



JORNALISMO LITERÁRIO, CINEMA E DOCUMENTÁRIO: Apontamentos para um diálogo entre as áreas

Monica Martinez ¹

Resumo: Este trabalho visa estabelecer caminhos para o diálogo entre os estudos de jornalismo e os dos meios audiovisuais, em particular o cinema, na perspectiva do Jornalismo Literário enquanto uma modalidade de prática jornalística de profundidade que utiliza recursos de observação originários das Ciências Sociais e técnicas narrativas da literatura. O artigo propõe estabelecer algumas conexões entre cinema e jornalismo em dois eixos principais: a captação de informações/imagens e a edição/montagem. Discute também a suposta questão da neutralidade jornalística. Além disso, aponta a importância do resgate da entrevista aprofundada e da seleção de personagens com habilidades narrativas a partir do trabalho do documentarista paulista Eduardo Coutinho. Finalmente, ressalta como de fundamental importância o estabelecimento de um fio condutor na construção destas histórias jornalísticas.

Palavras-chave: Jornalismo; Jornalismo Literário; Cinema; Documentário; Eduardo Coutinho.

1. Jornalismo e cinema

Nora Ephron é mais conhecida pelo seu trabalho como diretora de cinema em filmes como *Julie & Julia* (2009), *Mensagem para Você* (1999) e *Sintonia de Amor* (1993). Antes de se tornar conhecida do grande público pelos dramas leves e pelas charmosas comédias, esta nova-iorquina nascida em 1941 atuou como roteirista, tendo escrito *Harry e Sally - Feitos um para o outro* (1989), uma obra de transição entre seus trabalhos atuais e seus roteiros iniciais, entre eles *Heartburn - A difícil arte de amar* (1986) e *Silkwood - O retrato de uma coragem* (1983). Dirigido pelo cineasta Mike Nichols, este filme narra a história de Karen Silkwood (interpretada por Meryl Streep),

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tem pós-doutorado pelo Poscom da Universidade Metodista de São Paulo. É docente dos programas de pós-graduação da UniFIAMFAAM e da Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL).

funcionária de uma fábrica de componentes nucleares localizada no interior dos Estados Unidos que, ao se inteirar dos casos de contaminação que ocorriam na planta, torna-se uma ativista política. “Quando me tornei roteirista, eu sabia algumas coisas porque tinha trabalhado como jornalista. Quando escrevi *Silkwood*, sabia como se parecia uma negociação de sindicato porque eu tinha estado em algumas delas”² (EPHRON, 2007, 98). A carreira jornalística de Ephron começou em 1963 no *New York Post*, na época o menor e menos influente dos sete jornais de Nova York. O que, segundo ela, a obrigava a trabalhar com mais afinco para conseguir informações, uma vez que nenhuma fonte dedicava especial atenção ao *Post*.

Nora enfatiza que também aprendeu técnicas por meio da escrita de roteiros que poderiam tê-la ajudado na carreira de repórter. “Como jovem jornalista, eu achava que as histórias eram simplesmente o que aconteceu” (idem). Como roteirista, ela percebeu a importância de desenvolver uma estrutura narrativa para contar os fatos. Estrutura, segundo ela, é a chave para a narrativa. “Há as questões cruciais que qualquer contador de história deve responder: *Quando (a história) começa? Onde começa o fim do início e principia a metade (da narrativa)? Onde o meio começa a terminar e o fim tem início?* (ibidem). No caso da história da ativista política, este recorte foi dado pela atuação sólida de Meryl Streep, então jovem atriz que viria a se tornar uma das principais expoentes de sua geração. Para ter a protagonista do começo ao fim da película, a decisão foi mostrar *Silkwood* na fase pré-ativista, na fase ativista e, finalmente, mostrar sua morte num acidente de carro. “Se você faz a escolha correta da estrutura, muitas outras coisas se tornam absolutamente claras. Em alguma medida, o resto é simples” (EPHRON, 2007: 99).

Jack Hart, editor do jornal estadunidense *Oregonian*, concorda com a importância da aplicação da técnica narrativa em jornalismo. Segundo ele, o tratamento-padrão é escrever as notícias em formato resumido (do inglês *summary*). “Mas o verdadeiro ato de contar histórias exige domínio da narrativa dramática. Os jornalistas tradicionais, porque têm experiência limitada em narrativa dramática, muitas vezes têm dificuldade em distinguir entre os dois” (HART, 2007, 111-112). Ganhador de dois

² Tradução livre da autora.

prêmios Pulitzer, Hart propõe um quadro comparativo dos dois modelos (idem, 112), que pode facilitar a compreensão das diferenças:

Narrativa Resumida	Narrativa Dramática
Enfatiza o abstrato.	Enfatiza detalhes concretos.
Desmorona (a noção de) ³ tempo.	Os leitores experimentam a ação como se ela estivesse acontecendo em tempo real.
Usa citações diretas (aspas).	Emprega diálogos, personagens falando uns com os outros.
Organização por tópicos (assuntos, temas)	Organização por cenas.
Ponto de vista onisciente.	Ponto de vista específico.
Escritor paira sobre a cena.	Ponto de vista claro. Escritor está dentro da cena.
Lida com resultados (conseqüências) em vez de processos.	Lida com processos, dando descrições específicas.
Topo da escala da abstração.	Base da escala da abstração.
Composto de digressão, bastidores e explicação.	Composto da linha principal de ação da história.

Em estudo recente, no qual foram analisados cinco modelos brasileiros que enumeram as características de Jornalismo Literário⁴, chegou-se à seguinte conclusão:

- 1) Cinco delas abordam a *estrutura textual*, seja no abandono dos lides ou no uso de técnicas literárias, como a digressão.
- 2) Quatro apontam *imersão no assunto/pesquisa* como pontos importantes.
- 3) Quatro também ressaltam a relevância da exatidão da coleta de dados.
- 4) Três dizem ser vitais a capacidade de interpretar, a partir dos fatos, aspectos simbólicos, desenvolvendo sentidos compreensíveis aos receptores.
- 5) Três enfatizam a autoria, enfatizando elementos como a voz e o estilo. (MARTINEZ, 2010, 9)

³ Os termos entre parênteses foram adicionados pela autora com o objetivo de facilitar a compreensão dos leitores brasileiros.

⁴ São eles: Kramer (1995); ABJL (2000); Pena (2006); Lima (2008); Passos & Orlandini (2008).

Do mesmo estudo, ressalta-se que as características notadas se distribuem em três grandes grupos:

- 1) **Apuração:** dois dos itens com maior ocorrência (2 e 3) referem-se à imersão no assunto, sugerindo a necessidade da pesquisa aprofundada (...).
- 2) **Digestão, compreensão do material apurado:** ocorrência significativa, citada em três das cinco propostas (item 4), enfatiza a questão simbólica, ressaltando a importância da compreensão do material coletado em níveis profundos, como o psicológico, social e histórico, entre outros. (...).
- 3) **Redação em estilo literário:** finalmente, o ponto com maior convergência entre as propostas (item 1, com 5 incidências) aborda a estrutura textual. (...) (idem, 9-10).

Uma vez que talvez não sejam todos os jornalistas que estejam familiarizados com as técnicas narrativas literárias, talvez atualmente o diálogo com os meios audiovisuais seja a forma mais interessante de avançar nos estudos dos escritos jornalísticos mais sofisticados. Isso se deve ao fato de que, em maior ou menor medida, estamos imersos no ambiente cinematográfico, ainda que seja o oferecido pelas grandes corporações hollywoodianas em suas versões destinadas ao público infanto-juvenil ou adulto. Este trabalho, portanto, visa a estabelecer algumas conexões entre estes três grupos de características notadas em Jornalismo Literário (apuração; digestão e compreensão do material apurado; redação), simplificados para *captação e estruturação do material coletado*, e sua contraparte cinematográfica, que no escopo deste estudo definiremos como as etapas de *captação e montagem do processo fílmico*.

2. A linguagem cinematográfica e a captação de informações

Para estabelecer as bases deste paralelo, traçaremos um breve histórico a respeito do meio cinema. Não temos, evidentemente, a pretensão de esgotar o tema, visto que esta área conta com pensadores de excelência e, portanto, seria impossível escrever algo definitivo sobre o tema. Por outro lado, algumas questões que suscitam debates candentes entre teóricos da área de comunicação já foram resolvidas ao longo do tempo pelos estudiosos de cinema.

Uma delas é a questão da captação do real. Desde suas origens, a primeira exibição pública de cinema realizada em Paris em 1895 pelos irmãos Lumière, a linguagem

cinematográfica trabalha com a ideia de iludir os olhos dos expectadores para criar uma impressão de realidade:

Nesse 28 de dezembro, o que apareceu na tela do “Grand Café”? Uns filmes curtos, filmados com a câmara parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando à estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a platéia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já tinham com certeza viajado ou visto um trem em movimento. Esses espectadores todos também sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia por que assustar-se. A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. E aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem na tela *como se fosse verdadeiro*⁵. (BERNADET, 1991, 12)

São dois os elementos visuais responsáveis por esta ilusão que corresponderia à percepção natural do homem: perspectiva e movimento. A perspectiva é uma técnica de representação tridimensional usada pelos pintores a partir do Renascimento que permite criar, no plano bidimensional, a ilusão de espessura e profundidade. Sua base é a projeção das linhas paralelas que partem do primeiro plano em direção a um *ponto de fuga*, de forma que as figuras em segundo plano resultam menores em relação ao primeiro plano. Já o movimento é um elemento exclusivo do universo cinematográfico:

A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: “fotografa-se uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia” (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche. (BERNADET, 1991, 18-19)

Segundo Jean-Claude Bernadet, professor da ECA-USP aposentado em 2004, a “reprodução da percepção natural apresentar-nos-ia a reprodução da realidade, tudo isso graças à máquina que dispensaria maior intervenção humana (idem, 17).

O fato é que essa visão da máquina enquanto um aparato objetivo há muito tempo não se sustenta sequer na fotografia, de onde o cinema derivaria:

⁵ Os grifos são do texto original.

Apesar de toda credibilidade que se atribui à fotografia enquanto um “documento fiel” dos fatos, rastro físico-químico direto do real etc., devemos admitir que a obra fotográfica resulta de um somatório de construções, de montagens. A fotografia se conecta fisicamente ao seu referente, – e esta é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica – porém, através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário de seu criador. A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor. (KOSSOY, 1999, 42-43)

Uma vez que na mídia impressa não há um aparato objetivo entre a realidade e o relato desta, mas um ser humano, ainda viceja na área de comunicação o ideal de um jornalista que deveria fazer seus relatos com o máximo de imparcialidade; como se fosse possível tornar-se um ser-máquina que fizesse de forma neutra a passagem das informações para o papel. Para Bóris Kossoy, professor da ECA-USP, essa representação do objeto para o plano da imagem está muito bem-resolvida, podendo ser dividida em duas dimensões: 1) *a primeira realidade*, “do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal”, e 2) *a segunda realidade*, na qual o “assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado (idem).

Evidentemente hoje é bem estudado o componente ideológico, isto é, o fato de que o cinema expressa certa realidade na visão de um dado grupo social, tendo sido o primeiro a encampá-lo a burguesia européia (BERNADET, 1991, 20), como antes, aliás, fez com a fotografia e, ainda anteriormente, com a pintura. Essa questão ideológica, contudo, torna-se mais complexa nos estudos dos meios digitais, uma vez que a acessibilidade amplia a possibilidade da expressão de diferentes grupos sociais.

Antes exclusiva do universo cinematográfico, também hoje possível nos vídeos das câmeras fotográficas, a dimensão temporal é outro elemento importante. Aliado ao movimento, ela amplia a capacidade de reproduzir o mundo dito visível:

Se já é um fato tradicional, a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem (XAVIER, 2005, 18).

Na questão de captação, contudo, talvez o conceito mais útil ao jornalismo proveniente dos estudos de imagem é o de janela, clássico ao cinema, enquanto um “retângulo que recorta o visível” (MACHADO, 1994, 76):

O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que

recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (MACHADO, 1984, 76)

O cinema acolhe este conceito de janela, herdado das artes, como vemos em Ismail Xavier:

O movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado de nosso mundo pela superfície da tela. Essa noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. (XAVIER, 2005, 22)

Uma vez que há uma janela, isto é, um recorte pelo qual a realidade será captada e, conseqüentemente, visualizada, há também um observador, cuja visão de mundo cria ou não um sentimento de identidade com o espectador⁶. Nesse contexto, Xavier trabalha a noção de imaginário, proposta pelo sociólogo francês Edgar Morin em *O Cinema ou o Homem Imaginário*:

Neste trabalho, que ele próprio denomina “ensaio antropológico”, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. (...) Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. (XAVIER, 2005, 23)

Ninguém melhor que o próprio Morin para explicar sua perspectiva:

*O cinema é, pois, o mundo, mas um mundo meio assimilado pelo espírito humano. Assim como também é o espírito humano, mas projectado este, activamente, no mundo, em todo o seu trabalho de elaboração e de transformação, de permuta e de assimilação*⁷. A sua dupla e sincrética natureza, a sua natureza objectiva acaba por desvendar-nos a sua secreta essência, ou seja, a função e o funcionamento do espírito humano no mundo. (MORIN, 1980, 188)

O imaginário do jornalista, formado por desejos, sonhos e mitos, como observou Morin em relação ao ser humano, – e acrescido da visão sócio-histórica – terá papel

⁶ Em literatura, a questão do narrador é extensamente estudada. Ver *O Narrador*, de Walter Benjamin.

⁷ Grifo do original.

fundamental no material que o profissional de audiovisual captará da realidade. Esse imaginário terá, sem dúvida, papel fundamental também na visão de mundo que o jornalista imprimirá em seus relatos, sobretudo quando estiver trabalhando em narrativas aprofundadas, visão que criará (ou não) um elo de comunicação com o leitor.

Vale a pena lembrar que esta questão da autoria, cara ao Jornalismo Literário, em cinema remonta aos anos 1950 – embora nesta área tenha um viés diferente, político. Origina-se no *Cahiers du Cinéma*, influente revista francesa fundada em 1951 pelos críticos André Bazin (1918-1958), Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989) e Joseph-Marie Lo Duca (1910-2004):

A sua utilização de *auteur* era exactamente isso: uma posição polémica que separava a opinião deles da tradição ortodoxa da crítica francesa e, em última análise, quando começaram a fazer filmes, do restante do cinema francês. Na Inglaterra deste período (princípios e meados dos anos cinquenta) a oposição à abordagem tradicional estava sob a bandeira do realismo e do comprometimento. (...) estes críticos desconfiavam do cinema americano comercial. Mas em França (...) os Cahiers utilizaram um apoio partidário a certos realizadores americanos como forma de estar contra o cinema europeu “sério”. Quais eram exactamente os realizadores variava de crítico para crítico, de grupo para grupo, mas apareciam com frequência nomes como os de Hitchcock, Ford, Hawks, Losey, Preminger e Walsh. Foi este apoio exclusivo e polémico a estas figuras americanas que foi característico da “politique des auteurs”. (TUDOR, s/d, 128)

Em cinema, a questão da montagem também é trabalhada com bastante clareza do ponto de vista teórico, como veremos a seguir.

3. A montagem de imagens e a estruturação do texto em jornalismo

A coleta de informações, embora às vezes superficial, não é exatamente um problema em jornalismo, uma vez que a maioria dos profissionais domina com maior ou menor competência a prática da entrevista e da pesquisa documental. Contudo, como vimos no mapa proposto pelo jornalista estadunidense Jack Hart, a estruturação deste material exige domínio de técnicas narrativas se a proposta é fazer um trabalho de qualidade. O estudioso de Jornalismo Literário estadunidense, Mark Kramer, ex-diretor da Fundação Nieman – braço jornalístico da Universidade Harvard – explica:

A escrita de qualidade é a soma de uma miríade de partes: ação, personagens, cenas, voz, “*insight*”, pesquisa e estrutura narrativa. Nós podemos analisar estes elementos e perscrutar seu funcionamento e interações. (...) Persona-

gens fortes, cenas convincentes, passagem controlada do tempo, ideais complexas e a descoberta da verdade profunda, tudo emerge somente quando o escritor trabalha rascunho após rascunho. (KRAMER; CALL, 2007, 125)

Em cinema, trata-se do processo de construção de roteiros e montagem, conforme expresso pelo diretor russo Vsevolod Pudovkin (1893-1953):

O filme cinematográfico e, conseqüentemente, também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, é constituído a partir destas partes. O roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos. (...) O roteirista deve ser capaz de colocar o seu material no papel exatamente da forma em que aparecerá na tela, transmitindo o conteúdo exato de cada plano, assim como a sua posição na sequência. A construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (...), a partir de sequências e assim por diante chama-se montagem (idem, 57-58)

O processo de montagem divide-se principalmente em duas etapas: a montagem da cena e a montagem da sequência, isto é, a ligação entre as cenas. A compreensão deste processo ajuda sobremaneira o jornalista, que em geral não possui treino para dispor o material colhido na forma de cenas, não raro perdendo-se no micromovimento de criar os planos e também no macromovimento de idealizar as passagens entre as cenas. Neste sentido, os principais planos são:

Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

Plano Médio ou de Conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala, por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

Primeiro Plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou um detalhe qualquer que ocupa quase a totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela). (XAVIER, 2005, 27-28)

À semelhança da literatura, em jornalismo literário é preciso um cuidado maior não somente na hora de se construir e unir as cenas em sequência, mas também na configuração dos personagens que por elas transitarão. Em geral, estas descrições são bastante pobres e, não raro, esquecidas mesmo quando há grandes saltos temporais entre as cenas. Por exemplo: não é incomum o jornalis-

ta descrever minuciosamente o protagonista quando ele é jovem, vamos supor na abertura de uma matéria, mas esquecer-se de fazê-lo quando a cena aborda a infância ou velhice do personagem, como se todos os bebês ou idosos tivessem características únicas que dispensassem descrição. Nesse sentido, a visualidade do cinema nos recorda da necessidade de compor o personagem e, acima de tudo, inseri-lo em seu contexto (planos geral e médio), aproximando o protagonista do leitor ao defini-lo bem (plano americano) ou ao salientar detalhes significativos (primeiro plano, *close-up*).

Em cinema, segundo Xavier, “a platéia aceita esta sucessão não-natural imediata de imagens porque esta sucessão caminha de encontro a uma convenção de representação dramática perfeitamente assimilada. (XAVIER, 2005, 28). Ainda segundo o docente: “Tal convergência redime o salto, que permanece aceitável e natural porque a descontinuidade temporal é diluída numa continuidade lógica (de sucessão de cenas ou fatos) (ibidem). Seu segredo é o ritmo, estudado inicialmente pelo crítico russo Lev Kulechov (1899-1970):

Diante da prática americana, notável pelo ritmo de seus filmes e pela fluência narrativa, Kulechov foi o primeiro teórico a investigar sistematicamente os fatores construtivos responsáveis pela eficiência desta prática e pelo seu enorme sucesso nas telas de todo o mundo. Foi nos seus primeiros tempos de cineasta e professor de cinema na Rússia de 1917, que iniciou o caminho que o transformaria no inaugurador da teoria da montagem. Inspirado por uma atitude tipicamente empirista, pôs-se a observar metodicamente os filmes e as reações da platéia, procurando isolar a variável responsável pela diferença de atitude dos telespectadores, nitidamente favorável aos filmes americanos em detrimento dos europeus e, particularmente, dos filmes russos. Kulechov estava interessado, basicamente, em detectar os fatores do sucesso e, numa análise comparativa, chegou logo à conclusão: o fator fundamental pelo sucesso americano é o ritmo de sua montagem, enquanto que a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem (...). (XAVIER, 2005, 46-47)

É bom ressaltar que desde essa época sabe-se que diferentes organizações do material filmado causam impressões de realidade e de identificação diversas – em cinema é conhecido como “efeito Kulechov” em homenagem ao russo:

“O efeito Kulechov” é um extremo exemplo disto. A experiência, esquemática, consistiu em intercalar o mesmo plano de um ator (portanto, a mesma expressão fácil) com três imagens diferentes, de modo a “provar” que, induzido pela imagem acoplada, o espectador daria um significado diferente à mesma expressão facial, o que seria uma demonstração radical do predomínio absoluto da montagem sobre cada imagem singular. Esta experiência teve uma

forte repercussão na Rússia e, em seguida, no Ocidente, sendo amplamente divulgada pelas conferências de Pudovkin, em sua viagem. (...) “Eu alternei o mesmo plano de Mozhukin com vários outros planos (um prato de sopa, uma mulher, um caixão com uma criança morta), e os planos (de Mozhukin) adquiriram um sentido diferente. A descoberta me assombrou – tão convencido estava eu do enorme poder da montagem”. (XAVIER, 2005, 48-49)

Evidentemente a experiência hoje pode ser considerada ingênua diante da complexidade midiática, mas é inegável o poder que a montagem das imagens possui. Em jornalismo, o uso da técnica cinematográfica de estruturação de narrativas tem o poder de envolver o leitor que, não tendo disponibilizado todos os elementos principais logo no início, como propõe o formato do lide, envolve-se no processo de leitura para acompanhar a história até seu desfecho.

No plano do conteúdo, o gênero cinematográfico dedicado à não-ficção certamente é o que mais se aproxima do fazer jornalístico. Uma aproximação entre as áreas é facilitada devido à grande oferta de documentários, como explica o jornalista e crítico de cinema Amir Labaki:

O documentário brasileiro atravessa com rara regularidade a história do cinema no Brasil. Da era muda passando pela Vera Cruz, do Cinema Novo à Abertura, até desembocar no lugar privilegiado atingido nesta recente Retomada, o documentário sempre esteve presente. (...) Todo grande cineasta brasileiro realizou documentários, ainda que nem todo documentarista tenha passado pela e para a ficção – embora em ao menos dois casos importantes de mestres em atividade, Eduardo Coutinho e Eduardo Scorel, isto tenha se dado, para uma fixação na maturidade de suas obras no registro não-ficcional. A exceção maior é o pioneiro Mário Peixoto, gigante de uma obra só, *Limite* (1931). (LABAKI, 2006, 9)

Labaki, fundador e diretor do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, lista vários expoentes do cinema brasileiro que fizeram documentários: Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro, Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ugo Giorgetti, Walter Salles. Todos “assinaram documentários, não raras vezes tão poderosos quanto suas principais obras ficcionais (LABAKI, 2006, 9).

Dentre eles, nos deteremos no trabalho do cineasta paulista Eduardo Coutinho, aqui na visão de outro documentarista, João Moreira Salles:

(...) O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras

ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bens precívalis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam (SALLES, 2004, 7).

Em seu livro sobre o documentarista, Consuelo Lins, docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), revela a caminhada metodológica por trás da obra do documentarista. Destacamos deste método a parte inicial, ou seja, a pesquisa. Desde o longa-metragem *Santo Forte* (1999), Coutinho integra à metodologia uma fase na qual sua equipe, sob sua coordenação, pesquisa personagens:

O objetivo é encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não ter fé no que diz. (...) A seleção daqueles com quem o cineasta vai conversar é feita a partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e algumas imagens realizadas pela equipe. Coutinho só entra em contato com os entrevistados no momento da filmagem, com a equipe técnica completa, e isso para ele é fundamental. O frescor do primeiro encontro é que garante pelo menos a possibilidade de ouvir uma boa história. (...) Coutinho sabe de histórias interessantes para o filme, mas que acabam não surgindo naturalmente na conversa. Isso obriga-o a fazer perguntas que indicam para o personagem e para o espectador que ele sabe mais do que aparenta. “Você conta casos incríveis de surras de santo, como é que é isso?” ou: “Parece que uma vez baixou nela [na esposa] o espírito da mãe do senhor, é verdade?”; ou ainda: “Você mexeu com uns despachos, como é que foi isso?”. Pelas respostas dadas percebe-se que o fato não modifica, pelo menos para o mal, o ritmo da entrevista. Sentindo que aquela história é boa, que há um interesse especial por ela, o entrevistado se esmera em contá-la. (LINS, 2004, 103)

Uma vez feita a seleção cuidadosa dos personagens com habilidades narrativas, destaca-se a escuta atenta de Coutinho, que respeita o ritmo do interlocutor e não o força a expressar-se na velocidade exigida pela mídia:

O desenrolar da conversa de Coutinho com dona Thereza é exemplar do tipo de influência que o cineasta tem sobre a fala alheia. No início com menos ânimo, dona Thereza aos poucos toma gosto pela palavra, quer contar mais coisas – “E a minha operação? Não quer saber, não? Posso falar?” O diretor dá tempo para que ela formule suas idéias, respeita seus silêncios, pausas e efetivamente a escuta. Faz poucas mais importantes perguntas para orientar a conversa e acrescenta sua participação inúmeros sinais não-verbais (que não são editados) – olhares, sorrisos, expressões corporais de aprovação, demonstração de interesse.

A avaliação que dona Thereza faz dessa escuta a estimula: ela capricha, escolhe as palavras, encontra um tom. *Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar sua opinião – e é es-*

*sa atitude que diferencia totalmente o que ele faz do que é feito em muitos documentários e matérias para a televisão*⁸. Sua escuta é extremamente ativa, sem colocar em questão, no entanto, o que está sendo dito. “Se eu digo que o meu desejo é só escutar, não há filme, não é assim. Se há um lado passivo na interlocução, acabou. Os dois lados devem estar ativos”, diz ele. Essa é uma escuta que intensifica o desejo de se expressar de quem está diante da câmera (...).

O cinema de Coutinho se encarrega de trazer à tona um “concentrado” do que ocorre na nossa existência cotidiana, de cuja dimensão nem sempre nos damos conta. É no contato com o mundo, com o outro, que as idéias vão tomando forma. Os pensamentos não estão prontos para serem expressos, mas confusos e informes, sem lógica e unicidade, e o que os organiza é o “exterior”, uma situação de interação social. O que é dito por dona Thereza e outros personagens de Coutinho se estrutura no encontro com o diretor, na situação de filmagem. Em alguns momentos, tem-se a nítida impressão de que muitos deles estão pensando em certas coisas pela primeira vez, como se até então não tivessem tido tempo para tal (LINS, 2004, 109).

Nesse ponto, destacada a entrevista aprofundada e a montagem criativa destas ao longo do texto em Jornalismo Literário, nunca é demais enfatizar a importância da milenar arte de contar histórias. Como diz Edvaldo Pereira Lima, um dos fundadores da ABJL (Academia Brasileira de Jornalismo Literário):

Artificialmente, o jornalismo convencional esqueceu-se disso, buscando estruturar seu discurso de um modo considerado por muito tempo lógico, racional e objetivo. Pelo exagero, o que se gerou foi um modo de comunicação social muitas vezes asséptico, que o leitor logo esquece. Entre a técnica da pirâmide invertida – que congrega artificialmente os elementos primários de uma informação no início de um texto – ainda presente como principal recurso organizador de uma matéria, em muitos periódicos, e o estilo narrativo, o leitor aprecia mais o segundo. Pois o estilo narrativo corresponde a uma tendência natural humana, há milênios, que é contar e receber (ouvir, ver, ler) histórias (LIMA, 2008, 358).

4. À guisa de conclusão

Esse trabalho contém algumas reflexões sobre técnicas provenientes do cinema, incluindo a área de não-ficção, que podem ter influências benéficas na teoria e na práxis de formas mais aprofundadas do fazer jornalístico. Para finalizar, voltamos ao ponto inicial deste trabalho, onde a cineasta estadunidense Nora Ephron ressalta a importância da estrutura narrativa. Em cinema, um bom roteiro delineia como a história será contada, com começo, meio e fim. Curiosamente, e apesar da simplicidade da ideia, esta estrutura ainda não é muito empregada em jornalismo. Poucos profissionais têm maestria em contar uma história que tenha

⁸ Grifo de Martinez.

um fio condutor, qualquer que ele seja, mesmo que aparentemente invisível, multifacetado e interativo como pede o gosto contemporâneo. Fica a proposta, portanto, de se olhar com mais atenção aos intercâmbios possíveis destas duas áreas da comunicação, uma vez que, como sugere Ephron, as técnicas cinematográficas podem ter o potencial de melhorar a escrita jornalística.

Referências

ABJL (Academia Brasileira de Jornalismo Literário). **Conceitos**. Verbetes elaborados pelo prof. Edvaldo Pereira Lima. Disponível em:

<<http://www.abjl.org.br/index.php?conteudo=Conceitos&lang=>>. Acesso em: 10 out 2000.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EPHRON, Nora. *What Narrative Writers can Learn from Screenwriters*. In: **Telling True Stores** – a non-fiction writer's guide from the Nieman Foundation at Harvard University. New York: Penguin Books, 2007.

HART, Jack. *Summary vs. Dramatic Narrative*. In: **Telling True Stores** – a non-fiction writer's guide from the Nieman Foundation at Harvard University. New York: Penguin Books, 2007.

KRAMER, Mark. *Breakable Rules for Literary Journalists*. In: SIMS, Norman; KRAMER, Mark. **Literary Journalism**: a new collection of the best american nonfiction. Nova York: Ballantine Books, 1995, p. 21-34.

_____; CALL, Wendy. *Introduction*. In: **Telling True Stores** – a non-fiction writer's guide from the Nieman Foundation at Harvard University. New York: Penguin Books, 2007.

LABAKI, Amir. **Introdução ao Documentário Brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2008, 4ª. ed. revista e ampliada.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho** – Televisão, Cinema e Vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARTINEZ, Monica. **Jornada do Herói** – estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

_____. **O Jornalismo Literário e a Mídia Sonora:** estudo sobre o programa *Conte Sua História de São Paulo*, da Rádio CBN. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. XXXIII, 2010, Caxias do Sul (RS).

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário** – Ensaio de Antropologia. Lisboa/Portugal: Moraes, 1980.

PASSOS, Mateus; ORLANDINI, Romulo Augusto. **Um Modelo Dissonante:** caracterização e gêneros do jornalismo literário. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/.../R3-0123-3.pdf>. Acesso em: 30 dez 2008.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

PUDOVKIN, V. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

SALLES, João Moreira. *Prefácio*. In: LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho** – Televisão, Cinema e Vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema.** São Paulo: Martins Fontes, s/d.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.