

Conviver, sentir, narrar: personagens documentais e jornalísticos

ALEXANDRE ZARATE MACIEL - alexandremaci2@gmail.com

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Professor assistente do curso de Comunicação Social - Jornalismo, campus Imperatriz.

Mestre em Ciências da Informação pela Universidade de Brasília (UnB).

Resumo

Documentaristas e profissionais do jornalismo convivem com dilemas semelhantes nos seus processos de narrar o contemporâneo. Nesse sentido, as maneiras de se aproximar do personagem, matéria-prima das narrativas, assim como as formas de relatar o seu estar no mundo, tem sido um dos principais pontos do debate. Este artigo propõe um resgate de exemplos atuais de documentários brasileiros, dirigidos por Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Roberto Berliner em comparação com experiências criativas da jornalista Eliane Brum no site da revista *Época*, reportagens da revista *Piauí* e as inovações do *Profissão Repórter*, da rede *Globo*. O diálogo entre as formas narrativas do documentário e do jornalismo pode ajudar a iluminar questões cruciais do debate sobre o personagem no centro da narrativa da atualidade.

Palavras-chave

Personagem, Documentário, Jornalismo.

Abstract

Documentary filmmakers and professional journalists live with similar dilemmas in their process of recounting the contemporary. In this sense, the ways of approaching the character, the raw material of the narratives, as well as ways to report on their being in the world, has been a major point of debate. This article proposes a rescue of current examples of Brazilian documentary, directed by Eduardo Coutinho, João Moreira Salles and Roberto Berliner, compared with creative experiences of the journalist Eliane Brum, on the site of *Época*, reports of magazine *Piauí*, and the innovations on the television program *Profissão Repórter*. The dialogue between the documentary filmmakers and narrative forms of journalism can help illuminate key issues of debate about the character's narrative center today.

Keywords

Character, Documentary, Journalism.

Artigo recebido em 20/09/2011

Aprovado em 18/10/2011

Tanto para os documentaristas quanto para os jornalistas preocupados com a humanização em suas abordagens persistem questões complexas no ato de narrar o personagem e seu estar no mundo. É possível retratar a sua “realidade”? O personagem não se mascara diante de uma câmera? E a subjetividade do diretor/jornalista, até que ponto interfere? Basta abrir o microfone para os anônimos, os não-oficiais? Contemplá-los, calado, sem supostamente interferir, para que estes se revelem por inteiro, plenos, vivos?

Possíveis equacionamentos vêm sendo apontados pelos teóricos de ambas vertentes. Neste artigo, a intenção é deduzir quais os prováveis pontos de intersecção existentes entre as experiências do documentário brasileiro e o jornalismo mais focado na humanização e menos marcado pela busca desenfreada do fato atual. No campo do jornalismo, interessa ir além do audiovisual e também evocar as experiências impressas e na internet que podem, sim, sorver as influências do olhar documental, em geral mais paciente com o tempo do personagem.

Autores da teoria da linguagem do cinema documental e do campo do jornalismo humanizado são citados na procura de um diálogo possível. Em uma profissão marcada pelas pressões do tempo e do espaço - como comprovam os teóricos das várias correntes da teoria do jornalismo - a condição de convivência mais demorada com os seus personagens para entender com mais apuro as suas motivações, atitudes e modelos de mundo é bastante prejudicada no cotidiano das redações jornalísticas.

Ao mesmo tempo, é curioso constatar que tanto cineastas do naipe de Eduardo Coutinho quanto João Moreira Salles vivem um momento de pleno questionamento dos modelos mais formais de registro documental. Questões que o programa televisivo *Profissão Repórter*, da rede Globo, a revista *Piauí* e a coluna digital da jornalista Eliane Brum no site da revista *Época*, intitulada *Nossa Sociedade* têm ecoado na área jornalística.

Predomina certo consenso acadêmico nos dois campos de que a reportagem e o documentário são menos um retrato da realidade e mais uma construção, uma interpretação que resulta de vários fatores concomitantes, como visão pessoal do

repórter ou documentarista, tempo, espaço, trabalho em equipe, rotinas e pressões profissionais. Assim, há a compreensão de que a voz autoral de quem reporta está cada vez mais visível, presente, não precisa necessariamente ser ocultada. No centro de toda essa discussão, que por sinal é bem ampla e ainda insolúvel, está, com certeza, a problemática da postura do repórter ou do documentarista diante da matéria-prima essencial para ambos: o personagem. A intenção neste artigo é demonstrar que, diante das várias possibilidades narrativas, os interpretadores da realidade de ambos campos de atuação têm seguido trajetórias semelhantes e tentado equacionar dúvidas, dilemas parecidos. Por que, então, não quebrar barreiras e dialogar mais entre si, já que as problemáticas narrativas são similares?

Quebrar tabus e participar da história

Medina (2007, p.23) pondera que há um equívoco comum quando se analisa a aproximação do jornalismo às técnicas de literatura. Costuma-se, segundo a autora, analisar a questão do estilo e se esquece da “prática relacional (signo de relação)”. Assim, para ela, a “escritura que irradia luz nasce da visão de mundo complexa, informada e sensível à da dialogia social”. Essa escritura pode ser interpretada tanto na prática do documentário quanto da reportagem. Não é possível conceber, portanto, que a montagem de um filme ou elaboração final de uma reportagem tenha uma fluência narrativa criativa apenas centrada em técnicas apuradas de encadeamento das imagens ou texto coletados. Há todo um processo de captação das informações, de encontro, acima de tudo, com os personagens, essencial para o que virá depois.

Aí se põe outra vez uma questão: e se o repórter trabalhar com as histórias de vida dos protagonistas sociais? Certamente, na dialogia profunda de dois sujeitos – o jornalista e a chamada (objetivamente) fonte de informação – haverá uma situação-limite de intersubjetividades (...). Se o repórter, por decisão técnica ou atrofia afetiva, descartar a viagem à subjetividade do outro, resolverá de forma tosca a trama da história de vida. Na maior parte das vezes, apelando para a frieza linguística da entrevista pergunta-resposta. (MEDINA, 2007, p.24)

A autora acrescenta que o modelo da técnica convencional de perguntas e de “respostas empostadas” encena, na verdade, um “falacioso diálogo social”. Para narrar as experiências cotidianas, sobretudo dos anônimos, sugere Medina (2007, p.24), “o signo de relação se move no horizonte do desconhecido, do misterioso, do imprevisível”.

Por isso, o ritmo caótico de coleta de informações que vem marcando o jornalismo atual acaba levando o profissional a lançar mão de técnicas mais fáceis e menos demoradas de encontro com os seus personagens. Com o advento das redes sociais (*Twitter, Facebook, Orkut*) e outras formas de comunicação na internet, como o *Messenger* e o *Skype*, o encontro, convivência com a fonte, torna-se mais raro. Aqueles que fornecem informações, por sua vez, correm o perigo de se tornarem aspas amorfas, sem carne, osso, sangue, ou construções interpretativas humanizadas que os legitimem e os situem nos contextos dos acontecimentos desvendados. Em um documentário, o cineasta pode desenvolver, com paciência, um grau de aproximação muito mais aprofundado com os personagens e é justamente esta troca de símbolos que se estabelece que consolida a poética da narrativa cinematográfica documental. Esta, além de revelar, transforma os entrevistados e também, por consequência, o público.

Exemplos recentes estão presentes nos documentários *A pessoa é para o que nasce* (2005, do jornalista Roberto Berliner) e *Estamira* (2006, do fotojornalista Marcos Prado). No primeiro caso, o documentarista acompanhou por anos a vida de três tocadoras de ganzá cegas, que atingiram um estrelato momentâneo e depois voltaram para um estado próximo da mendicância. A longa convivência permitiu traçar a convulsão da indústria cultural em suas vidas e até mesmo gerou a paixão de uma das mulheres pelo documentarista, que entra na história para tentar separar melhor as coisas. Já no segundo documentário a vida de uma catadora de lixo que profere frases supostamente filosóficas e claramente é portadora de doença mental, ganha contornos muito mais definidos graças justamente à longa convivência do documentarista com a personagem, que durou mais de cinco anos.

A jornalista Eliane Brum tem produzido textos que quebram o formato tradicional entendido como padrão na internet (curtos, diretos, objetivos). O texto “Minhas raízes são aéreas” (publicado em 25/04/2011), por exemplo, resultado de entrevista com Debora Noal, psicóloga dos Médicos Sem Fronteiras, tem 63 mil caracteres. Impresso, o texto resultaria em mais de 30 páginas e, segundo relata a própria autora em palestras e entrevistas, foi o *link* mais lido do site durante semanas.

Na contramão da precoce e imposta “tradição” do jornalismo na rede, Eliane Brum transborda subjetividade em sua escrita, sem medo de ser autoral. Também não teme abolir os limites fechados do *deadline* e só publica quando maturou o texto, processo que ela descreve como bastante doloroso e resultado de uma relação íntima com suas fontes. O exemplo mais cabal dessa paciência na captação foi a convivência com a personagem Ailce de Oliveira Souza, doente terminal, por 115 dias, até a sua morte (reportagem *A Mulher que Alimentava*, publicada na *Época* em 22/08/2008). A aproximação sentimental entre jornalista e personagem foi inevitável e transborda no texto sem vergonha de desnudar a emoção, o que também contamina inevitavelmente o leitor por um processo de identificação simbólica.

Entre as discussões contemporâneas sobre o documentário, a noção da “voz do autor” é uma das mais instigantes e permite relações com as teorias da construção social da realidade, caras à antropologia e ao jornalismo. Bernardet (1985), que centrou seus estudos na tendência de observação sociológica dos documentaristas brasileiros, fala de um estilo que perdurou, principalmente, nas décadas de 1960 e 1970, dos autores cinematográficos adotarem uma postura de muito distanciamento com relação aos seus personagens, notadamente do povo, criando o que ele chama de uma “voz do saber”.

É até fácil identificar este tipo de estrutura narrativa em documentários brasileiros daquela época: as fontes falavam, mas a todo momento uma voz de fundo, empostada, tudo definia e explicava, superior, intelectualizada, impregnada de ideologia. O pesquisador explica melhor esta postura considerada distante do personagem quando diz que, neste tipo de documentário, o autor: “(...) é a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo

de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística, e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito”. (BERNARDET, 1985, p.13)

Não é preciso muito malabarismo intelectual para constatar que boa parte da produção jornalística atual está marcada por esta voz do saber. Os estilos de reportagens-tese da revista *Veja*, ou mesmo na *Carta Capital*, que, desde a capa, apresentam muitas vezes uma visão pronta e acabada dos acontecimentos sem revelar processos pelos quais os repórteres passaram para interpretá-los são exemplos presentes e famosos. Dissolvido em estatísticas muitas vezes frias, tendo que necessariamente estar enquadrado a um fato recente e instigante e pior, tendo a sua postura ou o seu drama analisado por supostos especialistas, o personagem fica refém de uma narrativa fragmentada e pouco contextualizada que revela quase nada de sua subjetividade plena. O personagem parece ser um mero detalhe e não parte vívida do acontecimento.

A cobertura na imprensa da tragédia das chuvas do verão de 2011 em Nova Friburgo no Rio de Janeiro em vários meios de comunicação frisou mais a disparada estatística do número de mortos e a busca da cifra dos prejuízos do que, propriamente, as histórias de vida. Meses depois, no entanto, com a paciência necessária e a preocupação maior com o contemporâneo do que o factual e o imediato, a repórter Consuelo Dieguez, da revista *Piauí*, voltou ao local e investigou os dramas pessoais das vítimas com a lupa da humanização. Dividiu o seu texto em histórias de vida comoventes, organicamente narradas e interligadas. A tragédia vista pela perspectiva dolorosa dos seres humanos, ao estilo do jornalista John Hersey no livro *Hiroshima*.

Assim, a reportagem *O fim do mundo*, publicada na revista *Piauí* número 56, maio de 2011, chamou atenção dos leitores não pela estratégia de infográficos e números, e sim pela sua estrutura narrativa muito próxima do documentário, trazendo à tona, em células, as histórias de Edmilson, o artesão; Salma, a educadora; Sonia, a professora; Rodolfo, o músico; Dagoberto, o médico, entre outras tantas impressões de vidas que preencheram oito longas páginas. Resultado: cartas dos leitores impressionados, relatando momentos em que foram às lágrimas com o texto. Paciência

na coleta, relação mais aproximada com os personagens: lições que os documentaristas e também audazes jornalistas vêm explorando com astúcia.

Teórico do documentário como linguagem, Nichols (2005, p.48) enumera outras três formas de produção documental que se afirmaram nas décadas de 1970 e 1980 como um contraponto direto à voz onipotente do autor: o cinema direto, o tipo de documentário de entrevistas e o mais contemporâneo, compreendido como autoreflexivo. No caso do cinema direto, segundo Nichols (2005, p.48), os documentaristas tentavam criar um “efeito verdade” capturando “fielmente acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas”. Assim, desaparecia a narração de fundo e a câmera passava a captar o cotidiano do personagem em busca desta suposta verdade. Como se deixar a câmera ligada, sondando as pessoas em ação sem a “ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito”, conferisse ao espectador o direito ou a possibilidade de tirar as suas próprias conclusões.

Evolução natural desta tendência foi o documentário de entrevistas, que Eduardo Coutinho chama de “cinema de conversa”. Nichols (2005, p.49) explica que este tipo de filme “incorpora o discurso direto (no qual os personagens ou o narrador falam diretamente ao espectador) geralmente na forma de entrevistas”. Desta forma, parecia que finalmente o personagem havia ganhado o seu espaço, poderia se expressar por inteiro.

Coutinho já havia estabelecido um forte legado de influência ao abrir o microfone sem questionários muito enquadrados para públicos diferenciados. Exemplo claro, entre outros tantos, é *Edifício Master* (2002), no qual o documentarista entrevista moradores do prédio em Copacabana e estes falam de amor, separações, desilusões. Já *O Fim e o Princípio* (2005) traz para a frente da câmera os idosos de uma comunidade no interior da Paraíba que parecem viver em outro ritmo, longe da modernidade, e tratam da iminência da morte, religiosidade, força das memórias do passado. Salles, por sua vez, transitou pelo cinema direto, a câmera ligada e zanzando com o personagem em *Entreatos* (2004), registrando Luís Inácio Lula da Silva e os seus últimos dias de campanha eleitoral que acabaria resultando no seu primeiro mandato presidencial.

As teorias da construção social da realidade, divididas em construcionistas e interacionistas, também emergiram nos anos 1970 com autores como Gaye Tuchman, Stuart Hall, Itzhak Roeh, entre muitos outros, todos sistematizados por Traquina (2005). Eles se preocuparam em estudar a rotina das redações jornalísticas e concluíram que o repórter - que também pode ser comparado, em analogia, neste artigo, com o documentarista - ao ser forçado a enquadrar o tempo e o espaço em uma teia de faticidade e a lidar com a subjetividade das fontes, com a visão de mundo pessoal em contraste com uma suposta imparcialidade e com uma série de valores pré-estabelecidos como de forte noticiabilidade, acaba “construindo” a realidade. Não em um sentido de distorção, mas, de forma inevitável, intuitiva, levando-se em conta uma série de pressões subjetivas e externas. Seriam os “mapas de significado”:

As coisas são noticiáveis porque elas representam a volubilidade, a imprevisibilidade e a natureza conflituosa do mundo. Mas não se deve permitir que tais acontecimentos permaneçam no limbo do aleatório, devem ser trazidos aos horizontes do significativo (...). A identificação social, classificação e contextualização de acontecimentos noticiosos em termos destes quadros de referência de fundo constitui o processo fundamental através do qual os media tornam o mundo a que fazem referência inteligível a leitores e espectadores. (HALL et. Al. 1978/1993, apud TRAQUINA, 2005, p.171)

Assim, desponta principalmente do final dos anos 1970 em diante, com muita força no século XXI, uma quarta fase dos documentários que encontra perfeito respaldo teórico, ainda que não direto, com as teorias da construção social da realidade do jornalismo mencionadas. O que não significa, obviamente, que as outras formas tenham sido abolidas por completo tanto no jornalismo quanto na prática do cinema documental. Nichols explica que o filme documental

(...) auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que estava implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2005, p.49)

Bernardet (1985, p.186) já fazia provocação semelhante ao criticar a “voz do saber” pura e simples, que é muito diferente da postura do documentarista como um construtor da realidade. Para ele, a linguagem que pressupõe “uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa”, além de uma montagem cinematográfica dos fatos que “tende a excluir a ambiguidade”, impede a “emergência do outro”. Ele receita que esta linguagem precisa ser quebrada, dissolvida, estourada, ponderando, no entanto: “Não para que o outro venha a emergir, mas que pelo menos tenha essa possibilidade”. Pondera, ainda, que o ideal é “(...) quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambiguidade” (BERNARDET, 1985, p.189).

Durante a produção do longa-metragem *A pessoa é para o que nasce*, a falta de recursos financeiros para dar por encerrado o processo de montagem de horas de fitas brutas com imagens captadas ao longo de sete anos acabou sendo, por uma curiosa ironia, um benefício para o documentarista Roberto Berliner. A longa convivência lhe permitiu que pudesse acompanhar diversas reviravoltas na vida de três irmãs tocadoras de ganzá. O filme poderia ter sido encerrado com o auge do sucesso das três irmãs cegas, quando participaram do festival de percussão com Gilberto Gil e chegaram a gravar um CD acompanhadas por grupos como Skank e Paralamas do Sucesso. Seria um recorte incompleto, pois muita coisa aconteceu depois. Porém, dois anos após o auge do assédio sobre as legítimas cantoras populares, a narrativa recomeça e já encontra as irmãs relegadas ao esquecimento, inclusive mendigando sem tocar ganzá ou cantar.

Passados vários anos do sucesso das irmãs, Roberto Berliner certo dia vai visitá-las e acaba descobrindo que uma delas está pedindo novamente esmolas e sendo, inclusive, explorada sexualmente por outro portador de necessidade visual. A câmera que segue à procura de Indaiá pelas ruas indica o susto e indignação do documentarista com a mudança por completo de uma situação de conforto para a da volta da miséria, reação sincera de um amigo que sofre pelo outro. Ao fundo, quando se depara com a

sofrida figura de Indaiá, Roberto pergunta, sinceramente indignado: “Mas porque vocês não me contaram nada?”. E ela responde para a câmera, assustada, como quem tivesse cometido uma falta com um amigo: “Eu estava esquecida”. Situações sinceras do signo de relação que fluem no documentário, frutos de uma observação participante, apaixonada.

Ao tratar dos tipos de posturas do narrador, Culler (1999), classifica o que ele chama de *narração* autoreflexiva:

Os teóricos falam da narração auto-reflexiva quando os narradores discutem o fato que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo ostentam o fato de que podem determinar como a história vai acabar. A narração auto-reflexiva realça o problema da autoridade narrativa. (CULLER, 1999, p.89-90)

Em uma bela metáfora, Benjamim (1969) também questionava, naquela época, a possibilidade de se reproduzir a pura realidade sem uma inserção, mesmo que sutil, da voz do autor. Falando sobre a postura do escritor de uma obra, Benjamim pondera:

Não pretende transmitir o puro em si da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. (BENJAMIM, 1969, p.63)

Lima (2009, pag. 361), por sua vez, alerta que “onde há a pessoa humana, pode haver uma história maravilhosa a ser contada, mesmo que os primeiros indícios sejam desestimulantes”. E destaca que a “(...) descoberta do tesouro escondido na pedra bruta exige tempo, paciência, determinação”. Mas não bastam boas personagens para se fazer um documentário ou uma reportagem. Figuras interessantes podem render ótimas entrevistas, mas é a voz autoral do documentarista ou do jornalista que vai lhes conferir a construção de uma humanização que fica patente no documentário e pode ser perfeitamente construída em uma reportagem jornalística.

Exemplos conclusivos: parando para repensar

Os dois mais expressivos documentaristas brasileiros da atualidade têm questionado em seus filmes mais recentes o próprio alicerce documental sobre a qual vinham se apoiando. No processo de produção do filme *Jogo de Cena* (2007), Coutinho publicou anúncios de jornal convocando mulheres para contar suas histórias de vida. Depois, registrou-as do seu jeito habitual, com as personagens diante da câmera parada. A provocação foi sua próxima estratégia: convocou atrizes famosas ou não para reinterpretá-las, em um jogo que gera uma confusão proposital para o espectador sobre quais são as fontes “reais” ou interpretadas. O que é a verdade, afinal? Basta ligar a câmera para que a pessoa se revele verdadeira? Já em *Moscou* (2009), pediu para o grupo de teatro Galpão encenar a peça *As três irmãs* de Tchecov e documentou, durante os *workshops* preparatórios, as angústias criativas dos atores em contraste com as motivações cênicas dos seus personagens, outro jogo provocativo sobre a verdade documental. Atores e seus papéis se confundem a todo instante. Real e fictício? De que matéria estamos tratando?

João Moreira Salles chegou a declarar que vai interromper sua produção documental depois de rever os seus fantasmas com o filme *Santiago* (2006). Anos antes, havia registrado o cotidiano caseiro do seu mordomo erudito. Documentarista novo, submeteu seu personagem a uma maratona de captação de cenas nas quais, muitas vezes, o tom era de ordem severa sobre a melhor postura do personagem diante da câmera. Acabou arquivando o projeto na época, angustiado, mas sempre persistiu o dilema a respeito do que tinha dado de errado na hora da montagem.

Após realizar vários documentários premiados, retomou os arquivos originais de filmagens com o mordomo Santiago, reviu sua postura e fez um lindo e profundo documentário autocrítico sobre a busca da verdade e suas armadilhas. Constatou finalmente, na maturidade, que havia colocado seu personagem em uma encruzilhada narrativa que era agravada pelo fato dele ser o patrão e o mordomo o empregado. Com

fragmentos da experiência visual do passado, Salles reflete o tempo inteiro, lançando mão de uma narração em *off*, sobre a impossibilidade de retratar o real e a presença constante da voz do autor no processo.

Programas dinâmicos e com linguagem jovial como *Profissão Repórter* têm trazido, ao seu modo, essa discussão para o campo do fazer jornalístico. O jornalista Caco Barcelos e sua equipe de jovens profissionais desnudam diante do espectador televisivo os processos de construção das reportagens, inclusive os medos, temores e escolhas dos repórteres. Mais preocupados com o contemporâneo do que com o factual, os personagens e suas abordagens são tão importantes quanto o relato dos elementos de construção da reportagem, um jogo limpo com quem assiste.

Para narrar o cotidiano de usuários do *crack* em São Paulo, por exemplo, jornalistas do *Profissão Repórter* acompanharam por meses suas fontes, tendo tempo, muitas vezes, de captar a sua recuperação. Não contentes apenas com a abordagem que foi ao ar em um primeiro programa, voltaram ao tema meses depois, retomando personagens, apontando novas facetas sobre o assunto. Detalhes que seriam descartados nas ilhas de edição jornalísticas tradicionais, como o medo de uma repórter antes de pular um muro no centro de São Paulo que esconde, de outro lado, usuários do entorpecente, aqui são plenamente compartilhados com o telespectador. Muitas vezes até os jovens repórteres tomam verdadeiros “pitos” públicos do experiente Barcelos devido às suas posturas. Em um telejornal diário, a bem da verdade, essa liberdade é muito mais limitada, embora existam exemplos de séries de reportagens preparadas com mais tempo.

No jornalismo impresso, o sucesso editorial da revista *Piauí*, com seus perfis exemplares, acompanhando as fontes por longos dias e descrevendo cada detalhe do seu cotidiano, demonstra que a questão da construção social da realidade, já antiga no campo da teoria do jornalismo começa a surgir na esfera midiática mais ampla. Exemplar, nesse sentido, foi a série de reportagens acompanhando políticos brasileiros e latino-americanos como Fernando Henrique Cardoso, José Dirceu, Hugo Chaves, Evo

Morales, assinados pelos repórteres Daniela Pinheiro, Consuelo Diegues e Luiz Maklouf Carvalho.

Até mesmo o conteúdo dos seus pratos nos almoços e jantares é descrito com minúcias, além, é claro, de particularidades do seu vestuário, gestual, comentários, reações com o público algumas vezes agressivo. Sem dúvida essa convivência mais intensa acabou gerando declarações que seriam muito raras em um processo de captação do jornalismo impresso mais apressado e marcado pelas lógicas do tempo e do espaço de forma mais incisiva.

Pode-se argumentar que são experiências isoladas e que tanto o telejornalismo quanto o jornalismo impresso, na parte mais considerável da sua produção, ainda estão presos a muitos dogmas, como os da imparcialidade e da objetividade, mas o germe começa a fermentar. Mesmo a lógica mais forte para os empresários de comunicação - a resposta da audiência e a consequente captação maior de anunciantes - pode encontrar, nas narrativas marcadas por esses novos paradigmas, um forte chamariz para os leitores e telespectadores fartos dos enquadramentos tradicionais e repetitivos dos acontecimentos.

Já que vivem dilemas semelhantes, documentaristas e jornalistas podem procurar soluções conjuntas. Aliás, João Moreira Salles é um dos editores da revista *Piauí*, Eliane Brum já transitou duas vezes pelo campo do documentário e Eduardo Coutinho fez parte de um histórico time de autores de edições clássicas e aprofundadas do *Globo Repórter* na década de 1970, na rede *Globo*. Outro dado curioso: a seção *Esquinas* da revista *Piauí*, que traz divertidas histórias de fontes não-oficiais em todo o Brasil, acaba de ganhar uma versão televisiva no *Canal Brasil*. Com certeza, o olhar mais paciente para o personagem, em busca das suas motivações e do sentido do seu estar no mundo deve ser a bússola desses profissionais.

Uma das principais motivações para os profissionais do jornalismo repensarem as suas práticas narrativas - atualmente marcadas pela pressa desenfreada, o pouco espaço para o aprofundamento e o contexto das histórias, a visão superficial e repetitiva do fato imediato em detrimento dos acontecimentos contemporâneos - pode até mesmo

ser mercadológica, como tanto desejam os donos de mídia. Os exemplos citados nesse artigo contam com fiéis leitores, telespectadores e expectadores que não se furtam a espalhar pelos confins da internet e seções de cartas das revistas comentários elogiosos e mesmo relatando profunda identificação com os personagens focalizados e as formas narrativas menos convencionais, mais criativas. Em suma, transformadoras.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Traduzido do original alemão Uber Literatur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969. In: Textos Escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Haberman; traduções de José Lino Grunnewald...(et al) – São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4ª edição revista e ampliada. Barueri: Manole, 2009.

MEDINA, Cremilda. **Jornalismo e signo da relação**: a magia do cinema na roda do tempo. In: Revista Líbero, Ano X-nº19-Jun 2007

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. Volumes 1 e 2. Florianópolis: Insular, 2005.

Acesso na internet

BRUM, Eliane. Coluna **Nossa Sociedade**, <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI63840-15230,00-ARQUIVO+ELIANE+BRUM.html> acesso em 14 de setembro de 2011.

Site oficial do filme *A Pessoa é para o que nasce*. http://www.apessoa.com.br/pt/about_crew.php acesso em 14 de setembro de 2011.

Este artigo e todo o conteúdo da **Estudos em Jornalismo e Mídia** estão disponíveis em
<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/index>

Estudos em Jornalismo e Mídia está sob a [Licença Creative Commons](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)