos e articulando-os na edição.

A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria explica que no documentário o *off* (ou *voz over*) não é um elemento obrigatório, dando as imagens maior importância. Já na reportagem as imagens estão sempre atreladas à falas.

Na reportagem, essa obrigatoriedade deriva da necessidade de se explicarem ou descreverem as imagens que se vêem. Pelo contrário, no documentário a imagem não é utilizada com fins meramente ilustrativos ou para confirmação do que é dito; a exploração do seu lado conotativo é o que de mais importante o documentário imprime nas imagens que utiliza. São elas o elemento essencial do documentário e que se sobrepõem ao que possa ser dito (PENAFRIA, 1999, p.23).

Fernão Pessoa Ramos afirma ainda que o documentário oferece maior espaço para o viés autoral que a reportagem televisiva; apontando, assim como o grupo de pesquisadores de Campinas, o peso da linha editorial e da ligação à uma empresa jornalística nos resultados possíveis de se ver nos produtos televisivos.

O cineasta João Moreira Salles, em entrevista à um programa de TV, conceituou que a diferença entre os gêneros está em escolher entre investir em fatos e dados ou desenvolver uma narrativa priorizando a experiência.

Uma coisa é dizer que dia 21 de março começou o outono. Isso é uma notícia. A outra coisa é você descrever a árvore que fica vermelha diante da sua janela. Aí você não está dando uma notícia sobre o outono, mas você está de certa maneira transmitindo uma experiência do outono, que é uma coisa diferente. Essa é uma lição que eu aprendi no documentário. O que mata o documentário é a notícia (SALLES, 2007).

O diretor relatou que na edição de seu filme *Nelson Freire* (2003) excluiu entrevistas que para qualquer jornalista seriam “ouro puro”, mas que para ele seriam informações que mudariam o curso de fruição do filme, destoando do resto da narrativa.

O filme não informa quantos CDs ele vende, não diz quantos concursos ele venceu, não diz quantas viagens ele fez na vida. [...] Esse tipo de notícia no documentário faria com que o espectador sísse experiência do filme, e entrasse em uma outra coisa, que não é a experiência que você entra com todo os sentidos. Você pularia fora e colocaria em ação o raciocínio cartesiano, lógico, que de certa maneira impede a imersão dos outros sentidos na experiência do filme. [...] Tem maneiras de não fazer a narração se tornar inimiga da narrativa (SALES, 2007).

Uma solução foi colocar as informações biográficas de forma afetiva e não como, segundo ele, “informação desencarnada, factual pura”. O telespectador tomava conhecimento dos fatos durante a leitura de uma carta do pai de Nelson Freire.

Jean-Jacques Jaspers, em seu livro *Jornalismo Televisivo*, comenta que o documentário confessa sua subjetividade; já a grande reportagem ou a reportagem investigativa procuram escondê-la pretendendo atingir um status de imparcialidade. “Qualquer opinião dos media sobre o real é, por definição, parcial. O documentário de criação reivindica, de algum modo, esta limitação” (JESPERS, 1998, p.175).

O prefácio escrito pela pesquisadora Cremilda Medina para o livro *Jornalistas-intelectuais no Brasil*, de Fábio Pereira, faz reflexões sobre a questão da autoria no jornalismo. A autora, diante das tendências do século XXI, enumera os desafios e caminhos a serem percorridos para o desenvolvimento de profissionais que pratiquem um jornalismo autoral.

A segmentação dos conteúdos e falta da articulação *inteligente* dos nexos de significação da circunstância humana é um bom exemplo; a pedagogia contemporânea, por sua vez, está procurando novas respostas para o estatuto do professor na formação autoral; a prática democrática exigiria a ampliação dos observatórios de crítica dos meios como espaço dialógico da cidadania; no plano da individualidade criativa, uma questão recorrente por resolver – os direitos de autor nas infovias ou para voltar aos séculos anteriores, a liberdade de expressão e o direito social à informação. (MEDINA, 2011)

Medina ainda cita o que, segundo o livro e seus entrevistados, seria a tríade formadora da autoria: a ética, a estética e a técnica. Por outro lado, a maioria dos manuais de telejornalismo seguem um modelo de apagamento do autor na construção das matérias. É importante ressaltar que no Brasil não existe no mercado um manual de redação voltado para a TV; diferente do rádio ou do jornal impresso que tem manuais consagrados produzidos por veículos como a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Rádio Jovem Pan*, divulgando suas normas e padrões. Os manuais que norteiam o ensino de telejornalismo nas universidades hoje são iniciativas isoladas de seus autores, é o caso do *Manual de Telejornalismo* (1993), de Luís Carlos Bittencourt; *O Texto na TV* (2006), de Vera Iris Paternostro; *Aprender Telejornalismo* (1995), de Sebastião Carlos Squirra; *Manual de Telejornalismo: Os segredos da notícia na TV* (2002), de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima.

Em 1985 a Rede Globo publicou o *Manual de Telejornalismo da Central Globo de Jornalismo*, com pequena tiragem de exemplares, pois se destinava apenas à circulação interna. Não houve reedição, nem atualização do texto.

O pesquisador e professor universitário Antônio Cláudio Brasil comenta que a situação revela a

[...] falta de responsabilidade social das nossas emissoras de TV para com o futuro do seu próprio meio. Ao ignorar a formação dos futuros telejornalistas, elas perpetuam valores desgastados e não experimentam novas saídas para uma crise evidente de audiência, conteúdo e linguagem. [...] A universidade deveria ser prestigiada como centro de pesquisa, experimentação e ousadia. Não como repetidora de modelos. Muitas empresas já perceberam isso, menos o jornalismo de televisão. (BRASIL, 2002).

A questão da autoria se mostra como um assunto complexo no jornalismo, que vai ao encontro das discussões sobre o ensino da profissão. Enquanto já existem trabalhos levantando a discussão com foco no jornalismo impresso, usando como base o pensamento de autores como Roland Barthes, Michel Foucault e Mikhail Bakhtin, a TV ainda espera por trabalhos futuros que investiguem a fundo esse aspecto da produção. Aparentemente, o tema tem maior apelo no impresso devido a corrente do jornalismo literário e ao grande número de escritores que ao longo da história também atuaram como jornalistas. Não se lida apenas com os limites da literatura e do jornalismo, mas também com a reflexão sobre o poder de uma escrita única, uma criação que tenha o traço único do autor, mesmo que não flerte com a literatura ficcional. A habilidade de se fazer reconhecível pelos leitores no meio das diversas histórias do jornal. Afinal jornalismo não se trata apenas de transmitir informação, mas também de como transmiti-la.

4. ANÁLISE AUDIOVISUAL

Como embasamento teórico para análise dos dois programas proposta neste trabalho foi utilizado o trabalho de Jacques Aumont e Michel Marie (2004), que discute diversos instrumentos e suportes metodológicos para análise de obras audiovisuais, por exemplo, análise histórica, análise textual, análise narratológica, e análise psicanalítica. Os autores insistem que não há somente uma solução para análise fílmica e apesar dos exemplos e metodologias, o ideal é que a análise se encaixe as demandas do pesquisador e às especificidades do objeto. Para esta pesquisa desenvolvemos a análise da imagem e trilha sonora dos programas.

Primeiramente decompomos analiticamente os programas utilizando uma tabela com três colunas. A primeira coluna para marcar o início e tipo de cada plano; a segunda para anotações sobre “o que se vê na tela”, que incluía observações sobre profundidade de campo, tipos de *raccords* utilizados, entrada/saída de campo, efeitos e movimentos de câmera. A última coluna referente à trilha sonora, inserção de créditos, números e gráficos na tela. É importante ressaltar que as anotações sobre trilha sonora foram subdivididas em música, ruídos e falas.

Após as tabelas foram feitas fichas de análise relacionando o conteúdo das três colunas, considerando os planos mostrados antes e depois. Nesse momento, como indicam os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, é necessário “estabelecer elos entre esses elementos isolados, compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

Por fim, foi feita a compilação das informações nas fichas para traçar um perfil dos dois programas e a organizar as anotações sobre especificidades de cada uma das edições analisadas.

4.1. EDIÇÕES DO GLOBO REPÓRTER

Para este trabalho foram analisadas as edições sobre a cidade de Dubai (exibido em 25/05/2012), da repórter Gloria Maria; a edição sobre a tribo Enawenê-Nawê (exibido em 08/06/2012), do repórter Francisco José; a edição sobre dívidas financeiras (exibido em 13/07/2012), feita por diversos repórteres; e a edição sobre alimentos que curam (exibido em 06/07/2012), de Paulo Gonçalves.

O programa tem duração de 45 minutos, dividido em quatro blocos. A abertura, a chamada dos blocos, e o encerramento são gravados em estúdio, pelo apresentador Sérgio Chapelin. A vinheta de abertura é desenvolvida a partir de computação gráfica com um logo tridimensional do programa, e tem duração de 12 segundos.

No formato semi-circular, o estúdio apresenta um painel com o logo do programa ao centro e dois telões; o menor à esquerda e o maior à direita. À esquerda também se encontra uma bancada branca e translúcida. É comum durante os trechos gravados no estúdio o apresentador andar ou a câmera fazer movimentos como o *travelling* e panorâmicas, para aproveitar todo o espaço do estúdio. Os planos usados para enquadrar Chapelin são planos abertos que permitem ver os telões inteiros ou até mesmo o chão.

A interação entre repórter e entrevistados é um componente importante na fórmula atual do GR; o uso de passagens é obrigatório, e durante os depoimentos o repórter é filmado

junto com o entrevistado. O programa tem uma montagem acelerada, em alguns trechos usa até três imagens por segundo. Também é frequente o uso de panorâmicas verticais e horizontais, imagens com efeito de *speed* e *zoom in/out* bruscos. Outra característica é a câmera próxima do que é filmado. Na maioria das vezes um *spot* de luz é usado nas entrevistas em ambientes fechados.

As edições são temáticas, mas nem sempre tem um título específico; entre as analisadas somente a referente à Dubai tinha um título. O repórter é considerado o autor da reportagem, o restante dos créditos só aparecem no final do programa reunindo informações da edição específica e do programa.

4.1.1 Edição sobre Dubai

Na edição sobre Dubai a cidade é explorada como um símbolo de riqueza, modernidade e ostentação. Para representar visualmente a mencionada grandiosidade da cidade, as imagens ficam pouco tempo na tela e não há continuidade nas imagens de cobertura; estas apresentam fragmentos de cena, como se a câmera/telespectador olhasse para um ponto, e fechasse os olhos a cada 1 ou 2 segundos e abrisse novamente diante de uma nova cena. Os cortes muitas vezes acompanham o ritmo da trilha musical árabe acelerada. Nas imagens são usadas sequências em *speed*, *zoom in/out* bruscos, e panorâmicas verticais dos prédios (Figura 9 e 10).

Alguns pontos são singulares nessa edição, como a apresentação de um curto *clip* de introdução do programa, que trás o nome de *Dubai – Miragem do Deserto*, antes das falas no estúdio. A edição tem dois apresentadores Sergio Chapelin e Gloria Maria, que é a

responsável pela reportagem. A abertura da reportagem é feita usando imagens do deserto nas quais são inseridas imagens dos prédios da cidade no horizonte, que aparecem e desaparecem como em uma onda de vapor de uma miragem (Figura 7).

Existe uma proposta do programa de criar uma visão brasileira de uma visita a um país estrangeiro, mas isto diminui o espaço para que as pessoas do local criem um discurso sobre si próprias ou seu país. Por exemplo, ao invés de ouvir uma mulher de Dubai sendo entrevistada sobre o uso da *abaya*, opta-se pela narração em *voz over* “Silenciosas, recatadas, sempre de preto, elas estão em toda parte. Nas ruas. Nos shoppings. Até na praia”. A necessidade de imprimir uma impressão brasileira diante do país desconhecido fortalece o relato da experiência particular da repórter, e por consequência o grande espaço cedido à narração em *voz over*. Algumas entrevistas da reportagem não são dubladas, nem legendadas, apenas reportadas pela narração em *voz over*.

Outro exemplo é a visita a uma suíte do hotel Burj Al Arab, quando a descrição do local poderia ser feita por meio de imagens, mas torna-se uma passagem que além de ter o status de comprovação da presença da repórter no local, ainda traz as impressões dela diante do luxuoso quarto (Figura 15 a 20).

É tanto luxo que a gente nem sabe pra onde olha, e a escada é grande. Estamos no quarto. É um quarto com uma decoração bem árabe, tem muito dourado, muito brilho, [aponta] aqui tá o banheiro. Nossa é mármore para tudo quanto é lado... mais brilho. Mas olha só, não é um banheiro simples, definitivamente não [aponta mosaico na parede]. (Programa exibido pela Rede Globo em 25/05/2012)

A equipe tinha uma câmera pequena, com qualidade de imagem inferior à câmera oficial do programa, que foi usada em algumas ocasiões, mas especificamente nos trechos sobre um alojamento na periferia da cidade, e nas filmagens do maior shopping do mundo. O resultado da baixa qualidade das imagens e a instabilidade da câmera remete às câmeras escondidas e furos de reportagem, mas não é apresentada nenhuma razão para o uso da

técnica. No shopping a equipe foi permitida filmar um desfile que acontecia no local, mas talvez tenha sido proibida de filmar outras partes do shopping, pois as outras imagens são feitas com a câmera pequena, mostrando os corredores, escadas rolantes e a repórter Gloria Maria.

Já no caso dos alojamentos a filmagem falando sobre as más condições de moradia na periferia de Dubai parece consensual, a repórter faz uma passagem na sacada do prédio cercada por moradores do local, e a câmera registra tudo, usando *zoom in*, do outro lado da rua (Figura 23 e 24). As imagens da parte de dentro do prédio são feitas com a câmera de mão, e mal enquadradas; mas os moradores olham para a câmera e aparentemente as imagens eram de conhecimento público (Figura 25 a 28). Mas é interessante perceber como a estética da imagem “precária” das câmeras escondidas confere o status de revelação que vai ao encontro das falas usadas no decorrer do programa para reafirmar o empenho da equipe como “Nós procuramos e nós descobrimos como estas roupas são feitas”. As imagens de arquivo ocupam tempo considerável da reportagem, são usados, por exemplo, o vídeo mostrando o cultivo de perolas, fotos da família da brasileira Roberta Passos, trechos e *making off* do quarto filme da franquia hollywoodiana Missão Impossível, com cenas gravadas em Dubai.

4.1.2. Edição sobre a tribo Enawenê-Nawê

A edição sobre a tribo Enawenê-Nawê, que vive em uma região de difícil acesso no estado do Mato Grosso, foi gravada por uma equipe que se mudou durante um mês para a aldeia. O repórter apresenta os principais costumes da tribo e acompanha os rituais da construção da barragem pelos índios, a cerimônia para divisão dos peixes, a pajelança para

curar a filha do cacique com meningite; levanta questões sobre os efeitos das usinas hidrelétricas no Rio Preto e a reivindicação de demarcação de terras. A edição usa além das imagens capturadas pela equipe, uma simulação encenada e imagens de arquivo de um documentário da antropóloga Virgínia Valadão.

A montagem tenta trazer um elemento místico para as imagens da filmagem usando intensamente as fusões; uma corporificação das divindades indígenas com fusões dos rostos dos índios na mata, na água, e no céu (Figura 29 a 32). Nenhuma outra edição usa tantas fusões na montagem. Em diversos momentos a câmera fica no tripé longe da ação filmada, usando o *zoom* para obter uma imagem aproximada. Nas cerimônias os índios formam filas ou círculos e para ter uma imagem que preencha melhor a tela e com mais movimento, ao invés de filmar frontalmente, opta-se pela filmagem de perfil da fila (Figura 36). Outro plano recorrente é o close ou primeiro plano em *contra plongée* dos círculos, que ainda possibilita a inserção de efeitos no céu (Figura 33 a 36). Não existe uma divisão cronológica rígida para as imagens mostradas, imagens noturnas e diurnas são mostradas ao mesmo tempo; algumas imagens são repetidas durante a edição, utilizadas como imagem de cobertura para a *voz over*, especialmente fragmentos dos rituais que são exibidos no meio do programa.

São mostrados vários personagens que vivem na tribo, mas a narrativa não se aprofunda em nenhum deles, na maior parte do tempo o discurso se dirige à tribo como um todo. A narração em *voz over* e as passagens se sobressaem em relação aos depoimentos dos entrevistados; no momento em que estas passam a descrever as cenas e hábitos, explicar o que os índios estão falando, introduzir as falas dos especialistas e relatar as próprias experiências do repórter. Aparentemente muitos índios da tribo falam português, mas aparecem apenas para depoimentos curtos, de uma ou duas linhas.

A posição do repórter de intermediário entre as imagens captadas e o telespectador cria, em alguns momentos, redundância entre imagem e narração em *voz over*/passagem. Trechos como “eles comemoram”, “Eles nadam no rio”, “Eles se divertem”, “Veja como eles mergulham”.

Existe a intenção de frisar o ineditismo das imagens, o apresentador Sérgio Chapelin anuncia que são “imagens mostradas pela primeira vez na TV aberta brasileira”; e o repórter usa frases como “Conseguimos entrar com a câmera na Oca onde está havendo a pajelança”, “... recinto fechados que nós conseguimos autorização para entrar”, “Para acompanhar a obra mais de perto eu decido entrar no rio”, para aumentar curiosidade do público simulando grandes revelações, e construindo o discurso do empenho da equipe na busca pelas imagens.

A passagem assume um papel tão central que os entrevistados chegam a sair de perto do repórter para não atrapalhar a filmagem. Seguindo a noção que nesse momento o repórter conversa com o público e lhe mostra para onde olhar, a câmera passa ser subordinada de para onde o repórter aponta. Uma imagem curiosa nasce das passagens nas quais Francisco José relata como foi a experiência do primeiro índio da tribo a ter contato com homem branco, com ele ao seu lado. A história é contada com ajuda de uma simulação encenada¹⁷, que para se diferenciar das outras imagens da reportagem é apresentada com um filtro de cor verde (Figura 37 a 40). A certa altura do relato o índio, que não fala nada em momento algum, passa a prestar atenção na sua história sendo relatada por Francisco José para a câmera (Figura 41).

¹⁷ A simulação segue o modelo da montagem ficcional clássica.

4.1.3. Edição sobre dívidas financeiras

A edição sobre o mapa do endividamento dos brasileiros foi filmada em diferentes partes do país por cinco equipes diferentes que trabalham para as afiliadas da TV Globo nas cidades de São Paulo, Porto Alegre, Recife, Aracaju, Manaus e Curitiba. A partir dos resultados da pesquisa da Federação do Comércio de São Paulo (Fecomercio), que estudou durante dois anos o comportamento de consumo das famílias de 26 capitais e do Distrito Federal, o programa apresenta o “mapa da dívida brasileira”. As informações da pesquisa e a animação gráfica do mapa são o fio condutor dessa edição, mas estas pequenas reportagens poderiam estar, isoladamente, em algum dos telejornais da emissora.

Os personagens são pessoas que já se endividaram e conseguiram ou não quitar as contas. Os especialistas da reportagem são assessores econômicos ou economistas que trabalham para a Federação do Comércio no Paraná e São Paulo; os presidentes da Câmara dos Dirigentes Lojista de Manaus e Paraná; um economista da PUC do Rio Grande do Sul; e um professor de finanças da Fundação Getúlio Vargas do Paraná.

A abertura é inspirada em histórias infantis, uma casa de boneca de madeira com bonecos de pano serve de alegoria para o que seria a casa da família brasileira. Ao redor, é inserida através de computação gráfica uma paisagem (Figura 42). A narração em *voz over* inicia o conto dizendo “Era uma vez um povo que sonhava em morar numa casa espaçosa, confortável. Na cozinha, fogão e geladeira novos. Na sala, a televisão enorme e o computador de última geração...”. A repórter Isabela Assumpção é inserida nesse cenário, e faz sua passagem explicando o tema da edição (Figura 43).

As fusões também estão presentes nesse programa, dessa vez relacionadas à ideia de quantidade. Plano detalhe de contas e carnês sobrepostos em fusões com panorâmicas,

zoom in e *zoom out* (Figura 44 e 45). A maioria das imagens de cobertura são formadas por imagens de ruas cheia de consumidores, cartazes de preços, pessoas avaliando produtos na hora da compra, vitrines e pagamentos. Os objetos imóveis filmados, como placas de preços, ganham mobilidade na tela com as panorâmicas aceleradas e *zoom in* bruscos. A maior parte do tempo a câmera permanece parada apenas nas entrevistas e quando há um movimento na cena filmada, como é o caso das pessoas andando na rua, ou o transito. Caso já exista um movimento na imagem ele ainda pode ser intensificado com o uso do efeito de *speed*.

A reportagem tem diferentes efeitos como o uso do preto e branco, associado à uma música específica para marcar um período de tempo; retoques com filtro de cor, intensificando os tons amarelados; imagens em (rebobinando). A trilha musical é composta por diferentes estilos como jazz, tango, chorinho e música circense; sempre com ritmo rápido e bem marcado. Por vezes, as musicas são sincronizadas com os cortes da edição e sempre fazem um fundo para a narração em *voz over*.

As histórias dos personagens são próximas e as soluções também, incluindo cadernetas para controle de gastos e planejamento a longo prazo. Apesar de muitas vezes as imagens trazerem possíveis assuntos ao programa eles não são desenvolvidos; como é o caso das placas sobre IPI reduzido mostradas algumas vezes e que poderiam levar à desdobramento do tema. Os cartões de crédito são as estrelas, exibidos constantemente, mas em momento algum se discute as taxas cobradas por bancos, ou a proliferação de empresas de empréstimos. Este programa tem um forte caráter didático, no final apresenta um passo-a-passo de como resolver dificuldades financeiras, reforçando em tópicos tudo que já havia sido dito no decorrer do programa.

4.1.4. Edição sobre os alimentos que curam

A edição sobre alimentos que curam é baseada em pesquisas da Universidade de Campinas. Segundos os estudos, a banana, o salmão, o grão de bico e o abacate combatem a depressão; as nozes, castanhas e frutas secas combatem o colesterol; e o quiabo é eficiente contra a diabetes. É apresentado também um cardápio que diminuiria os efeitos da tensão pré-menstrual; benefícios da jabuticaba e dos frutos do cerrado; e novos tipos de maracujá e mandioca, produzidos pela Embrapa.

A filmagem trabalha com imagem em plano detalhe e macro, para mostrar os alimentos. A iluminação é usada para ressaltar as cores dos grãos, frutas e legumes, e se torna uma característica da edição. O *spot* utilizado cria ainda uma sombra nesses objetos, fazendo nuances de claro e escuro (Figura 55, 57, 60). Algumas sequências são filmadas em estúdio (Figura 58). A técnica do *stop motion* é utilizada nessa edição, para formar um rosto feliz no prato, fazendo referência ao discurso do programa que a felicidade está ligada à alimentação saudável (Figura 59).

Seguindo o modelo das outras edições já discutidas, sempre que a câmera não executa um movimento ou *zoom*, há um movimento dentro do quadro; nesse caso alimentos caindo, sendo fatiados, ou fritando. Em muitas cenas as imagens das pessoas à mesa foram feitas em *contra plongée* criando uma composição que distorce as proporções, mas que deixa em primeiro plano o prato (Figura 51 e 52). O repórter é representado de forma descontraída como um amigo que chega à casa das pessoas para um bate papo e é convidado para mesa de refeições (Figura 49, 50, 53,54).

A narração em *voz over* tem um tom didático, o programa se propõe a explicar as formas de preparar alguns alimentos e indica dietas. A necessidade de uma narração constante também cria repetições de conteúdo com a fala dos entrevistados.

4.2. EDIÇÕES DO TEMPS PRÉSENT

As edições analisadas foram *Vous habitez toujours chez vos parents ?*¹⁸(exibido em 01/03/2012), de Jacques de Charrière e Cédric Louis *118, au secours les pompiers!*¹⁹(exibido em 29/03/2012), de Raphaël Engel e Nicolas Pallay; *Ma villa de rêve au Sénégal*²⁰(exibido em 03/04/2012), de Fabienne Clément e Myriam Gazut; *Les nouveaux colons de l'arc lémanique*²¹(exibido em 02/08/2012), de Jacques de Charrière e Fabienne Clément.

O programa tem duração média entre 50 e 55 minutos. Não existem intervalos comerciais dividindo o programa; a única interferência é a apresentação do tema e encerramento, feitos pelo apresentador fixo Jean-Philippe Ceppi. A vinheta de abertura do programa tem duração de 25 segundos e mostra fragmentos de outras reportagens.

Não há cenário no estúdio, a gravação é feita com um fundo de *chromakey* que antecipa algumas cenas do tema escolhido. Os enquadramentos são sempre os mesmos, um primeiro plano na altura do peito, outro mais aberto na altura da cintura e novamente o primeiro plano na altura no peito.

¹⁸ Você ainda mora na casa dos seus pais? [tradução nossa].

¹⁹ 118, ao socorro os bombeiros! [tradução nossa].

²⁰ Minha casa dos sonhos no Senegal [tradução nossa].

²¹ Os novos colonos do arco lêmanico [tradução nossa].

No programa suíço os autores da reportagem são o diretor e o jornalista, seus nomes são falados pelo apresentador no estúdio, aparecem logo após o nome da reportagem, e reaparecem no crédito final da reportagem junto com os outros profissionais envolvidos.

Os membros da equipe não aparecem durante as reportagens, apenas é admitida a voz do repórter perguntando durante as entrevistas. Uma das características do programa é investir em uma montagem que se aproxima da montagem invisível da ficção; aproveitando *raccords* de olhar e movimento, prezando por criar uma lógica de ação na movimentação do personagem no espaço.

Recorrentemente os movimentos de câmera partem de um espaço vazio ou de uma superfície monocromática, como uma parede ou um largo tronco de árvore; e seguem em uma panorâmica até enquadrar o personagem. Optando por uma imagem que revela o espaço e ao mesmo tempo o personagem nele.

4.2.1. *Vous habitez toujours chez vos parents ?*

A edição *Vous habitez toujours chez vos parents ?* tem como tema os “filhos bumerangue”, adultos que saíram da casa dos pais, mas acabaram voltando. São exploradas causas e efeitos do fenômeno, passando pelos laços familiares, crises conjugais, e a crise econômica europeia.

As imagens de sombras, silhuetas e reflexos aparece durante todo o tempo, e acabam por dar uma unidade narrativa e visual para esta reportagem. Estas imagens vêm sempre acompanhadas de uma trilha musical instrumental tensa; e são usadas como uma metáfora para o sentimento de sofrimento e de desorientação dos filhos bumerangue (Figura

62). Muitos dos depoimentos foram feitos contra a luz, e em dias nublados que trazem uma forte luminosidade para as imagens, o que visualmente, destaca a metáfora das sombras.

As primeiras imagens da reportagem mostra cada um dos sete personagens, em seus quartos na casa dos pais, dizendo onde estão, ou há quanto tempo, ou por que. Algumas falas são hesitantes, o que ressalta a trilha musical com uma percussão com uma batida pendular. Entre uma fala e outra são inseridos planos detalhes de ursinhos de pelúcia que encaram a câmera. O conjunto sincronizado das imagens, falas, e trilha musical transforma em imagem o desconforto deles por voltar. A declaração de uma das entrevistadas de que tinha voltado a ser tratada como criança pelos pais fecha a sequência de abertura.

São entrevistadas oito pessoas, que se tornam os personagens principais dessa reportagem: Auda está desempregada; Romain largou a faculdade; Benoît se divorciou; Stéphane que gasta maior parte do salário pagando a pensão dos filhos, Eric que quer sair da casa dos pais, Méliissa perdeu o seguro desemprego e não podia trabalhar por causa do filho pequeno; Laurence é uma atleta de alta performance sem patrocínio. Também são entrevistados um terapeuta familiar, um psiquiatra, uma coach profissional, um sociólogo e uma assistente social. Nenhum dos personagens tem os sobrenomes escritos nos créditos, nem é comentado pela reportagem em qual lugar da Suíça vivem, ou em que bairro de Genebra, supondo-se que sejam da capital. Somente os especialistas têm nome, sobrenome e profissão nos créditos (Figura 66 e 67).

Para a construção desses personagens a reportagem explora a decupagem do espaço físico do quarto onde vivem (Figura 69). Em um de seus depoimentos Stéphane afirma “É estranho voltar ao meu quarto de criança, sendo que eu não deveria estar aqui.” nesse momento aparece o plano detalhe da televisão do quarto passando imagens em preto e branco

de Marilyn Monroe sorrindo e acenando para a multidão, e na sequência aparece uma imagem de Stéphane deitado na cama, com um expressão de desânimo, simultaneamente a fala continua em *voz off* “Para mim é um tipo de fracasso na vida. Voltar para a casa da sua família é como se tivesse havido uma derrapagem em algum lugar”. A reunião de todos esses elementos pela edição cria fortalece sentidos por oposição, ouve-se fracasso e vê-se uma Marilyn no auge da carreira; e após essa imagem dela tão ativa e sorridente, encontra-se um Stéphane deitado na cama desanimado que parece ainda mais triste aos olhos do telespectador (Figura 70). A imagem seguinte que o mostra saído do quarto, indica a posição da TV.

A narração em *voz over* com a cena de Benoît cuidando do jardim abre espaço para uma nova leitura das imagens. “Benoît não voltou sem motivo. Ele tinha uma casa e uma vida, quando, de repente, sua mulher pediu o divórcio. Seu pai e seu irmão morreram um após o outro. A volta ao lar foi com chás e antidepressivos”. A fala é sincronizada com as ações na tela, Benoît corta um arbusto, que cai pesadamente no chão enquanto o narrador fala sobre as perdas sofridas; na sequência ele joga o arbusto em um canto, enquanto o narrador fala sobre a depressão de Benoît. O personagem sai de cena, mas a câmera ainda permanece mais alguns segundos na imagem do pinheiro jogado no chão (Figura 68).

Quanto à trilha sonora, a mãe de Benoît ganha uma música angelical de harpa que combina com sua primeira aparição na sacada da casa, sob o sol, usando uma camisa branca que reflete a luz, sorrindo para o filho. Todas as vezes que ela aparece a trilha retorna. Romain recebe uma balada triste tocada na guitarra que aparece nos momentos que ele está fumando na sacada da casa e olhando horizonte. Também existem momentos na reportagem sem falas ou trilha musical apenas com ruídos do som ambiente. Esses momentos são usados como se o personagem estivesse pensando no que acabou de ouvir de alguém ou refletindo

sobre algo que disse; é o caso na cena de Auda dirigindo o carro depois de conversar com a mãe, a quietude seria uma reação à ação da cena anterior.

Na montagem, especialmente ao finalizar a história de algum dos personagens, utiliza-se um “*fade to black* diegético”, evitando ter de acrescentá-lo na mesa de edição. Um exemplo é quando acaba a série de depoimentos de Laurence e a câmera, que a enquadra do lado de fora da casa pela janela, faz uma panorâmica até enquadrar o céu escuro.

4.2.2. 118, *au secours les pompiers!*

Em *118, au secours les pompiers!* a equipe passou um mês acompanhando o cotidiano de um batalhão do corpo de bombeiros de Genebra. Essa edição mistura imagens de arquivo do batalhão, imagens feitas pela equipe e áudio de ligações da central de atendimento dos bombeiros. A abertura começa com as luzes do corredor que guarda os uniformes sendo acessas, a partir daí é feito um movimento de *dolly in* por três corredores entrecortado na montagem por rápidas imagens de salvamentos (Figura 71 e 72). As falas no áudio das ligações e o movimento crescente do *dolly in* cria a urgência, e culmina no carro de bombeiros andando nas ruas de Genebra e chegando a um prédio.

A equipe prepara dentro do batalhão o local para os depoimentos, com *spot* de luz e um tecido pendurado na parede para permitir a introdução das imagens de arquivo através de *chromakey*. No local é criada uma iluminação com *spots* facilitar o recorte da imagem, (em alguns momentos os vídeos do *chromakey* parece ser a fonte de luz). O bombeiro entra em quadro, senta e começa o depoimento em *voz off*, a câmera corta para primeiro plano e áudio e imagem se tornam sincrônicos (Figura 74, 75, 76,77).

Apesar de acompanhar o cotidiano e as chamadas em curso, a equipe também conta casos passados e para isso exercita outros modos de apresentar o depoimento. Uma senhora sentada à mesa conta a história de seu resgate de um incêndio em seu prédio, depois ela conta novamente a história percorrendo o apartamento e demonstrando o fez, abrindo a janela, se protegendo da fumaça, gritando por socorro; e no estúdio improvisado do batalhão o bombeiro que operou o resgate também conta a história (Figura 78). Na montagem os três momentos são misturados, as frases da senhora são completadas pelo bombeiro, trazendo dinamicamente as duas visões do acontecimento. Outra entrevistada também refaz os passos do dia em que recebeu socorro dos bombeiros, a câmera a segue pelos corredores vazios de seu prédio (Figura 79).

O ritmo da reportagem se modifica após jantar de confraternização que é interrompido para socorrer um homem que ficou preso entre dois vagões de trem. Não são feitas imagens do homem, apenas da movimentação dos bombeiros, durante o atendimento na rua, um lençol é usado para formar uma barreira entre o homem e o trânsito. Não é revelada a gravidade do que aconteceu nem quais foram os ferimentos da vítima; são mostrados apenas os closes nos rostos preocupados dos bombeiros, abrindo uma nova discussão na reportagem sobre todas as coisas que eles veem e *nós* não vemos, e principalmente como eles se preservam psicologicamente. Ao voltar para o jantar de confraternização as imagens são apenas de expressões pensativas e cansadas (apesar de não terem ido todos os bombeiros atender a ocorrência). A correria inicial é abandonada e a reportagem assume um ritmo mais lento, mostrando os bombeiros no momento em que esperam pelos chamados. A última etapa da reportagem expande a discussão para o isolamento e o individualismo nos grandes centros urbanos, como Genebra.

Apesar de a reportagem acompanhar um longo período de tempo, são agrupados eventos que acontecem à noite e de dia, o que ajuda na sensação de continuidade da passagem do tempo. Em alguns momentos a narração em *voz over* fala a data e o horário dos chamados para contextualizar os acontecimentos. Entre os personagens são escolhidos alguns para receber mais visibilidade como Capitão Nicolas Schumacher e bombeiro Patrick Eyholzer que apresenta sua família (Figura 81). Não há especialistas nessa edição, já que só aparecem os bombeiros e as vítimas, e os primeiros são os personagens principais, discutindo seu cotidiano e experiências.

4.2.3. *Ma villa de rêve au Sénégal*

A edição *Ma villa de rêve au Sénégal* fala sobre a tendência de cidadãos suíços que escolherem o Senegal para viver após a aposentadoria. Investiga as razões que levaram a saída do país e as vantagens e desvantagens da mudança. Todos os personagens moram na cidade litorânea de Saly e deixaram para trás vidas modestas na Suíça. No novo país tem maior poder de compra e puderam, por exemplo, construir casas com piscina e contratar empregados. Todas as histórias começam com a alegria da concretização do sonho de morar no Senegal, até chegar à problemas da vida cotidiana e questões que desconstroem o discurso de paraíso idealizado.

A equipe explora a profundidade de campo e cria imagens divididas em 3 planos todos focados; em que muitas vezes a ação ocorre no último plano ou em segundo plano, e a câmera mantém um recuo inicial. Provavelmente algumas cenas foram encenadas para a câmera, por exemplo, a saída do carro da garagem e as instruções de Renée para a empregada (Figura 86).

Martine dá um depoimento dizendo que muitos homens senegaleses mais novos querem namorar as mulheres suíças para receber presentes ou uma mesada, e conta uma decepção amorosa que teve. Acompanhando o depoimento em *voz off* são usadas as imagens da aula de dança de uma hospede da pousada de Martine. As figuras da mulher suíça e do homem senegalês, e principalmente o cansaço dela que não acompanha a dança, e ele que sai de cena deixando-a sozinha, faz uma representação visual simbólica para a história.

As transições das imagens são feitas com *fade to black*, e corte seco. Não há uso do efeito de *speed*, na maior parte do tempo a montagem cria um ritmo de calma de férias de verão na cidade de Saly; as imagens são de momentos do cotidiano, a câmera mantém-se afastada observando de longe (Figura 89 a 100).

4.2.4. *Les nouveaux colons de l'arc lémanique*

A edição *Les nouveaux colons de l'arc lémanique* fala sobre a especulação imobiliária ao redor de Genebra. Segundo a reportagem, nos últimos dez anos a paisagem se modificou devido à chegada de empresas multinacionais, que trazem consigo um grande fluxo de mão de obra qualificada para trabalhar e morar na região. Os recém chegados são identificados por ter muito dinheiro, imóveis caros, carros de luxo e o inglês como idioma, que permite que se comuniquem entre si já que vem de diferentes países (Figura 103). As pequenas cidades na região lemânica passaram a ser o foco das construtoras e locadoras, e tiveram que lidar com o aumento do tráfego de carros, diminuição da área verde e aumento dos preços. As histórias se passam nas cidades suíças de Bassins, Troinex, Bossey, e Veigy cidade francesa na fronteira, onde 80% da população trabalha em Genebra.

A abertura apresenta uma imagem aérea se aproximando da região, uma trilha musical de suspense e uma narradora que apresenta os personagens Didie, Yannick, Fanny e Cedric. Enquanto eles são filmados em atividades diárias a *voz over* informa o nome e desejos deles. A *voz over* nesse momento inicial se aproxima dos narradores oniscientes da ficção, mas logo após os créditos iniciais, a narração é assumida pelo repórter e abandona o modelo onisciente.

A câmera se torna um elemento mais estático, mesmo quando a filmagem é com câmera na mão opta-se por fazer movimentos em função do eixo (panorâmicas) ao invés de seguir o personagem. Quando as entrevistas são feitas com moradores que falam inglês, usa-se legenda ou a *voz over* dublando em francês. A montagem alterna opiniões opostas. Inicialmente os trabalhadores estrangeiros das multinacionais são a raiz do problema, mas a discussão evolui até considerar que a isenção de impostos para as empresas se instalarem na região, e o não planejamento de bairros residenciais próximos às empresas, ou residências temporárias.

Algumas imagens sintetizam as falas dos personagens, como a sequência que mostra o professor e um pai de aluno indo embora, após o primeiro declarar dificuldades financeiras e comentar a distância de estilo de vida dos alunos (Figura 105). Outro exemplo são os depoimentos de um morador da cidade Troinex e do Conselheiro municipal sobre a construção de um novo conjunto de apartamentos em uma área verde da cidade. Após a narração em *voz over* dizer que “Há quem é a favor e quem é contra”, aparece a imagens de duas ovelhas dando cabeçadas uma na outra no meio do campo (Figura 106).

A trilha musical é usada junto com o efeito de *speed* nas imagens aéreas para marcar o deslocamento espacial de uma cidade para outra. É usado também para marcar o

ápice da entrevista com uma estrangeira que se instalou na região, o repórter pergunta “O preço das residências aumentou muito, o que você responderia para alguém que dissesse que se é assim tão caro é por sua causa?” ela responde “sim, mas... eu não sei que dizer” e a “música tema” dessa edição toca sincronizada com a fala dela (Figura 107).

4.3. COMPARAÇÃO ENTRE OS RESULTADOS

A contagem de planos e a análise das edições mostra que a montagem do GR é mais acelerada que a do TP. Os números só não são mais díspares devido às passagens executadas pelos repórteres que são feitas como plano sequencia. O maior número de planos de cada um está no GR sobre alimentos (867) e no TP sobre morar no Senegal (562). É importante ressaltar que o programa suíço tem dez minutos a mais de duração que o brasileiro. Os outros resultados no GR foram: 592 planos na edição sobre a tribo indígena; 663 na edição sobre dívidas financeiras e 577 na edição sobre Dubai. No programa TP, a edição sobre os filhos bumerangue teve 443 planos; 536 planos na edição sobre os novos colonos do arco lemnisco; e 522 na edição sobre os bombeiros de Genebra.

O GR tem uma câmera que não se detém muito tempo no mesmo local ou objeto, enquadra um elemento por alguns segundos e move para outro, assim sucessivamente. Uma câmera efêmera. A alternância das imagens é reforçada pela combinação de planos com um ou dois segundos de duração e movimentos de câmera ou *zoom*. Lembra a estética inicial da linguagem videoclípica. O recurso do campo e contra campo é pouco utilizado nas reportagens em comparação ao outro programa.

O TP explora a decupagem, *raccord* de movimento e *raccord* de olhar. A câmera se apresenta quase onipresente através da montagem. O uso desses elementos traz fluidez para as cenas da reportagem, de modo que os cortes ficam menos visíveis, mas também obriga que durante as filmagens algumas ações sejam repetidas para a captação de diferentes ângulos.

O posicionamento da câmera para gravar os depoimentos também é diferente nos dois programas. O GR, ao posicionar o cinegrafista em um ângulo que este possa filmar o entrevistado e o repórter juntos (Figura 8 e 21), cria algumas vezes um ângulo lateralizado (Figura 46 a 48). O TP posiciona a câmera ao lado do repórter, usando um plano de $\frac{3}{4}$ e deixando o rosto do entrevistado visível, mas sem encarar frontalmente a câmera. O programa também opta por closes mais aproximados durante as entrevistas em relação ao GR; *zoom* e o close são usados para despertar o envolvimento emocional dos telespectadores.

TP usa um ponto de vista no qual a câmera espia a ação, sendo um elemento que participa ativamente dela somente nos depoimentos. Durante o restante das filmagens mantém-se um recuo diante da ação e raramente algum dos personagens aparece nas imagens olhando para a câmera. Já o GR, com as imagens de pessoas que olham para a câmera e indicações de aproximação como o *zoom in/out* e *dolly in/out*, evoca a ideia de apresentar de perto os temas, não só através de depoimentos, mas fazendo parte da ação e reportando as sensações e impressões. De acordo com a ideia de recuo, as imagens de TP algumas vezes não tem iluminação de *spot*, enquanto no GR o uso da luz artificial é essencial em todos os ambientes fechados.

Enquanto o GR investe em efeitos nas imagens, como fusão, elementos inseridos com computação gráfica e filtros de cor, o TP elabora mais a parte da montagem e depoimentos.

É interessante ressaltar a diferença de captação da mesma cena (uma pessoa dando um depoimento enquanto dirige um carro) nos dois programas. Gloria Maria entrevista uma

taxista sobre como é trabalhar em Dubai. São usadas duas câmeras: uma pequena no retrovisor esquerdo e outra com o cinegrafista no banco traseiro. A primeira câmera está posicionada do lado do banco do carona, sendo assim a imagem em primeiro plano é a da repórter e em segundo a entrevistada. A câmera traseira inicialmente enquadra a vidro dianteiro do carro; depois ela fica atrás da motorista para poder enquadrar melhor a repórter quando ela fala algo virada para câmera (Figura 109). Na trilha sonora deste trecho há pouco espaço para ruídos e as falas da entrevistada são reportadas pela *voz over* que domina o trecho.

Em *Vous habitez toujours chez vos parents ?* a câmera é posicionada no banco do carona enquadrando ora a estrada ora a entrevistada; e o repórter está no banco traseiro, provavelmente atrás do cinegrafista. A trilha sonora desse trecho começa sem falas apenas com ruídos e depois segue com a personagem falando, a voz do repórter é audível fazendo as perguntas (Figura 108).

O repórter é representado de forma descontraída e amigável no GR, é a figura que se senta a mesa para comer com as famílias ou que segura o bebê durante a entrevista com a mãe. A descontração conduz ao humor nas falas tanto dos entrevistados, como dos repórteres; culminando na cena da edição sobre Dubai, na qual Gloria Maria não consegue subir no barco iraniano, deixada no corte final com clara função de comicidade e humanização (Figura 22).

O TP recorre a figura do especialista apenas na edição *Vous habitez toujours chez vous parents?*, as outras edições são feitas apenas com os personagens dando seus depoimentos, falando sobre seu posicionamento e refletindo sobre o tema. O GR tem um aspecto didático, claramente visível nas edições sobre alimentos que curam e sobre a dívida brasileira, que opta por manter a figura do especialista e entregar a narrativa à *voz over* e aos repórteres.

A linha de discurso elaborada pelo TP tende a buscar uma discussão enquanto sociedade; criando espaços para além do programa como os chats com convidados, indicação de livros e fóruns de discussão online. Já o GR cria sua linha de discurso atrelada à esfera individual, na qual apesar de fatores externos, cabe ao indivíduo/telespectador mudar a própria vida e modos. A ideia do esforço e disciplina predomina nas edições sobre alimentos e dívidas, apesar de existirem diversos outros aspectos possíveis de serem explorados como alimentos orgânicos, transgênicos, preços praticados, condições de escoamento de produção; e valor dos juros dos bancos, sistemas de regulação de taxas, proliferação de empresas de empréstimo pessoal. A linha argumentativa também se distânciava, na medida em que o GR apresenta um tema e diversos exemplos; enquanto o TP desenvolve uma linha com hipóteses iniciais que são desconstruídas ao longo da reportagem, dando movimento à narrativa que agrega novos fatores e muda de direção.

A trilha musical tem um papel importante para criar os ambientes sonoros adequados a cada uma das cenas em ambos os programas. No TP todas as faixas utilizadas são instrumentais, na maior parte do tempo acompanham *voz over* do narrador, depoimento com som sincrônico ou depoimento em *voz off*. Algumas edições chegam a escolher uma música para ser repetida durante toda a edição em diversos momentos, sendo o tema da edição. Durante os depoimentos o som das falas é mais limpo sem ruídos ou interferências, mas nas imagens de cobertura feitas em outros locais da casa ou com os personagens se movendo há mais ruídos que são incorporados como mais uma camada sonora. Em *Vous habitez toujours chez vos parents ?*, por exemplo, são adicionados ruídos como um grito que se mistura a música tensa da primeira aparição das silhuetas, ou o *tic-toc* de relógio acrescentado no momento em que uma mãe diz que entenderia se o filho fosse embora, mas como ele não vai “então eu espero”. É importante ressaltar que nesses momentos em que há efeitos eles são adicionados para se misturarem à trilha, o som do relógio poderia inclusive

em primeiro momento parecer um som diegético. Os momentos apenas com os ruídos do ambiente de gravação existem, mas são curtos, no Temps Présent e são usados para aumentar dramaticidade e atrair atenção para as imagens.

O caráter mais importante da trilha musical dentro do GR é marcar o ritmo da edição, movimentos de câmera, e efeitos. As músicas são escolhidas de acordo com o tema (por exemplo, músicas árabes para Dubai e músicas indígenas para tribo amazônica), e sempre são usadas como som de fundo para as narrações em *voz over*. A movimentação e agitação constante das imagens da reportagem tem seu correspondente com as músicas e as falas que dominam a trilha sonora. Não há espaços para momentos em que não há falas nem trilha musical.

Quanto aos créditos para identificação dos repórteres e entrevistados, o GR usa uma tarja centralizada, como em outros programas jornalísticos da emissora, que ocupa quase toda parte inferior da tela. Nas passagens a tarja referente ao repórter trás o logo do programa. No GR o uso de um elemento gráfico para a inserção de crédito ajuda reforça a identidade visual do programa, e chama a atenção para as informações factuais como nome, local, profissão; enquanto o TP opta por créditos discretos no canto esquerdo da tela, e sem fundo colorido. Em uma das edições nem usa informações como sobrenome e profissão, apenas um nome que identifique o entrevistado, o foco maior é do depoimento.

5. CONCLUSÃO

Ambos os programas sofrem transformações devido aos avanços tecnológicos e aos novos parâmetros audiovisuais. A pesquisa histórica revelou aspectos do espaço de interação entre cineastas e jornalistas na TV, no qual se desenvolviam aproximações com a linguagem documentária. A partir daí o foco da pesquisa se tornou descobrir se ainda existe tal espaço ou qual a nova configuração que ele assumiu. Buscamos elencar, com base nos conceitos de Bill Nichols e Fernão Pessoa Ramos, as apropriações da linguagem documentária que são utilizadas hoje por ambos os programas; tendo sempre em mente que o documentário é um campo de complexa definição, mas por isso mesmo cheio de possibilidades para criação.

O conceito de indexação de Noël Carrol ajuda a compreender o panorama atual, no qual o *Temps Présent* se define como um programa de reportagens investigativas, o que condiz com o modelo de montagem e narrativa que o programa pratica. O *Globo Repórter* se define como um programa que mescla entretenimento e informação. Uma descrição que inclusive não o diferencia de outros produtos da emissora como o *Fantástico* ou os telejornais diários, que cada vez mais são adeptos do infoentretenimento²². Seu uso, extremamente popularizado no Brasil, explica inclusive o empenho da narrativa do programa para incluir humor e humanizar os repórteres. A falta de uma proposta diferente para o programa se reflete inevitavelmente na forma.

O ponto de virada do *Globo Repórter* foi quando os cineastas saíram do projeto e grande parte dos artifícios do gênero cinematográfico também desapareceu de sua fórmula. O

²² O termo usado na literatura especializada, inglesa e brasileira, define a tendência de misturar entretenimento e informação, sendo esta uma estratégia que perpassa diversos formatos e gêneros.

modelo das matérias dos telejornais multiplicado pelos 45 minutos de programa cria uma narrativa plana e repetitiva do ponto de vista da forma e do conteúdo. Como podemos constatar nas análises das edições sobre dívidas financeiras e alimentos que curam, a linha editorial imposta ao programa contribui para esse efeito na medida em que os assuntos são tratados sempre com um recorte que tende para uma receita de resolução, e uma representação otimista que ignora aspectos controversos do tema. Para não confrontar instâncias de poder as soluções normalmente surgem do esforço e força de vontade individual. A autoria perde espaço nesse modelo e o maior exemplo é a edição do programa sobre dívidas financeiras com cinco reportagens feitas separadamente, por cinco jornalistas diferentes e diversos cinegrafistas, reunidas para compor o tema. O programa segue em grande parte o modo expositivo, definido por Bill Nichols, devido à predominância da voz over e da postura didática; mas com pitadas do modo reflexivo mostrando os bastidores da produção.

O Temps Présent mantém mais aspectos da linguagem documentária, por exemplo, a presença do cineasta se faz visível através da decupagem executada, e o uso da montagem em continuidade. Mesmo com a estratégia narrativa de trazer contra argumentos e explorar mais aspectos do tema, dando a sensação de adensamento da investigação à qual se propõe; o programa também tem um modelo mais ou menos fixo de apresentação. Esse modelo poderia se dizer tem mais aparatos do que o do Globo Repórter, e dá mais “espaço de manobra” para os criadores quanto à imagem e a trilha sonora, mas apesar dos diversos elementos singulares em cada uma das edições, não há nenhuma discrepância muito grande entre todas elas. Temps Présent também tem suas regras de ação, entre elas a interação sem a exibição da equipe em cena o que a aproxima do modo participativo categorizado por Nichols.

Diante dos resultados da pesquisa é possível especular sobre a influência do documentário dos anos 60, ainda hoje, no modo de expressão da televisão suíça. Assim como relatam os depoimentos de Jean-Jacques Lagrange, a língua e a proximidade proporcionavam uma forte ligação com a França e as discussões sobre as novas correntes de criação do período. No Brasil o documentário assume um espaço diferente dentro da cinematografia nacional. No caso do Globo Repórter, apesar da interação inicial, a vertente sessentista foi abandonada a partir anos 80; e prevaleceu a inspiração na televisão norte-americana. Apesar dos Estados Unidos também serem responsáveis por expoentes do gênero documentário, nos anos 80 os jornalistas da emissora estavam alinhados com o modelo de produção massiva dos canais pertencentes aos conglomerados de notícia norte-americanos. Aumentando o espaço para o uso de gráficos, efeitos nas imagens, passagens e montagem em ritmo acelerado.

Se o frescor dos primeiros experimentos na TV já está longe no tempo, e se aparentemente a janela sobre o mundo sempre mostra a mesma paisagem do mesmo modo; faz-se necessário uma nova abordagem das imagens. Principalmente nesse começo de século XXI, no qual as janelas se multiplicaram e a TV corre para se transformar ao gosto dos novos tempos. Essa adaptação até o momento parece assumir a forma conservadora da compra de fórmulas prontas de programas estrangeiros e da mimese de programas concorrentes, sem muitas ousadias no cenário da não-ficção. Mas discutir as apropriações feitas pela TV, principalmente pela grande reportagem, da linguagem documentária, é discutir algo ainda em curso e por tanto passível de mudanças de percurso.

6. REFERÊNCIAS

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

ARCHIVES RTS. **Temps Présent.** Disponível em: <<http://www.rts.ch/archives/>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme.** Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

BRASIL, Antônio. Procura-se um manual de telejornalismo. In: **Observatório da Imprensa**, n.162, 6 mar. 2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv060320021.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Diretores Brasileiros:** João Batista de Andrade. [s.l.]: Centro Cultural Banco do Brasil, [s.d.].

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DE GRANDE, Airton Miguel. **Documentário:** um fazer com fronteiras movediças. In: **Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros.** Dissertação apresentada ao departamento de Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2004.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens.** Trad. Pedro Éloi Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

JESPER, Jean-Jacques. **Jornalismo Televisivo:** Princípios e Métodos. Trad. Rita Amaral. Coimbra: Livraria Minerva Editora, 1998.

LAGRANGE, Jean-Jacques. **Jean-Jaques Lagrange:** depoimento [jun. 2004]. Vídeo (47 min.). Entrevistador: Jean-Philippe Rapp. Collonge-Bellerive, 2004. Disponível em: <<http://www.rts.ch/video/#id=438270>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho:** televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

MEDINA, Cremilda. O que define o jornalista como autor?. In: **Observatório da Imprensa**, n.665, 15 ago. 2011. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_que_define_o_jornalista_como_autor>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MEMÓRIA GLOBO. **Globo Repórter**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238604,00.html>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

MUNIZ, Paula. **Globo Repórter: Cineastas na Televisão**. Disponível em: <<http://mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva; ROLDÃO, Ivete Cardoso Carmo; BAZI, Rogério Eduardo Rodriguês. **Documentário e vídeo-reportagem: uma contribuição ao ensino de telejornalismo**. In: FÓRUM NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <[http://www.fnpj.org.br/dados/grupos/documentario-e-video-reportagem-uma-contribuicao-ao-ensino-de-telejornalismo\[75\].pdf](http://www.fnpj.org.br/dados/grupos/documentario-e-video-reportagem-uma-contribuicao-ao-ensino-de-telejornalismo[75].pdf)>. Acesso em: 1 jun. 2012.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Editora Cosmos. Lisboa, 1999.

PROGRAMA GLOBO REPÓRTER. **Dubai: Miragem do Deserto**. Reportagem: Glória Maria. Cinegrafia: Julio Aguiar. Som: Luiz Fernando Santos. Montagem: Francisco Carvalho. Exibido em 25 mai 2012.

_____. **Tribo Enawenê-Nawê**. Reportagem: Francisco José. Cinegrafia: San Costa, Rogério Rocha. Som: José Dilermando, Eduardo Souza, Josenir Proença. Montagem: Saulo de la Rue, Francisco Carvalho. Exibido em 08 jul 2012.

_____. **Dívidas Financeiras**. Reportagem: Isabela Assumpção, Rosane Marchetti, Mônica Silveira, Daniela Assayag, Dulcinéia Novais. Cinegrafia: Alexandre de Marco, Antônio Henrique, Carlos Costa, Cassius Clayluis, Felipe Silveira, Maria Candida, Ronaldo Almeida, Rogério Rocha, Vantuir Oliveira. Som: Eduardo Rodrigues, Itajaíba Santos, Rodrigo Fernandes. Montagem: Francisco Carvalho, Lilian Carvalho, Roberto Cavalcanti, Roberto Kumamoto. Exibido em 06 jul 2012.

_____. **Alimentos que curam**. Reportagem: Paulo Gonçalves. Cinegrafia: Pedro Santana. Som: Jackson Amorim. Montagem: Eulâmpio Vianna Neto. Exibido em 13 jul 2012.

PROGRAMA TEMPS PRÉSENT. **Vous habitez toujours chez vos parents ?**. Reportagem: Jacques de Charrière e Cédric Louis. Cinegrafia: Walter Hug. Som: Emilie Spierer. Montagem: Brigitte Duc. Exibido em 01 mar. 2012

_____. **118, au secours les pompiers!**. Reportagem: Raphaël Engel e Nicolas Pallay. Cinegrafia: Patrice Cologne. Som: Benedikt Früttiger. Montagem: Robert Mabillard. Exibido em 29 mar. 2012.

_____. **Ma villa de rêve au Sénégal**. Reportagem: Fabienne Clément e Myriam Gazut. Cinegrafia: Pascal Gauss. Som: Raphaël Crohas. Montagem: Raphaële Jeanmonod. Exibido em 03 abr. 2012.

_____. **Les nouveaux colons de l'arc lémanique.** Reportagem: Jacques de Charrière e Fabienne Clément. Cinegrafia: Riccardo Willig. Som: Beat Lambert. Montagem: Chantal Dall'Aglio. Exibido em 02 ago. 2012

RADIO TÉLÉVISION SUISSE. **Temps Présent.** Disponível em: <<http://www.rts.ch/emissions/temps-present/>> Acesso em: 1 jun. 2012.

_____. **Histoire de la télévision suisse romande.** Disponível em: <<http://www.histoiredelatsr.ch/tv-suisse>> Acesso em: 1 jun. 2012.

_____. **Temps Présent 40 ans.** Disponível em: <http://www.tsr.ch/xobix_media/files/tsr/abe/2009/tempspresent40ans.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2012

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?.** São Paulo: Editora Senac, 2008.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. **Globo Repórter.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/>> Acesso: 1 jun. 2012.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter:** Um encontro entre cineastas e a televisão. 2005. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2005.

SALLES, João Moreira. Sobre Senadores que dormem. **Revista Bravo!**, São Paulo: Editora Abril, ano 8, p.28, abril, 2005.

_____. **João Moreira Salles:** depoimento [jun. 2007]. Vídeo (56 min.). Entrevistador: Alonso Borges. Belo Horizonte, 2007. Entrevista concedida ao projeto Sempre Um Papo, da Associação Cultural Sempre Um Papo e da TV Câmara.

SILVA, Heidy Vargas. **Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983):** As imagens documentárias na televisão brasileira. Dissertação apresentada ao departamento de Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2009.

TORRACINTA, Claude. **Claude Torracinta:** depoimento [mai. 2004]. Vídeo (51 min.). Entrevistador: Malik Melihi. Sézenove, 2004. Disponível em: <<http://www.rts.ch/videos/438358-l-interview-de-claude-torracinta-par-malik-melihi.html>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

_____. **Claude Torracinta:** depoimento [dez. 2012]. Email. Entrevistadora: Maria Tereza Carneiro Umbelino.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise filmica.** Campinas: Papirus, 1994.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação.** Lisboa: Editora Presença, 1999.

6. GLOSSÁRIO

Efeito de campo e contra campo: (usado principalmente para representar diálogos) É a alternância de planos mostrando ora um interlocutor ora outro. O ponto de vista adotado no contra campo é o inverso do adotado no plano precedente.

Chromakey: Substituição parcial de uma imagem eletrônica com material proveniente de outra fonte.

Close: Plano fechado que enquadra detalhes, enfatizando principalmente as expressões faciais.

Corte seco: Significa a passagem direta de um plano para outro sem uso de algum efeito de transição (referente à montagem).

Crédito: Nome identificando um entrevistado ou repórter. Os créditos finais se referem à lista de pessoas físicas e jurídicas que participaram ou contribuíram para a realização de um produto audiovisual.

Decupagem: Planejamento das tomadas da filmagem, escolhendo e combinando as posições da câmera, luz, e personagens.

Diegético e extra-diegético: Diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Refere-se à existência de um elemento dentro da diegese ficcional ou à sua inserção posterior na pós-produção.

Dolly in: Câmera se aproxima do objeto, movimento de avançar.

Dolly out: A câmera retrocede e abandona o objeto.

Enquadramento: Limites laterais, superior e inferior da cena filmada.

Fade in: O surgir da imagem a partir de uma tela escura que vai se clareando.

Fade out: Escurecimento gradual da tela.

Fusão: A imagem do plano anterior vai se dissolvendo enquanto a seguinte já está aparecendo; por alguns segundos, ou frações de segundos, estão na tela duas imagens diferentes misturadas.

Panorâmica (pan): Rotação da câmera em torno de seu eixo horizontal (para cima e para baixo) ou vertical (da esquerda para direita, ou vice-versa).

Plano Detalhe: Plano aproximado de algum objeto. Tem a mesma função que o close.

Plongée e contra plongée: Quando a câmera está posicionada em nível mais alto ou mais baixo, respectivamente, que a pessoa ou objeto filmado.

Primeiro Plano: Termo da escala de planos que corresponde à posição da câmera bem próxima do objeto filmado. Neste trabalho, o termo também foi utilizado em relação à divisão de planos dentro do mesmo quadro, neste caso se referindo à profundidade de campo.

Profundidade de campo: O intervalo entre o ponto mais próximo e o mais distante cujas imagens podem ser vistas com nitidez. Quanto maior a distância entre esses pontos maior a profundidade de campo adotada.

Raccord: Refere-se à capacidade de, através da montagem, criar a impressão de continuidade de movimento, atenuando os efeitos de corte entre planos. Subdividido em *raccords* de

movimento e olhar, também ajuda na orientação do espectador em relação ao espaço cênico, e é essencial para a dinâmica de campo e contra campo.

Speed: Efeito que consiste no aceleração das imagens durante a montagem.

Travelling: Movimento de câmera realizado da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, com auxílio de carrinho móvel, carro ou grua. Também pode ser feito manualmente.

Voz off: termo se refere à narração ou fala dessincronizada da imagem, uma narração feita em estúdio e adicionada posteriormente ao vídeo, ou um áudio de um depoimento que recebe imagens de cobertura durante a montagem. O termo é mais usado na produção jornalística. Neste trabalho, durante a análise dos programas, para facilitar a leitura, o termo foi utilizado somente para classificar os depoimentos.

Voz over: Tem a mesma função da *voz off*. O termo é mais utilizado na produção cinematográfica. Neste trabalho, apenas no capítulo de análise dos programas, o termo foi utilizado para classificar a narração.

Zoom: Efeito ótico de aproximação ou afastamento da objetiva.

7. ANEXO²³

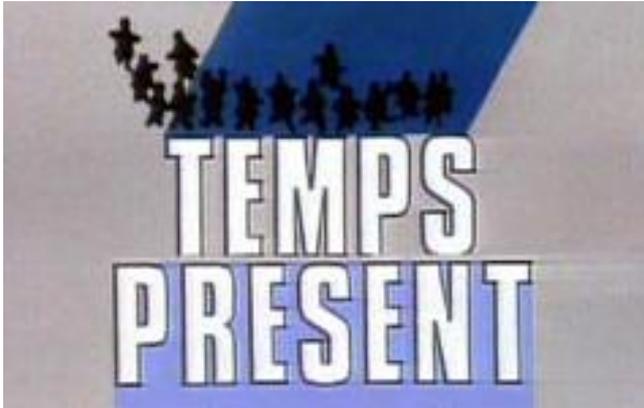


Figura 1 – logo de 1969



Figura 2 – logo de 1973



Figura 3 – logo de 2009



Figura 4 – logo de 1985 até 1990, que inspira o logo atual.



Figura 5 – logo atual



Figura 6 – logo atual

²³ As figuras que não foram mencionadas no texto do capítulo 4 receberam uma breve legenda.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11 – uso do *raccord* de movimento. Repórter sobe a escada e a imagem seguinte é ela chegando no segundo andar.



Figura 12 – O *raccord* de movimento é utilizado poucas vezes na edição, e sempre pela repórter, que se dispõe a repetir a cena para gravação.



Figura 13 – Ateliê de costura em Dubai



Figura 14 – Ateliê de costura em Dubai



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

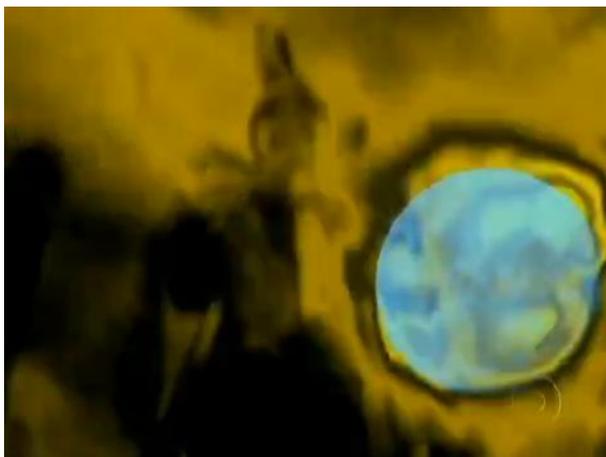


Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40

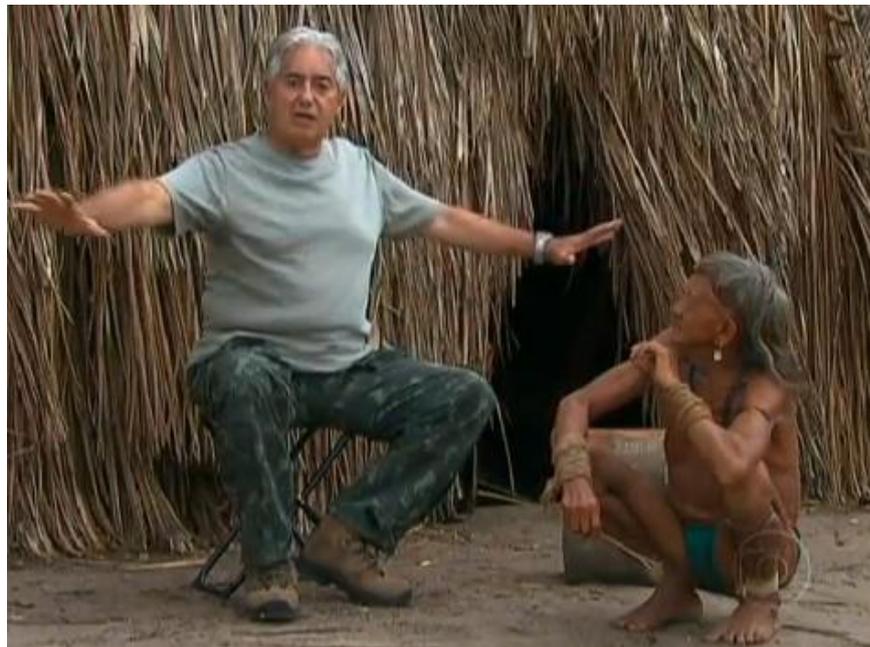


Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56 - Inserção de texto sobre as imagens, para reforçar as informações ditas pela voz over.



Figura 57



Figura 58

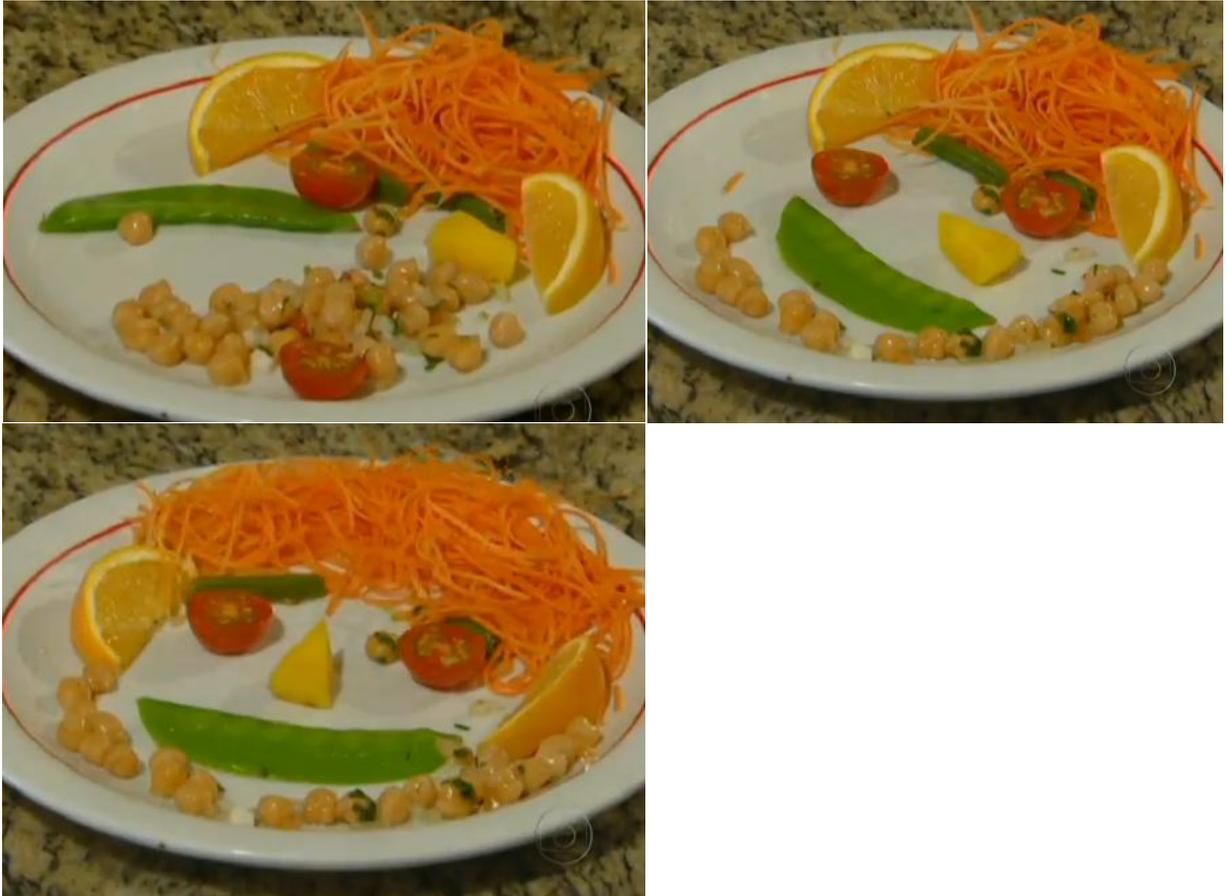


Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63 – Na edição sobre os “filhos bumerangue”, os personagens são enquadrados sozinhos no meio de paisagens naturais mostradas em plano aberto, às vezes em contra *plongée*.



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69 – apresentação de Auda e seu quarto, na edição sobre os “filhos bumerangues”.



Figura 70

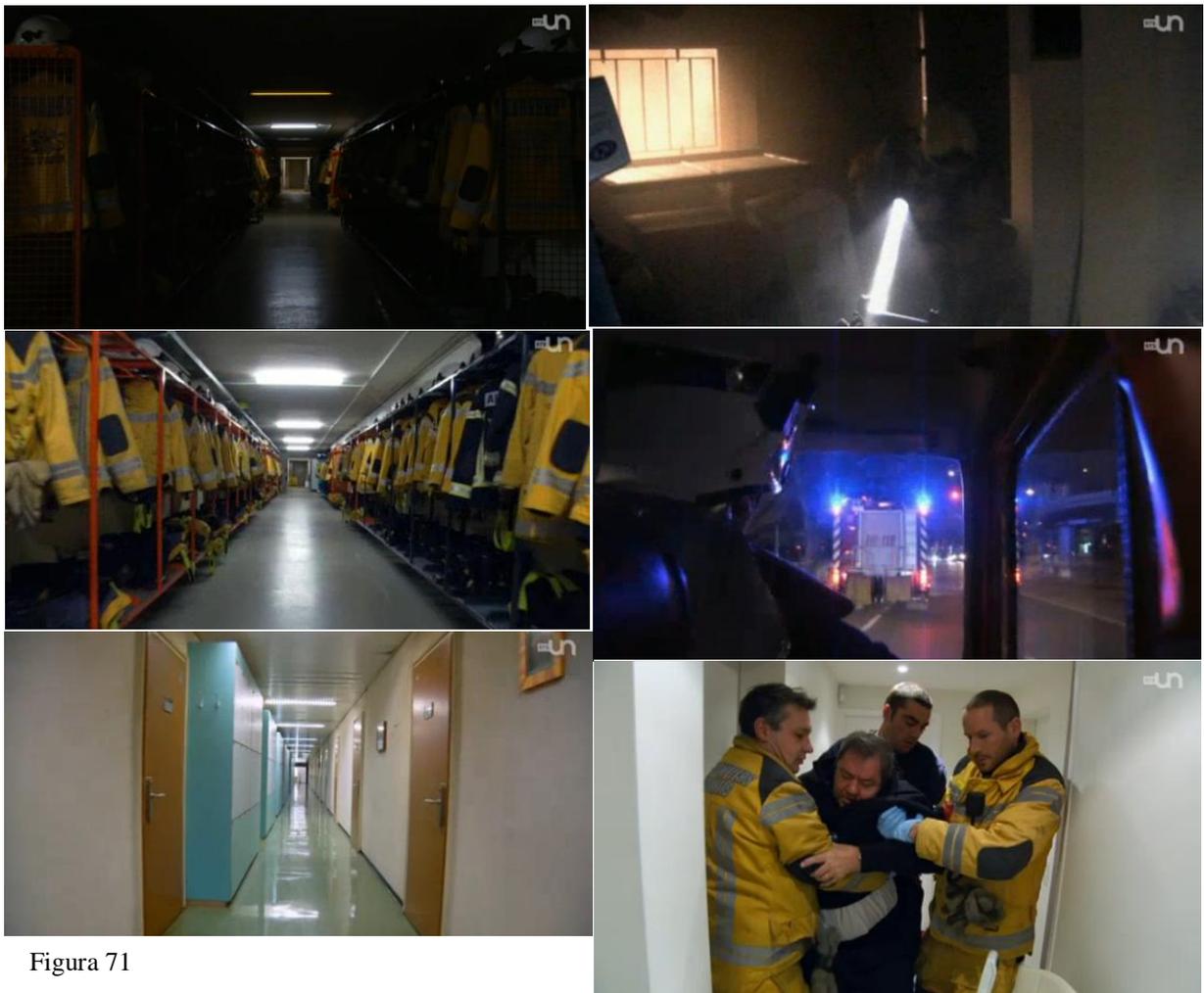


Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76



Figura 77 – União de diferentes ângulos de filmagem na mesma imagem.



Figura 78

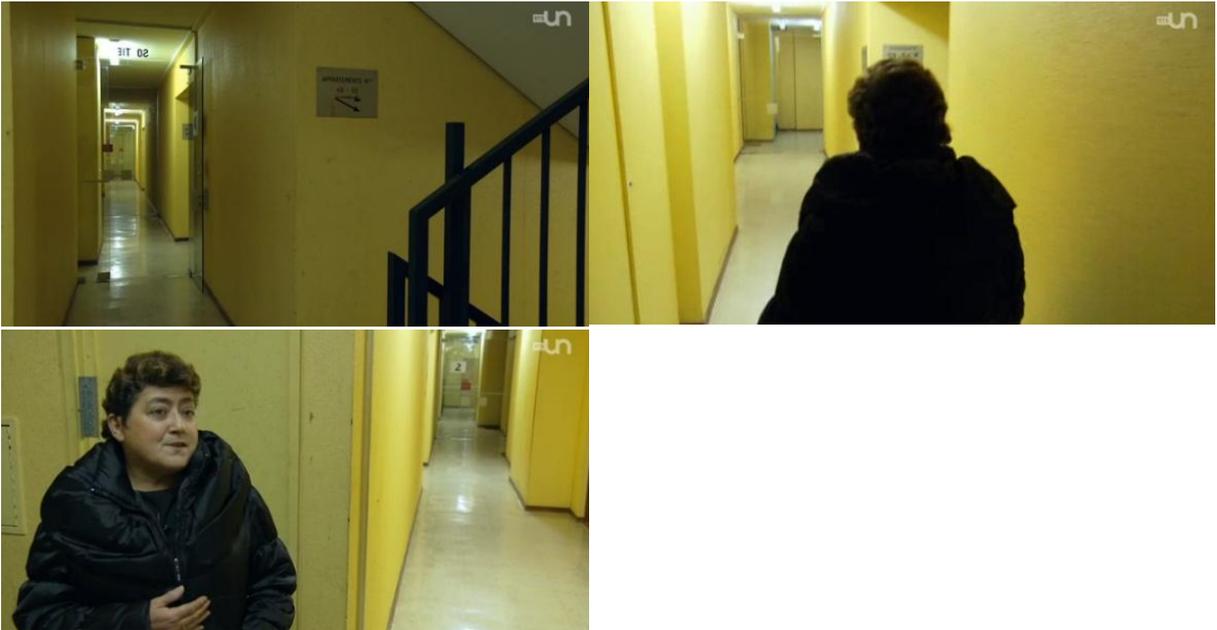


Figura 79 – Ela fala: “É como se morássemos em um deserto, onde as pessoas não se conhecem e não há o espírito de humanidade, de estar disposto a ajudar alguém”.



Figura 80 – Em ambos os programa as fontes de sonoras são sempre mostradas no vídeo, ou de conhecimento do telespectador. Essa sequência de Temps Présent é a única que apresenta uma fonte fora de quadro. Em um dos atendimentos dos bombeiros a câmera não entra na casa e fica filmando a apenas a porta entreaberta e o áudio da conversa. Depois a câmera se aproxima um pouco mais da porta e mostra um dos bombeiros buscando uma cadeira; enquanto ainda se ouve a conversa atrás da porta. Utilizar o *zoom* poderia dar uma imagem mais próxima, mas o programa opta por manter o recuo.



Figura 81 – O uso do foco para direcionar o olhar do espectador. Alternando-o entre os pais e os filhos, quando falam ou reagem à fala (no momento de imagem de contra campo).



Figura 82



Figura 83



Figura 84 – Imagem que sintetiza a narrativa da edição *Ma villa de rêve au Sénégal*.



Figura 85 –



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 98



Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103 – Explora o contraste entre os fazendeiros locais e os novos moradores da cidade, em seus carros de luxo.



Figura 104 – imagem usa o espelho retrovisor como moldura.



Figura 105 – Em *voz off* o professor fala: “Não falamos muito sobre isso, porque sabemos que isso pode criar tensão. Eu acho a situação muito injusta e prefiro evitar o assunto e não falar dele”.



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109

