

Artigo recebido em:
25.06.2019
Aprovado em:
03.03.2020

Marcelo Magalhães
Bulhões

Livre-docente (Unesp)
em Teoria Literária,
Doutor em Literatura
Brasileira (USP) e Mes-
tre em Teoria Literária
e Literatura Compara-
da (USP). Professor e
pesquisador do Progra-
ma de Pós-graduação
em Comunicação e do
Curso de Graduação em
Jornalismo da Unesp –
FAAC.

E-mail: marcelo.bulhoes@
unesp.br.

O cinegrafista Buster Keaton: cinema e jornalismo como espetáculo em *O homem das novidades*

Marcelo Magalhães Bulhões

Resumo

Este artigo tem o propósito analisar o filme *The Cameraman* (1928), dirigido por Edward Sedgwick e protagonizado por Buster Keaton, tomando-o como ponto de reflexão sobre o jornalismo como espetáculo midiático. Com atinência ao contexto histórico-cultural em que o filme foi produzido e lançado – o fim do cinema mudo –, busca-se demonstrar, por meio de análise de procedimentos narrativo-cinematográficos, de que maneira a ocorrência metacinematográfica em *The Cameraman* desvela os mecanismos cinejornalísticos nos quais o repórter-cinegrafista participa ativamente da construção do acontecimento jornalístico convertido em imagens “documentais” na versão de *newsreel*. De modo desconcertante, a configuração cinematográfica em *The Cameraman* articula o motivo temático do *boy meets girl* ao percurso ascendente do protagonista-repórter no campo do jornalismo como expressão da modernidade, em que ele atua à maneira de um diretor cinematográfico e passa a ser personagem da própria narrativa jornalística.

Palavras-chave: Jornalismo. Cinema. Cinereportagem.

Buster Keaton as the cameraman: cinema and journalism represented as spectacle

Abstract

This article analyzes Edward Sedgwick's *The Cameraman* (1928), starring Buster Keaton, to reflect on how journalism is represented as a media spectacle. Bearing in mind the historical and cultural context in which the movie was produced and released, the end of silent film, and through analysis of narrative and filmmaking procedures, our aim is to show how the metacinema found in *The Cameraman* sheds light on the making of the newsreel, with the character, acting as reporter and cameraman, also taking an active part in creating the journalistic event, which is then converted into so-called “documentary” images in the newsreel version. At the same time, the movie disconcertingly employs the boy-meets-girl formula throughout the plotline of the main character's professional ascension in the field of journalism as an expression of modern times, in which he acts as a filmmaker and becomes a character in his own journalistic narrative.

Key words: Journalism. Cinema. Reportage.

Visto em retrospecto, é curioso notar que um dos filmes de maior sucesso de Buster Keaton pareça ser uma homenagem ao próprio cinema e tenha sido lançado poucos meses antes do advento do cinema sonoro, fase que representaria o início da decadência de uma série de atores do filme mudo, o que incluiria o próprio Keaton. Em *O Homem das Novidades* (*The Cameraman*, 1928), acompanhamos as peripécias atrapalhadas do personagem às voltas com uma câmera a produzir imagens que se expõem na tela para nós, espectadores da sala empírica de cinema. Décadas à frente, Billy Wilder faria, em *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), uma das alegorias metacinematógráficas mais pujantes e melancólicas sobre o fim da era do cinema mudo ao desenvolver o drama de Norma Desmond, atriz atormentada com sua decadência. Em uma das cenas, antigos astros do cinema mudo jogam cartas na casa de Norma: imagem de que todos estão ociosos, “aposentados” há tempos. Gloria Swanson, atriz de grande sucesso na era do filme mudo, vive Norma Desmond e na cena do jogo de cartas lá está Buster Keaton, em brevíssima passagem, interpretando a si próprio, idoso.

Todavia, a chave metalinguística de “homenagem” ao cinema é imprecisa ou, pelo menos, insuficiente para a aferição de *O Homem das Novidades*, dirigido por Edward Sedgwick e protagonizado por Buster Keaton. Em 1928, quando o filme foi lançado, o cinema há tempos representava uma das atrações mais pujantes para o imaginário das massas. *O Homem das Novidades* explicita, pois, o próprio maquinário de produção de matéria narrativa cativante do imaginário das populações metropolitanas. O filme é explícito: lá está o cinema (e em menor grau a fotografia) como fabricante de imagens para atrair o imaginário das multidões; desvela como as organizações de mídia buscam produzir essa mercadoria potente e narra o dia a dia atribulado dos “operários” dessas empresas de imagens, os cinegrafistas mergulhados no cotidiano agitado da vida moderna para colher “novidades” imagéticas, “matéria” que advém desse próprio universo de ritmos aflitos na contingência da efemeridade. O personagem Buster abandonará a condição de fotógrafo para se tornar um desses “operários” em pugna por colher imagens efêmeras em movimento, que abastecem a ânsia das massas por novidades. Ele atua, pois, como cinematografista ou, mais precisamente, cinegrafista de *news*. Assim, em *O Homem das Novidades* o vetor metalinguístico da sedução da pujança cinematográfica aponta para o jornalismo na esfera produtora e disseminadora de mercadorias-imagens.

Meu propósito neste artigo é demonstrar de que modo *O Homem das Novidades* – no momento em que a carreira de Keaton desfrutava de grande reputação como ator cômico – pode ser tomado como ponto de reflexão sobre o jornalismo como espetáculo midiático, sendo o filme dirigido por Sedgwick uma espécie de ensaio cômico a respeito da dinâmica de produção e circulação de produtos do cinejornalismo. Desejo demonstrar que o modo como o filme o faz é jogo reflexivo, realização lúdica desconcertante: a série de peripécias que constituem a graça cômica para o espectador acaba desvelando, de modo *sui generis*, os bastidores do cinejornalismo como atividade da modernidade urbana; a trajetória cômica do herói Buster, no arranjo narrativo em torno do motivo temático do *boy meets girl* (o herói masculino luta por conquistar a amada), é via que acoima o jornalismo-cinema tornado mercadoria-espetáculo, apontando para a atividade do repórter como agenciador do próprio acontecimento jornalístico.

Cumprido, portanto, analisar o filme para descortinar aspectos em plano menos evidente.

Cinematografistas à caça de imagens

É válido lembrar, a princípio, a proximidade cronológica de *O Homem das Novidades* a *O Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov, lançado mais ou menos um ano depois, 1929. A semelhança de títulos (no original, o filme protagonizado por Buster Keaton é *The Cameraman*) justifica-se com a simples constatação de que

os dois filmes têm o dispositivo semelhante de situar, no próprio campo diegético, a figura do cinegrafista em operação com uma câmera, cuja produção em imagens se exhibe na tela como parte do próprio filme a que nós, espectadores, assistimos. Todavia, além das flagrantes diferenças temáticas, suas conformações narrativas são baseadas em regimes francamente discordantes. Em *O Homem com uma Câmera* o cinema retrata a si mesmo com propositura desmistificadora, desveladora do engenho cinematográfico: impregnado da convicção do formalismo russo de que no fazer literário o poeta labora com o material verbal como um operário diante de seu material – destituindo o conceito romântico de “inspiração” –, o filme de Vertov associa o fazer cinematográfico ao trabalho da fábrica, do ofício com a câmera e o princípio da montagem à operação do maquinário industrial. Assim, comparecem sequências em que a montagem associa, pela similaridade de ritmo, o movimento das bobinas giratórias da película cinematográfica ao movimento dos carretéis da indústria têxtil e o trabalho da limpeza das ruas da cidade à limpeza do material filmico. Já em *O Homem das Novidades* o caráter metacinematográfico não é desmistificador, uma vez que o filme se baseia no padrão do cinema clássico em seu regime de promoção do ilusionismo para narrar as peripécias do herói em um percurso vitorioso. O conflito para atingir o êxito passa por sua relação com a máquina, a câmera, como emblema da modernidade.

Em larga medida, o caráter cômico dos filmes de Buster Keaton, Chaplin (como Carlitos), Laurel e Hardy (o Gordo e o Magro) ou Harold Lloyd advém de uma relação conflituosa com as demandas da modernidade urbana e industrial, a que o anti-herói busca se adaptar para sobreviver, como trabalhador regular ou em alguma ocupação ocasional. A tensão com o mundo moderno industrial é traduzida em situações físicas que resultam em *gags* visuais ou associações inusitadas. Tal comichidade funciona como uma espécie de sublimação do drama humano pelo lúdico, em uma série de situações em que o protagonista é peça destoante da engrenagem urbana e das injunções do aparelho produtivo. Assim, por exemplo, no curta *Sonho e Realidade* (1922), para obter consentimento para se casar com uma moça, Keaton passa por uma série de peripécias desastrosas ao tentar ser cuidador em um hospital de cães e gatos, figurante de teatro popular e limpador de ruas. Seus lances de inépcia culminam ao limite de se tornar fugitivo da polícia, enquanto as cartas que envia à amada comunicam que se sai bem como cirurgião de sanatório, ator shakespeariano, oficial de polícia ou vive um “big way” em *Wall Street*: abismo entre idealização da conquista empreendedora e a realidade drástica de lumpemproletariado. Mas se trata de uma trajetória ambivalente, pois o anti-herói cômico tanto expõe sua inaptidão para as demandas das atividades produtivas em que se reificaria quanto escapa de sua opressão por meio de uma extraordinária performance física e lúdica. Assim, tantas vezes vemos Buster Keaton escapar de policiais engatando seu corpo à velocidade implacável e um bonde ou o “nerd” Harold Lloyd escalar, sem qualquer amparo, um arranha-céu. Quanto a Carlitos, de modo geral ele oscila da tentativa de adaptação às injunções das engrenagens, como em *Ombros, Armas!* (1918), e, principalmente, *Tempos Modernos*, ao franco desterro do mundo produtivo, como em *Vida de Cachorro* (1918), *Os Ociosos* (1921) e *Luzes da Cidade* (1931).

Em Keaton o herói, movendo-se na faixa estreita entre o trabalhador dedicado ao lumpemproletariado, é um indivíduo persistente. O aspecto cômico em larga medida deriva desse “caráter”: ele tudo faz para se acomodar na esfera da produção e caber no figurino da respeitabilidade social que tal condição lhe franquearia – e em algumas vezes obtém êxito –, a despeito de ser um ingênuo mentecapto. É o que acontece de modo exemplar em *O Homem das Novidades*, cuja trajetória narrativa delinea a curva ascendente de frágil fotógrafo ambulante a cinegrafista que obtém um “furo” cinejornalístico de impacto. Trajetória que assinala, pois, a condição drástica do cinegrafista como “operário de imagens”, aventureiro impingido pelas exigências de coletar e fornecer “sensações” visuais às massas, fazendo ponto na labuta que tal atividade típica da vida moderna lhe acarreta.

Aliás, *O Homem das Novidades* abre com duas sequências que assinalam a condição drástica dos cinegrafistas: na primeira, eles operam as câmeras em meio ao fogo dos campos de batalha na primeira Guerra Mundial (**Figura 1**), fugindo da bateria de tiros ou filmando a própria fuzilaria, arriscando-se em aeroplano e no alto de um edifício. Em seguida, vemos Buster deambulando em algum canto da cidade com sua câmera fotográfica com tripé; um anônimo dele se aproxima, seduzido pela presença da câmera, diante da qual é atraído a posar. Mas logo o espaço é tomado por uma multidão agitada sob um picotar de papéis, Buster vai sendo espremido por diversos cinegrafistas, que o impossibilitam de fotografar uma “celebridade” pública que ali vai chegando. Para o desenvolvimento da diegese, trata-se do momento em que ele conhece Sally (Marceline Day), por quem se apaixona. Assim, a cena condensa a amostra de sua condição inferior como fotógrafo diante dos cinegrafistas no registro dos acontecimentos mundanos e seu despertar amoroso por Sally, que desencadeará, por seu turno, o início de sua atividade como cinegrafista. Tais pontos se amarrarão com eficácia na malha do enredo, com desdobramentos importantes.

Figura 1 - Filmagens durante a Primeira Guerra Mundial



Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R

Por ora assinalo apenas que em seu início, de modo muito breve, *O Homem das Novidades* conjuga fotografia, cinema e jornalismo como atividades de um “campo de batalhas” em busca de atrações materializadas em imagens dispostas a atrair as populações urbanas. A propósito, o título em português é revelador: o mundo do cinema tanto quanto o do jornalismo – apartados ou associados – na passagem do século XIX para o XX se inscrevem no eixo comum da captação incessante do interesse das massas urbanas pelas novidades; são campos que buscam incitar e abastecer toda sorte de informações atrativas ao apetite das multidões. No caso do cinema, é expressão que superou modalidades anteriores que de certo modo o “anteviram”, como o cartum, o cartaz, a fotografia narrativa, o museu de cera e os panoramas, como mapeado em *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna* (2004). Em inglês, como se sabe, *news* é sinônimo da matéria essencial do jornalismo na esfera industrial, a notícia. O título *O Homem das Novidades* alude, pois, à conjugação do caráter de estimulação da novidade no cerne do espetáculo jornalístico. Ao mesmo tempo, nesse caso a dimensão noticiosa-novidadeira dos *news* se articula à relação do personagem com o universo da máquina no cenário da vida moderna.

Corpo e câmera em ação

Na história do cinema mudo cômico – e aqui dialogo com autores como Alsaesser (1990), Parkinson (1995) e Cousins (2013) –, os filmes produzidos e dirigidos por Mack Sennett nos estúdios de Keystone nos anos de 1910 estabeleceram um padrão cujos traços apontam para uma relação homem e máquina com contornos ambivalentes. As conhecidas sequências de perseguição, correrias atônitas em que os personagens se chocam, se combatem acrobaticamente, produzem comicidade segundo uma combinação de equívocos; há o desfile de *gags* visuais em que o cômico tanto decorre da habilidade dos personagens em realizarem peripécias com a tecnologia quanto serem oprimidos por ela. À dinâmica da produção de tais filmes com inspiração taylorista, com o cinema inscrito no modo industrial de fabricar em tempo veloz peças de entretenimento descartável, corresponde um caráter de alardeio do próprio universo cinético relativo à máquina. Tais filmes destacam dos aparatos técnicos, sobretudo os meios de transporte (automóveis, trens, bondes, escadas rolantes, elevadores, teleféricos, barcos a vapor), seu poder de produzir movimento impactante. Os “temas da atualidade” explorados nos filmes de Sennett atrelam-se, pois, à velocidade como elemento vibrante do mundo que se configurou na passagem do século XIX para o XX, um mundo que solapou antigos costumes e tradições atinentes a outra temporalidade. No lugar da “lentidão” da tradição rural, em que o ritmo da vida do homem na produção de seus bens seria compassivo e de algum modo compatível à temporalidade da natureza, no cenário das metrópoles do século XX impera o compasso da urgência promovida pela dinâmica industrial em nova fase da vida capitalista. Assim, os filmes de Sennett parecem exalar, em sua comicidade hílare, euforia diante do impacto do movimento acelerado que as máquinas representam. As relações dos personagens nas breves tramas são atravessadas pelos aparatos técnicos, que emblematizam tanto quanto dinamizam um mundo eufórico, animado no arranjo das cenas que exploram estripulias de todo tipo. No entanto, não são raras as situações cômicas que decorrem precisamente da incapacidade de este ou aquele personagem não conseguir interagir com os maquinismos em seus ritmos e códigos. O teor cômico, com inclinação sádica, muitas vezes resulta justamente ao apontar o dedo para o indivíduo “inadaptado”, cujo corpo demonstra-se incapaz de girar no compasso dos novos tempos. A propósito, *Tempos Modernos* (1936), de Chaplin, representa o contraponto agudo à visão eufórica dos filmes de Sennett, na contundência da denúncia à retificação do indivíduo no inferno da industrialização.

No lugar do trem em *A General* (1926), em *O Homem das Novidade* a máquina que se destaca é a câmera. Veículos de transporte (automóveis, barco a motor) também comparecem, mas de modo episódico. A câmera está em relação visceral com o personagem, como uma extensão de seu corpo. Buster é caracterizado, desde a primeira cena, como um fotógrafo itinerante, que faz retratos. Elemento que acompanha todo o transcurso narrativo do filme, a câmera, ou melhor, o modo como ela se relaciona com o personagem participa das transformações por que ele passa. Assim, a primeira transformação vivida por Buster, que diz respeito ao abandono da câmera fotográfica, ou mais precisamente, de um ferrótipo, modalidade fotográfica que usava uma chapa fina de ferro, pela aquisição da câmera de cinematografista, engaja-se na armação da diegese na fase inicial de seu contato com Sally, objeto do seu desejo amoroso. A cena em que ele fotografa o rosto de Sally delinea o investimento do olhar amoroso de Buster (**Figura 2**) pela moldura do *close-up* (**Figura 3**); e a relação campo/contracampo formada pela montagem explora de um lado o olhar encantado de Buster e de outro o rosto feminino recortado na tela, objeto de seu olhar. Nesse ponto, há uma primeira importante convergência de “olhares” das câmeras: a tomada próxima que enaltece a face de Sally estabelece convergência entre a câmera cinematográfica que franqueia a imagem ao espectador e a câmera de ferrótipo de Buster, extensão de seu olhar fascinado. Tal movimento convergente se recoloca em outros momentos do filme, possuindo importante decisiva – como buscarei demonstrar – no encerramento.

Figura 2 - O olhar de Buster para Sally



Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

Figura 3 - Close-up do rosto de Sally



Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

Todavia, preciso assinalar outro aspecto importante desse contato de Buster com Sally que inscreve a caracterização do protagonista, no início da narrativa, como fotógrafo ambulante de faces. Mais exatamente, ele é um fotógrafo que utiliza um ferrótipo. A ferrotipia remete a uma fase fundamental do jornalismo, o advento da reportagem em sua acepção moderna. Por ser equipamento leve se comparado ao daguerreótipo, próprio a um manuseio ao ar livre, foi o processo fotográfico corrente durante a Guerra Civil dos Estados Unidos. Na história do jornalismo em sua feição moderna, sabe-se que, ao mobilizar correspondentes nos campos de batalha, a Guerra Civil americana representa o momento crucial que estabelece o primado da presença física do jornalista no palco dos acontecimentos. O repórter é precisamente essa figura cuja voz enunciativa é a de quem testemunha o que vê, realiza entrevistas com quem os viveu, descreve o cenário onde se dão ou se deram os acontecimentos. A definição de reportagem *stricto sensu* é, pois, de um discurso narrativo que não

prescinde da presença do enunciador-repórter como testemunha e, às vezes, participe dos eventos jornalísticos. Curiosamente – e naturalmente não vem ao caso a “intenção” do roteiro do filme –, ao caracterizar no início Buster como um fotógrafo conjugado a um ferrótipo, o filme remete diretamente à reportagem, atividade que, todavia, naquela altura ele não domina. O transcurso narrativo desenvolverá precisamente essa passagem: o eixo da diegese se situa na luta por superar sua condição de fotógrafo ambulante, “ingênuo”, e conseguir dominar habilidades requisitadas pelo jornalismo moderno, as de cinejornalista ou repórter cinematográfico na realização de uma peça de cinejornal (*newsreel*). A propósito, autores como Raymond Fielding (1972) e Erik Barnouw (1993) nos informam que o formato do *newsreel*, como filme documental curto, predominou na primeira metade do século XX, sendo exibido com regularidade em salas de cinema. Sua inscrição no jornalismo, como “documentário de atualidades” ou noticiário cinejornalístico, enlaçava-se à dimensão do entretenimento para milhões de espectadores até o surgimento da televisão, na década de 1950, que substituiu sua função.

A constituição narrativa de *O Homem das Novidades* investe precisamente na aventura do protagonista em adquirir e obter domínio técnico com a câmera cinematográfica a ponto de realizar um *newsreel*, com “furo” jornalístico, para uma agência de notícias moderna, a MGM (a qual, aliás, foi produtora do filme). E Sally trabalha como... secretária da MGM. A trajetória de busca do protagonista não é motivada, em princípio, por uma vontade em se tornar cinejornalista. Ou seja, tal querência é incitada pelo encanto amoroso envidado a Sally. Ele dirige-se ao escritório do noticiário da MGM por estar no enalço da garota, que por sua vez o incentiva a adquirir uma câmera de cinema para entrar no “páreo” com os outros cinematografistas que trabalham naquele ambiente de produção noticiosa.

Na sala de espera da MGM, o espectador tem condensadas as linhas básicas do conflito, pois o reencontro com Sally no ambiente de um ofício moderno, a produção de notícias, torna saliente sua condição rasa de fotógrafo ambulante de ferrótipo, aparelho midiático “ultrapassado” diante dos novos e arrojados tempos em que o império das “novidades” dispõe o arrojo de afoitos operadores de câmera cinematográfica, no entre e sai da sala. Um desses cinematografistas é um sujeito corpulento (personagem interpretado por Harold Goodwin) que importuna Sally e cuja câmera chega a “esbofetear” o rosto do frágil Buster (**Figura 4**), o que potencializa a caracterização de antipático rival a um só tempo no campo da disputa amorosa pela moça e no âmbito profissional. Com poucos lances, pois, a primeira cena na sede da MGM arranja para o enredo linhas de força em atadura firme: a busca por se tornar um profissional do mundo da imagem jornalística situar-se-á na mesma medida da busca por conquistar a garota. Implicitamente, a conquista amorosa dependerá do êxito profissional. O motivo temático do *boy meets girl* se faz, então, com um esquema em que as linhas do enredo amarram o vetor da conquista amorosa ao imperativo de alcançar legitimidade como agente midiático na sociedade urbana, por meio da coleta de um “furo” de reportagem cinematográfica de impacto a ser entregue ao editor da MGM (interpretado por Sidney Bracey), o qual é chefe de Sally, superando por tabela o rival. De início ele é sumariamente desprezado como aspirante a cinejornalista. Depois ambos passam a zombar da capacidade técnica de Buster, pois o material filmado que leva com pretensão de ser veiculado nos *newsreels* (cinejornais) é exibido na sala de projeção e expõe sua total inépcia, com as imagens correndo de trás para frente ou com insólitas fusões, como a de um navio no meio das ruas de New York.

Figura 4 - Cinematografista ao “esbofetear” o rosto de Buster

Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

A composição dessa cena tem também importância pelas reverberações decisivas ao final do filme. Vemos a equipe de profissionais da MGM sentada em uma sala de projeção, entre os quais o editor chefe, seu rival cinegrafista e Sally, cuja expressão, emoldurada em um plano, revela adesão emotiva e compaixão com o desastrado Buster, o qual está um pouco à frente, com expressão de desconcerto que vai aumentando à medida que intensifica a hilaridade do editor e do rival diante do que veem na tela. É necessário não perder de tal ocorrência metacinematográfica o senso de correspondência entre a experiência da equipe da MGM, do protagonista e principalmente de Sally como espectadores, na sala de projeção que seleciona material de *newsreels*, com a nossa, também espectadores na sala de cinema.

A partir do que tracei até aqui, posso atingir um momento interpretativo mais agudo, dirigido à feição do jornalismo como espetáculo narrativo no âmbito da sociedade contemporânea.

Cinejornalismo e espetáculo: o jornalista como agente dos *news*

Os elementos da diegese de *O Homem das Novidades* que até aqui destaquei marcam com vigor traços do jornalismo norte-americano, que se desenvolveram durante o século XIX e robusteceram-se no XX, em estreita consonância com a dinâmica da vida urbana. Na avaliação de um autor como Nelson Traquina (2005), por exemplo, trata-se da feição de uma imprensa que fornece apelos emocionais e sensacionais aos leitores, buscando lhes imprimir sensações de excitação e perigo. Traquina assinala que em tal paisagem, a de um jornalismo devotado a produzir notícias “empolgantes” do cotidiano, a emergência do repórter como figura de prestígio como um caçador hábil dos fatos é comparável à do cientista, historiador ou explorador. Revestido o repórter de tal função, o jornalismo fica incutido do esforço e da crença de ser uma máquina fotográfica da realidade.

Tal ideologia de um jornalismo como aparelho que “reproduz a realidade” – e que abastece as massas com notícias “sensacionais” do cotidiano – articula-se ao critério de noticiabilidade do imediatismo, em que a urgência cronológica adquire extremo valor. Assim, vale o enfoque de Phillip Schlesinger (1977) a respeito do ganho das empresas jornalísticas na preponderância temporal em veicular a notícia. Tais empresas são, pois, tomadas diariamente pela premência, a urgência do horário de cada fechamento de edição diária e concorrem entre si na prestação do “serviço noticioso”. Já um autor como Thomas Patterson (1997) aponta como ponto fundamental da vida das notícias na dinâmica urbana o seu caráter de novidade ou suposto ineditismo.

Assim, menos do que a premência cronológica, a vida noticiosa é regida pelo imperativo de uma “história para contar”, o provimento diário de uma história “nova”, diferente da edição do dia anterior. Herbert Gans (1979), por seu lado, indica como valor-notícia de destaque a visualidade, ou seja, a presença do componente visual propiciada por mídias como o cinema ou a fotografia. Para Gans a existência de material visual “de qualidade” pode ser fator decisivo na seleção do material a se transformar em discurso noticioso.

Não é difícil perceber que tais abordagens do campo da teoria do jornalismo são flagrantes em momentos essenciais da narrativa de *O Homem das Novidades*. Todavia, é preciso atingir com maior precisão de que maneira seu arranjo cinematográfico convida a uma reflexão sobre o jornalismo (e mesmo da cultura midiática em dimensão ampla) como espetáculo audiovisual – na versão de *newsreels*, o cinejornais que precediam a exibição do filme principal, gênero que vigorou na história do cinema até aproximadamente a década de 1950. Para o que desejo apontar são fundamentais as sequências que encerram o filme, cujos contornos dão acabamento segundo um padrão convencional – com o *happy ending* do triunfo do protagonista – mas, a contrapelo, abrem uma fissura desveladora da própria lógica do jornalismo tornado mercadoria no ambiente da sociedade de consumo.

Após uma série de episódios em que Buster fracassa na tentativa de trazer ao noticiário da MGM um “furo” jornalístico-cinematográfico, Sally – cujo envolvimento afetivo com ele evolui no transcurso narrativo, de que se ocupam diversas cenas cômicas (no passeio de domingo, em que vão a uma casa de banhos na cidade) – incentiva-o a não desistir. Tal momento na trama recebe relevo, incitando o espectador a investir sua atenção para uma cena: ao receber um telefonema a respeito de uma “pauta” valerosa, a de que poderia haver um conflito no bairro chinês entre gangues rivais, Sally escamoteia-a aos demais cinegrafistas da MGM, convocando exclusivamente Buster.

No bairro chinês, Buster passa a filmar a intensa luta entre as gangues, como em um campo de batalha. A série de cenas evoca, pois, as imagens de abertura de *O Homem das Novidades*, em que se veem cinegrafistas arriscando a vida nos campos de guerra. Buster opera a câmera tendo em seus ombros um macaco – que passou a acompanhá-lo em episódio cômico anterior – que se afigura como miniatura do protagonista, tanto que com ele logo “aprenderá” a manejar a câmera. Ambos se imiscuem fisicamente no tiroteio, enquanto a montagem se torna mais dinâmica, com planos mais curtos e com maior variedade de pontos de vista. Assim, um plano é composto com a perspectiva tomada de uma janela aberta, da qual se vê uma metralhadora giratória atirando em direção aos contendores na rua. Há um arranjo de planos que dinamizam um combate em que o cômico passa a se entremear com situações de perigo, consorciando a câmera do cinejornalismo de Buster aos canos de metralhadora e pistolas em tiroteio. Cinegrafista em ações acrobáticas, Buster sobe ao topo de uma plataforma de madeira que, ao cair, move-se frontalmente, à maneira evidente de um *travelling* frontal (**Figura 5**). Outro plano promove o alinhamento entre a câmera e a metralhadora giratória em combate, ladeadas, momento em que o macaco gira a manivela e passa a disparar tiros: senha visual de que também poderá girar a manivela da câmera de Buster. Em suma, o agenciamento de tais planos esboça o próprio ato físico da realização de um filme, investindo na similaridade entre o ato do filmar cinematográfico e o de disparar tiros em um campo de conflito. E na conjugação entre *mise-en-scène* vertiginosa e o encadeamento dos planos, o protagonista-repórter age como um herói em combate.

Figura 5 - Cinegrafista em ações acrobáticas

Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

Tais planos enfatizam, em progressão, o cinejornalista como participante ágil dos acontecimentos que “coleta” em imagens; o repórter como agente das ações reportadas. No limite, Buster chega a entrar na própria luta que em tese seria apenas “objeto” para sua câmera. E entra com um propósito evidente: lutar para continuar filmando a luta. Gravando os duelos, ele chega a interferir nos acontecimentos, como mais um dos contendores, a ponto de ser perseguido por integrantes das gangues, que tentam lhe retirar a câmera. A aventura a que assistimos é a de um repórter-cineasta em combate que enquanto opera a câmera interfere nas ações de modo comicamente drástico: com um chute, incita um lutador a afrontar o outro para colher as imagens de ambos em pugna; para realizar um *take*, chega a depositar na mão uma faca para que os dois travem o duelo no chão (**Figura 6**). Do alto de uma janela, ele posiciona sua câmera e estrategicamente quebra lâmpadas para que o barulho incite uma das gangues a voltar-se contra a rival. Assim, Buster chega ao limite de agir à maneira de um *diretor* cinematográfico, um diretor cinejornalista. Nessa altura, patenteia-se que o “homem das novidades” não somente estimula a ação para a produção da “matéria” a ser filmada, mas chega a produzir os próprios *news* que configura em imagens; mais que estimulador, o jornalista torna-se fabricante dos acontecimentos noticiosos de cinejornal.

Figura 6 - Repórter-cineasta incita lutadores e deposita uma faca na mão de um deles

Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

A sequência posterior, do passeio de lancha de Sally com o rival de Buster, terá função integradora na narrativa, primacial para o triunfo de Buster com a garota, com ambas se amarrando na conclusão do filme. Vemos Sally e o rival de Buster, a lancha em alta velocidade no mar, enquanto Buster, em um modesto barco com remos, acompanhado de seu macaco “assistente”, passa a filmar o imprudente passeio. Em vetor metacinematográfico, nesse momento ele atua à semelhança de um operador de câmera dos “filmes de ação” de Mack Sennett, pois filma a corrida desabalada da lancha e o choque que derruba Sally e o rival; a lancha desgovernada permanece em alta velocidade, girando em círculos.

No entanto, importa mais ver aí como se conjugam a ascensão ao mundo do jornalismo e a conquista amorosa de Sally à dimensão na qual a intervenção do repórter-cinegrafista nos acontecimentos se transforma em atrativo narrativo do espetáculo midiático. Depois do choque da barco a motor, Sally está em perigo, desgovernada. Da praia, Buster abandona a câmera em que filmava e se joga ao mar, salvando-a. Depois, todavia, Buster deixa Sally deitada na areia e vai a uma farmácia em busca de medicamento, momento em que o rival a recolhe e recebe o crédito de ter salvado a moça. No entanto, a função de “assistente” do macaco cinegrafista nesse momento atuará decisivamente, pois a tudo aquilo ele filmou. Desolado com o abandono de Sally nos braços do rival, Buster não percebe que o animalzinho operava com a câmera, mas nós, espectadores, percebemos (Figura 7).

Figura 7 - Buster abandonado por Sally não percebe o macaquinho operando a câmera



Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

De volta à sala de projeção da MGM, em que estão o editor chefe, Sally e o rival, a farsa se revelará com as imagens que se exibirão: como da outra vez, tanto os personagens quanto nós, espectadores, assistimos ao que foi registrado pela câmera de Buster e do macaco. Em termos estritamente cinematográficos, a relação campo/contracampo faz com que acompanhem tanto as imagens do acidente da lancha e do gesto heroico de Buster em salvar a moça quanto a reação dos três espectadores na sala, cujas expressões materializam a passagem para o triunfo do herói: do editor, positivamente impressionado por conferir que se trata de material de “furo” jornalístico “espetacular”, de Sally, que descobre o que ocorrera quando estava desacordada, e do rival, contrariado por ser desmascarado. Em seguida são exibidos os planos “documentais” do conflito do bairro chinês tão bem “dirigidos” pelo cinejornalista Buster, outro material jornalístico “impactante”. Comparecem imagens produzidas pela perspectiva da câmera diegética de Buster, cuja versão visual anteriormente conhecíamos em outra perspectiva, outra “versão”, a da câmera extradiegética.

Na confluência de olhares, dos três personagens e de nós, espectadores na sala empírica de cinema diante de tais imagens, há um movimento de conjunção de sentido e outro de disjunção. A disjunção se dá pelo fato de nós, espectadores, termos conhecimento de como se deu o processo marotamente engenhoso de Buster no bairro chinês, a de um jornalista agenciador dos acontecimentos quando, por exemplo, entregou uma faca para um dos lutadores para a luta prosseguir enquanto ele a registrava com a câmera. De conjunção, no alinhamento entre o olhar enternecido de Sally e as expectativas psicológicas que nós, provavelmente, depositamos sobre o herói Buster. Nesse campo, dos afetos, Sally na condição de “espectadora de cinema” que assiste à destreza de Buster em uma aventura que a salvou. Ao olhar dela, Buster passa, pois, a ocupar o “outro lado”, o da tela em que se torna herói de impetuosa aventura (**Figura 8**).

Figura 8 - Cine-repórter se torna protagonista ao salvar uma jovem da morte



Fonte: *O Homem das Novidades*, Coleção Obras Primas do Cinema, M.D.V.R.

Um dos apontamentos do início desse artigo dizia que *O Homem das Novidades* acompanha as peripécias do personagem às voltas com uma câmera a produzir imagens que, ao final, se expõem na tela para nós, espectadores. Chegado aqui, tal ponto adquire contorno relevante: o que foi capturado pelas lentes do protagonista passa a ser o momento final do próprio espetáculo cômico-cinematográfico, por meio da consonância entre a câmera do jornalista cinematografista Buster e a câmera cinematográfica que franqueia as imagens que tanto o editor da MGM quanto nós, espectadores, assistimos. Como espectadores temos a prerrogativa de saber como ele capturou ou “dirigiu” tais imagens que, aos olhos do editor, se tornarão “furo jornalístico”.

A comicidade que exalam as várias cenas e sequências de *O Homem das Novidades* aponta para o jornalista como o estruturador que torna a realidade matéria de espetáculo. O jornalista é protagonista da narrativa jornalística tornada aventura impetuosa. O protagonista da matéria jornalística é o próprio cine-repórter, ao salvar uma jovem da morte. Sem saber que tais imagens são levadas à MGM, Buster será amado por Sally precisamente porque tais imagens promovem-no à categoria de herói aos olhos dela. Um herói das telas. Ao ocupar o *écran* de cinema, o olhar de Sally torna Buster mito. E, por fim, esse olhar conjuga-se ao do espectador de cinema que assiste a *O Homem das Novidades*, ambos apaixonadamente midiáticos.

Últimas considerações

O Homem das Novidades é frequentemente lembrado como marco inicial da decadência de Buster Keaton. Levado às telas em momento próximo ao fim da era

do filme mudo, poucos meses antes do cinema potencializar seu poder de envolvimento com a presença do som, o filme enseja, na perspectiva assinalada por este artigo, uma reflexão sobre a cultura midiática, seu poder de envolvimento das massas urbanas com a produção de “novidades” em esfera industrial. A passagem das décadas, dos anos de 1920 aos nossos dias, dificilmente retira o reconhecimento de que o delineamento cinematográfico do filme, na trajetória cômica do cinejornalista Buster com sua câmera lúdica, dirige-se a um jornalismo bem conhecido dos nossos dias, sobretudo no campo televisivo. A feição da reportagem como mercadoria espetacular, narrativa audiovisual “vibrante”, ofertada diariamente como produto para o grande consumo, é feição bastante reconhecida em nosso contexto, tanto quanto o é a identificação do procedimento da imprensa noticiosa no qual o jornalista não é exatamente um ser “externo” aos acontecimentos. Para além (ou aquém) da surrada discussão a respeito da objetividade jornalística, o filme é emblema da atuação do repórter como agenciador que “dirige” o discurso narrativo da reportagem audiovisual que consumimos diariamente, tanto quanto dela atua como personagem. Nessa perspectiva, o longínquo ano de 1928, quando *O Homem das Novidades* foi lançado, talvez não nos pareça tão distante.

Não se trata, naturalmente, de se propor um mera “aplicação” de *O Homem das Novidades* à conjuntura jornalística contemporânea. A complexidade e a peculiaridade de nosso contexto, em que, entre outros aspectos, o advento da *web* descortinou outras possibilidades do fazer jornalístico para além das restrições empresariais tanto quanto tem posto em xeque a dificuldade de estabelecer mecanismos de aferição a respeito da credibilidade do que se noticia, indicam que não se pode tomar *O Homem das Novidades* para um mero “deslocamento” ao cenário dos nossos dias. Tampouco foi propósito deste artigo fazer isso. A análise que aqui se realizou pode ensejar, todavia, uma reflexão que intensifica a própria complexidade a respeito dos mecanismos de produção das tais “novidades” no campo jornalístico. De ontem e de hoje.

Referências

ALSAESSER, Thomas (org.). **Early cinema: space, frame, narrative**. London: FBI Publishing, 1990.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BORDWILL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

FIELDING, Raymond. **The american newsreel: a complete history, 1911-1967.** Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1972.

GANS, Herbert. **Deciding what's news: a study of CBS evening news, NBC evening news, and Time.** New York: Pantheon, 1979.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

PARKINSON, David. **History of film.** New York: Thames and Hudson, 1995.

PATTERSON, Thomas. The news media: an effective political actor? **Political Communication**, vol. 14, p. 445-455 1997.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo.** São Paulo: Summus, 2009.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STEPHENS, Mitchell. **A history of news.** New York: Penguin Books, 1988.

SCHLESINGER, Phillip. Newsmen and their time machine. **The British Journal of Sociology**, vol. 28, p. 336-350, 1977.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: por que as notícias são como são.** Florianópolis: Insular, 2005.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema.** São Paulo: Scritta, 1993.