



OS TRANSTORNOS MENTAIS SOB DUAS LENTES: pertinência do cinema à compreensão do jornalismo factual

Cássia Lobão ASSIS¹

RESUMO: O artigo ressalta a importância em se estudar a *gramática* do cinema para uma compreensão mais efetiva da linguagem de telejornais. Acreditamos ser oportuna essa reflexão considerando o pressuposto de que, nas duas situações de uso das tecnologias do audiovisual, há uma *representação*, e não um *espelho* da realidade, de modo que estabelecer comparações entre um filme e uma reportagem monotemáticos, voltados à questão dos transtornos mentais, amplia o aprendizado teórico-conceitual para os estudantes vinculados aos cursos de jornalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Telejornalismo. ensino de jornalismo. representações narrativas.

ABSTRACT: The article emphasizes the importance of studying the grammar of cinema for a more effective understanding of the language of television news. We believe that this reflection is timely considering the assumption that, in the two situations of use of audiovisual technologies, there is a representation, not a mirror of reality, in order to establish comparisons between a film and report monothematics, focused on the issue of mental disorders, broad the theoretical-conceptual learning for students linked to journalism courses.

KEYWORDS: Journalism. Cinema. journalism teaching. narrative representations.

1. Introdução: por uma pedagogia das aproximações

A partir desta segunda década do século XXI, a formação dos jornalistas brasileiros passa por um momento de transição: Em 2013, com a homologação do Parecer CNE/CES n.º 39/2013, de 20/2/2013, que institui efetivamente as Diretrizes Curriculares de Jornalismo, aprovadas pela Resolução 01, de 27/9/2013, os cursos de graduação nessa área paulatinamente deixam de ser uma das habilitações do curso de Comunicação Social e passam

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2005) e professora do Departamento de comunicação social da Universidade Estadual da Paraíba desde 1989. E-mail: cassialobao@gmail.com.

a ter uma configuração autônoma, ou seja, os profissionais dessa nova geração deverão ser egressos dos cursos de bacharelado em Jornalismo.

Mediante uma legislação criada ao final da década de 1960, o curso de Comunicação Social teve assegurado em seu escopo seis habilitações formativas: jornalismo; cinema e teatro; editoração; relações-públicas; publicidade e propaganda e, por fim, rádio e TV. Mas a decisão de reunir todas essas possibilidades de formação profissional num único curso superior sempre foi motivo de questionamentos, é histórico, portanto, o pleito em favor de uma demarcação identitária mais objetiva, algo que agora se consubstancia, tendo em vista a aprovação das novas Diretrizes.

Na prática, essa mudança resulta em projetos pedagógicos mais explicitamente voltados à formação na área específica do jornalismo. Ou seja, incide diretamente em discussões acerca da oferta dos componentes curriculares: anteriormente, sob a chancela do “curso de comunicação social”, havia a compreensão de uma formação mais generalista nos primeiros semestres.

Essa tendência em apresentar o curso numa perspectiva em princípio meramente teórica e generalista, capaz de juntar, numa mesma sala de aula, estudantes de todas as habilitações, foi paulatinamente desconstruída com o advento das Diretrizes curriculares, marco legal para o ensino superior no Brasil a partir dos preceitos legais desde a aprovação da Constituição de 1988. Com as Diretrizes, os cursos deixam de obedecer à propositura dos Currículos Mínimos – orientação que uniformizava a oferta pedagógica em todo país – e passam a demarcar maior autonomia e identidade na construção de suas propostas pedagógicas (ASSIS, 2005, p. 131-145).

Nessa conjuntura que doravante vislumbramos, os debates se ampliaram e, em vista da nova lei, tornou-se imprescindível o repensar dos projetos pedagógicos de todos os cursos do país. Entretanto, nesse novo contexto, componentes curriculares como *linguagem de cinema; comunicação e estética; audiovisual e alteridade; documentário audiovisual* e afins², estão alocados nos projetos pedagógicos já adaptados às novas Diretrizes, o que nos parece bastante pertinente a partir de três argumentos principais:

² À guisa de exemplo, encontramos projetos pedagógicos de jornalismo já reformulados a partir das novas Diretrizes curriculares que consideram o estudo da linguagem audiovisual não apenas na perspectiva do telejornalismo nas seguintes instituições de ensino superior: UFRRJ, UFJF, UEPB e UNASP.

1) A educação da sensibilidade propiciada pela fruição da arte é indubitavelmente necessária em qualquer circunstância em que se pretenda promover a cidadania, aliás tão importante quanto a educação racionalista que predomina em nossos espaços acadêmicos. No contexto educativo específico da formação dos jornalistas, promover a educação mediada pela arte do cinema favorece mais uma oportunidade de convivência com as linguagens e as tecnologias do audiovisual, algo que, *per si*, já promove essa ampliação de perspectivas de aprendizado na área.

2) a possibilidade da prática de um dos subgêneros do jornalismo opinativo consubstanciada na produção da resenha crítica de filmes. A crítica de arte é uma instância socialmente consolidada e tradicionalmente vinculada à formação e ao exercício do jornalismo.

3) por fim, a possibilidade de um aprendizado mais amplo do telejornalismo a partir dos estudos comparativos com o cinema. Essa interface amplia a perspectiva da execução técnica dessa prática jornalística pontual, vivenciada em outras situações pedagógicas mais específicas, a exemplo do componente curricular telejornalismo e do estágio obrigatório na área.

Em vista desses argumentos supracitados, é que ora nos reportamos a pertinência do cinema e às discussões subjacentes a disciplinas ligadas à sétima arte para a formação dos futuros jornalistas.

2. Suportes teóricos para contextualizar o debate

O advento da captação de imagens em movimento, ao final do século XIX, esteve em sua gênese relacionado ao fazer artístico: não por acaso, os franceses Louis e Auguste Lumière são reconhecidos como os precursores do Cinema. Com o fim da segunda guerra mundial, um outro uso para o que se convencionava atualmente chamar tecnologias do audiovisual ganharia espaço, algo viabilizado a partir da popularização de um outro invento: a televisão. É a partir desse contexto histórico que ocorre uma sistematização mais efetiva de narrativas factuais do cotidiano resultando no que hoje chamamos de tecnologias do audiovisual. Acerca dessa paulatina consolidação, Levy (1993, p. 103) salienta, ao final do século XX, que, “em breve, estarão reunidas todas as condições técnicas para que o audiovisual atinja o grau de plasticidade que fez da escrita a principal tecnologia intelectual (em épocas anteriores)”.

Ainda nos anos quarenta do século XX, ganharam corpo as primeiras teorizações acerca do fazer jornalístico. Em princípio, as notícias são compreendidas como um reflexo,

um espelho dos acontecimentos (TRAQUINA, 2006, p. 146), algo que preconiza a distinção entre cinema enquanto *representação* artística e telejornalismo enquanto uma reprodução objetiva e absoluta da realidade. Essa teoria do espelho, que em princípio pareceu óbvia e incontestada, atualmente é percebida como muito simplória à explicação da atividade jornalística.

Uma nova possibilidade paradigmática surgiu a partir de estudos similares ao que foi empreendido por Peter Berger e Thomas Luckmann, sociólogos cujas pesquisas redimensionaram a ideia da sociedade como realidade subjetiva, nos anos 1970 (BERGER & LUCKMANN, 1985, p. 173). Nesse contexto, foi possível demarcar um pensamento teórico específico ao campo do jornalismo, algo que doravante se configura na (re)conhecida *teoria construcionista*, consubstanciada metodologicamente no *newsmaking*, ou seja, o entendimento de que as notícias são o que são não porque refletem a realidade, mas porque uma série de circunstâncias histórico-sociais condicionam uma *representação narrativa* particular para essa realidade. Assim sendo,

Por que as notícias são como são? Que imagem elas fornecem do mundo? Como essa imagem é associada às práticas do dia a dia na produção de notícias, nas empresas de comunicação? Essas são algumas das questões de que se ocupa o *newsmaking*, cuja abordagem se dá dentro do contexto da cultura profissional dos jornalistas e a organização do trabalho e os processos produtivos. As diversas conexões e relações existentes entre esses dois aspectos são a preocupação central da pesquisa da produção da notícia. (PEREIRA JR. 2003, p.80).

Por outro lado, quando o cinema também passa a ser objeto de reflexões acadêmicas, o conceito de *diegese* passa a ser um dos mais recorrentes para explicar sua condição de *representação narrativa* do mundo. Ao fim específico deste trabalho, é importante salientar que *diegese* foi um conceito inicialmente usado para estudar narrativas literárias, tem origem na palavra grega *diegesis* e, num esclarecimento ainda despretensioso, significa universo de ação na história.

Em se tratando de cinema, a *diegese* compreende aquilo que nos permite compactuar com a verossimilhança interna de uma narrativa filmográfica, ainda que se trate de uma abordagem ficcional, a partir dos elementos que lhe são constitutivos, a saber, o tempo, o espaço, a lógica interna da trama e de seus personagens. Uma coerência interna a partir das possibilidades técnico artísticas que lhe são inerentes para uma *narrativa* do mundo: sequência de imagens, sons/diálogos superpostos a partir da *montagem* ou *edição*. Desse modo,

A história da chamada sétima arte mostra como esta dupla faceta de que é composto um filme – imagem e som / palavras – se pode entretecer, ora valorizando-se mais os aspectos verbais e a trama narrativa, ora a plasticidade que a fotografia, a imagem e modernamente os chamados efeitos especiais conseguem construir. E este diálogo

entre as duas forças componentes (a importância das palavras e a das imagens) constitui-se frequentemente no centro da discussão do que é a essência do cinema. (TEIXEIRA, 2013, p. 287).

Ou ainda, conforme reforça Santos (2016, p. 458), “a diegese designa um mundo, um universo espaço temporal, coerente, povoado de objetos e de indivíduos possuindo suas próprias leis semelhantes eventualmente às do mundo da experiência vivida”.

Por conseguinte, diante das assertivas teóricas que dão respaldo a ideia de que tanto o cinema quanto o telejornalismo são *representações* do mundo real, acreditamos ser oportuna a discussão acerca das demarcações *gramaticais* entre as duas possibilidades enunciativas em seus contextos de legitimação.

3. Cinema e telejornal: diferenças e semelhanças a partir de um esboço comparativo

A explanação anterior nos permite a familiaridade com algumas balizas teóricas do cinema e do telejornalismo enquanto *representações* do mundo real. Passemos, então, a uma comparação entre produções configurativas das duas situações de uso do aporte tecnológico audiovisual.

De antemão, salientamos que, para o fim específico da presente explanação, selecionamos uma reportagem, produzida e exibida em TV aberta e um filme em curta-metragem produzido na região nordeste. Ambos têm em comum a questão temática, ou seja, os transtornos mentais³ e a vida cotidiana com pessoas portadoras de características afins a essa questão. A escolha do objeto tem como motivação a qualidade técnica e estética das duas produções e o compromisso pedagógico de evidenciar discussões emergentes e significativas à sociedade de modo que a formação de jornalista privilegie sempre o respeito ao próximo e às suas necessidades básicas.

3.1. Descrição preliminar do material em análise

O primeiro espaço narrativo é o filme *Ilha*, dirigido por Ismael Moura e apresentado em diversos festivais de cinema do Brasil no ano de 2016. O filme é uma ficção em cores, com duração de quinze minutos, gravada no estado da Paraíba e que tem no elenco os atores Fernando Teixeira e Wallison Pereira. A direção de fotografia está assinada por Breno Sales,

³ Ao longo do presente artigo, adotamos sempre a expressão **transtorno mental** porque, no Brasil, a Câmara Federal aprovou, de forma conclusiva, em 17 de março de 2009, o Projeto de Lei 6013/01. A propositura determina, dentre outras coisas, que **transtorno mental** é o termo adequado para designar o gênero enfermidade mental, e substitui termos como “alienação”, “doença mental” e outros equivalentes para designar peculiaridades comportamentais passíveis de estudos e tratamentos por parte de psicólogos e psiquiatras.

som direto de Bruno Alves, roteiro do diretor, Ismael Moura, que também está na montagem, em parceria com João Paulo Palitot. A direção de arte esteve ao encargo de Romero Sousa e a produção-executiva foi feita por Carine Fiúza e Edna Pontes. A empresa “Pigmento cinematográfico” aparece como produtora do filme.

Segundo a sinopse, disponibilizada no site www.portacurtas.org.br, espaço virtual onde também encontramos “Ilha”, o curta-metragem traz a seguinte história: “seu Antônio, um senhor de seus 80 anos vive isolado em uma casa velha junto com seu filho, um rapaz que sofre de um distúrbio mental e sendo obrigado a viver em cativeiro em um quarto escuro cercado com água, transformando sua cama em uma espécie de ilha. A vida dos dois vive em frequente conflito de um homem sofrido e esquecido pela sociedade com seu filho com uma doença perturbadora”.



Figura 1: Imagem de divulgação do filme *Ilha*, disponível em <https://www.clickpb.com.br/cinema/filme-paraibano-ilha-e-o-maior-vencedor-da-mostra-sesc-e-cinema-225008.html>

Versando sobre temática similar, a reportagem da TV Paraíba, emissora afiliada a Rede Globo de televisão, foi exibida em 19 de maio de 2016 e está disponibilizada pela internet mediante o link <http://g1.globo.com/pb/paraiba/jpb-1edicao/videos/v/medica-fala-sobre-cuidados-com-a-saude-mental/5035267/>

A edição do telejornal supracitado foi apresentada por Denise Belmiro. A reportagem que nos serve de referência tem como motivação o Dia nacional de luta antimanicomial e foi editada com uma duração de seis minutos. Nesse material, consta a assinatura da seguinte equipe: Valéria Assunção repórter; cinegrafistas: André Luís e Damião Tomé; editor de imagens: Jonhwellington Nóbrega e as seguintes pessoas entrevistadas: Cláudia da Costa, Jaqueline Iris, Graça Maciel, Maristela Kelly, uma jovem sem identificação na reportagem

por ser ex-usuária de drogas, Expedita Nunes, Yale Travassos e Marízio Bernardino. Após a matéria, foi exibida uma entrevista de estúdio com a psiquiatra Márcia dos Santos.

3.2. Categorias de análise

3.2.1. Abordagem do tema no contexto espaço-tempo

Conforme explicitamos na descrição do objeto de análise, o transtorno mental é a tônica das duas possibilidades textual-discursivas. Partindo dessa constatação elementar, levamos em conta que, na reportagem, ocorre a demarcação factual de forma explícita e apriorística, ou seja, a apresentadora do telejornal já começa informando que no dia anterior (18 de maio de 2016), “foi comemorado o dia nacional de luta antimanicomial” seguida da explicação objetiva acerca da gênese desse movimento. O mesmo ocorre com o espaço onde ocorrem os fatos, do qual tomamos ciência a partir da predominância de *planos abertos* e *planos conjunto*⁴ que desnudam o ambiente, e que resulta no que chamaríamos de *asepsia da representação*. A explanação prossegue nessa perspectiva factual e objetivamente explicativa, dando conta inclusive do número de CAPS – Centros de assistência psicossocial existentes no estado da Paraíba quando passamos a tomar contato com o texto da repórter, que enfatiza as carências materiais do CAPS naquele momento, numa clara reiteração da essencialidade dessa demarcação factual.

A premência em atestar essa vinculação ao tempo presente reflete, aliás, o quanto nas rotinas de produção repertoriadas pelo *newsmaking*, tal atitude confere a legitimidade ao discurso jornalístico desde o momento do planejamento operacional: “o tempo é o eixo central do jornalismo. Sob a pressão da hora do fechamento, as empresas do campo jornalístico são obrigadas a elaborar estratégias para dar conta de sua matéria-prima principal: a notícia” (PEREIRA JR., 2003, p. 80.)

Já no filme não acontece essa necessidade de demarcação temporal mediante elementos textuais tão explícitos e prementes. Ao assisti-lo, nos assenhoramos de uma condição diegética espaço-temporal apropriada a possibilidades mais amplas de leitura, tanto a partir de seus elementos cênicos-descritivos, como pelo cotidiano dos personagens em cena. Podemos dizer que em *Ilha*, “o tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra” (DELEUZE, 1990, p. 48).

⁴ A menção a planos e movimentos de câmera feitas ao longo de todo esse trabalho tem por referência Andrade (2013).



Figura 2: Nos quadros 1 e 2, imagens do filme *Ilha* e da reportagem da TV Paraíba, *printadas* da internet, exemplificam modos singulares de vivência com a doença mental: enquanto no filme apreendemos os elementos da narrativa (personagens, espaço, tempo) mediante a paulatina exposição ao contexto diegético e um uso menos convencional dos planos de filmagem, a reportagem do telejornal nos encaminha para a compreensão desses elementos de forma mais imediata e objetiva, com dados concretos sobre o fim dos manicômios no texto *off* e a partir da predominância dos *planos aberto* e *plano médio*, este último usado para as entrevistas.

Em vez de uma limitação intersubjetiva, o desfile das situações diante de uma câmera predominantemente contemplativa confere a esse curta-metragem um caráter mais atemporal, redimensionado sem a preocupação em sinalizar a motivação imediata da abordagem, conforme é tão premente ao telejornalismo.

Essa *representação indireta* do tempo e do espaço a qual Deleuze faz menção, ocorre mediante alguns elementos da própria filmografia. A fotografia do filme nos mostra paulatinamente uma ambiência marcada por indícios de que a trama ocorre na zona rural, mais precisamente no sertão do nordeste brasileiro.

A habitação, o tipo de alimento preparado, os elementos paisagísticos e, principalmente, a alternativa encontrada pelo pai do rapaz portador de deficiência para enfrentar a deficiência do filho. Mediante recursos de *profundidade de campo*, nos é mostrado o rapaz amarrado a uma árvore por uma corrente enquanto o pai prepara a refeição ou ainda em outros momentos confinado em sua própria cama, com a qual temos um primeiro contato mediante um *plano zenital*: a cama cercada de água nos faz entender que se trata de uma fobia do rapaz e nos encaminha para uma impactante explicação da metáfora que dá nome ao filme. Ilhados no sofrimento da ausência total de sociabilidade, muito menos contando com políticas públicas de atenção básica, esse filho portador de necessidades especiais se arrasta num cotidiano angustiante, aprisionado, ora pela corrente evidenciada em vários recortes de planos detalhe, ora em planos mais abertos em que nos defrontamos com a cama-ilha ou a árvore-

cela, numa sinalização brutal e escancarada de todas as carências materiais e afetivas dos dois personagens.

Em seu oposto, a reportagem de telejornal nos aponta, numa *representação direta*, as referências que dão conta do meio urbano, contemporâneo, marcado por iniciativas, ainda que insuficientes, de políticas públicas voltadas à assistência dos portadores de patologias mentais. Os movimentos panorâmicos da câmera ressaltam a sociabilidade no meio em que estão inseridos os personagens, um meio aliás institucionalizado mediante a rubrica do CAPS em toda a sua conjuntura voltada ao fim específico do trato com essas pessoas.

3.2.2 Condução da narrativa mediante o verbal/imagético

O filme *Ilha* prescinde de um narrador onisciente e até mesmo do diálogo entre personagens para guiar as possibilidades de leitura que lhe são adjacentes. A sequência de planos de filmagem menos convencionais à representação do mundo que lhe é constitutivo garante uma exploração mimética plenamente coerente a esse gênero de narrativa.

Além disso, há uma visível articulação sógnica para garantir uma fruição sinestésica do curta: angústia, mal-estar, repulsa, desespero são possibilidades que resultam da estética predominantemente impressionista. A cena em que o personagem-pai reza um Pai-nosso enquanto se prepara para o suicídio por enforcamento, nos chega mediante um jogo de luz e sombra que permite imprimir toda a carga dramática necessária à situação, uma vez que a acompanhamos o drama e o conflito viver/morrer pela réstia do personagem e da corda pendurada contra a parede, numa acertada demonstração do quanto a arte subverte o que está culturalmente instituído. No espaço do jornalismo, essa demonstração seria improvável, tanto pela inadequação do plano de filmagem adotado, como por questões mais éticas: no contexto narrativo jornalístico, a recomendação é que o suicídio seja tratado como problema de saúde pública – a partir de circunstâncias factuais como a campanha *setembro amarelo*, por exemplo – evitando-se abordagens individuais do tema.

Importante ressaltar o fato de que a ausência do diálogo não implica vislumbrar “Ilha” como um exemplo contemporâneo de cinema mudo. O som, enquanto linguagem ganha uma condição mais subjetiva, que não é o endosso das imagens vistas, mais apropriado ao telejornalismo. Nesse sentido, são adequadas as considerações, também para o filme de Ismael Moura, as palavras de Teixeira (2013, p. 292) direcionadas para o filme “O artista”, de Michel Hazanavicius: “Não dizer uma palavra pode ser comunicar. É nesta base que o filme pretende questionar a necessidade imperativa das palavras para a comunicação”. Atente-se

para o fato de que no filme há limitação no uso de palavras, mas não do som propriamente dito, até porque, em várias circunstâncias, a plasmação do sentido reside justamente nessa sonorização pouco convencional, que enfatiza tanto uma respiração ofegante quanto os gritos desconcertantes do rapaz quando preso a correntes e em crises de desespero.

Outro ponto que pode ser ressaltado diz respeito à demarcação ideológico-cristã, item aliás consensual nas duas representações narrativas. Tanto na reportagem de TV como no filme, ocorre uma evocação significativa do divino a partir de sutilezas diferenciadas: no filme, a única atividade do rapaz com deficiência mental é a confecção de pequenos crucifixos em palha, num gestual mais uma vez inquietante e revelador, tanto da diegese espacial quanto da condição do personagem, que vive em condições degradantes e que tem nesse *gesto cultural*⁵ um lampejo de sua condição humana. Essa sinalização demiúrgica tem no filme o aspecto redentor, sinaliza a opção pela vida por parte do pai, quando, no momento de extremo desespero resiste à ideação suicida enquanto reza o Pai-nosso diante da parede da casa, ornada pelos crucifixos do filho.

Diferente do cinema, o telejornalismo pressupõe sempre uma narração *em off* referenciada na terceira pessoa e ancorada na exposição concomitante das imagens, num paradigma muito mais convencional de construir *realidades*. Para uma síntese desta configuração, podemos nos reportar a Ponte (2005, p. 176):

O estilo de linguagem dos media será assim o domínio absoluto do concreto, a imposição constante de imagens e conseqüente esmagamento do desenvolvimento e da expressão de *conceitos* para o que também intervém o seu caráter imediato e direto, impondo uma ritualização autoritária do discurso dominante.

No contexto do material ora estudado, as entrevistas das personagens – sempre captadas em plano médio, com utilização de artefatos que indicam a ideia da realidade construída (uso de microfones, identificação dos personagens mediante gerador de caracteres, por exemplo) e que enfatizam a busca da representatividade plural de discursos em torno da política antimanicomial – atestam esse *domínio absoluto do concreto* de que fala Ponte.

Assim, voltando à questão da evocação do divino, no caso da reportagem, essa evocação ocorre justamente a partir das entrevistas. Por exemplo, quando dona Expedita Nunes, mãe de um dos internos do CAPS, se refere à unidade de tratamento psiquiátrico dizendo que “foi enviada do céu” e que “Deus e o CAPS” são seus aliados para garantir o tratamento do seu filho. Na escolha das falas durante a edição, a atitude sinaliza o quanto a fé

⁵ A expressão gesto cultural remete a Chartier (1991, p. 113), e designa “nuances da vida social que são significativas na configuração do modus vivendi de um povo” (adaptado)

em Deus é um *gesto cultural* cultivado a partir de várias simbologias e discursos, e que por isso mesmo está evidenciado tanto no filme quanto na reportagem.

No filme, a verossimilhança discursiva está no plano de uma abstração surreal em vários momentos: no isolamento absoluto e sem perspectiva de seus personagens, compramos como verossímil a ideia de que duas pessoas podem viver sem contato nenhum com outros seres, ainda que para isso convivam com rudimentos mínimos da civilização, adquiridos num convívio muito esporádico (não ficamos nos perguntando, por exemplo, onde adquirem as roupas que usam, a comida que comem...). Ou seja, para aquele universo, tudo faz sentido e prescinde de explicações extradiegeticas, a ponto de o *plano sequência* final, em que o pai sofre um AVC deixando o filho amarrado e sem condições de sobrevivência, nos chega com toda sua configuração de angústia e impotência.

Por sua vez, na reportagem, a qualidade do verossímil está na demarcação espacial concreta, tanto nas imagens do CAPS propriamente dito, quanto nas entrevistas com os personagens que falam em nome dessa instituição, ao longo da matéria (psicóloga, educador físico etc.).

3.2.3. Elementos constitutivos de uma meta-realidade e suprarrealidade

As reflexões inscritas no último parágrafo da segunda categoria de análise, nos permitem ainda uma última argumentação em favor da interface cinema-telejornalismo.

Agora falemos particularmente do telejornalismo e a convenção adotada para as entrevistas com pessoas que podem sofrer constrangimento a partir de uma exposição de sua imagem num material jornalístico. Na reportagem que escolhemos, há duas entrevistadas cujas fisionomias aparecem sob um efeito de edição que lhes resguarda a identidade. A primeira pelo fato de ser menor de idade e ter o diagnóstico de esquizofrenia, a segunda pessoa aparece em contraluz por ter sido usuária de drogas. O artifício então utilizado nos encaminha à compreensão de que aí temos exemplo situacional inerente à tevê somente enquanto representação narrativa, uma vez que no mundo vivido propriamente não há mecanismos de estilização da imagem das pessoas que lhes garanta anonimato.



Figura 3: Na imagem, um exemplo da *manufatura do real* em narrativa jornalística, obtida da reportagem sobre a luta antimanicomial e que configura a meta-realidade.

Cabral (2012, p. 141-167) nos possibilita pensar essa questão à luz da *realidade expandida*, uma categoria de análise também inspirada na teoria do *newsmaking*. Segundo essa autora, é próprio, legítimo e cada vez mais esteticamente aceitável a ideia de *manipular* estratégias de ampliar a representação do real intrínseco ao fazer telejornalístico mediante, por exemplo, a utilização de infoimagens e simulação jornalística.

Os jornalistas de tevê se utilizam dessas e outras estratégias para a construção dos sentidos: se valem de planos, enquadramentos movimentos de câmera, iluminação, cortes, emendas, fusões, animações, alterações, manipulações, efeitos e simulações que se misturam, se sobrepõem e se alternam para prender a atenção dos videntes. Essas estratégias constroem a notícia televisiva como um mundo possível que busca apresentar uma síntese da realidade social (CABRAL, 2012, p. 151/152).

A partir dessa abordagem do mundo possível de que fala Cabral, ampliam-se as discussões acerca de cinema e telejornalismo: o jornalismo, ainda que construção do real, se reporta, redimensiona sempre e obrigatoriamente ao mundo real.

Ainda que assim se configure por questões éticas e até identitárias, ao jornalismo é permitida uma espécie de meta-realidade que se justifica pela necessidade de ampliação de seus sentidos subjacentes. Acerca dessas ponderações, são bem esclarecedoras as palavras de Rezende (2012, p. 17):

A meta-realidade representa o tipo de realidade discursiva veiculada pela televisão enquanto uma referência direta do mundo, ou seja, o propósito aqui estaria comprometido com a verdade e a fidelidade dos acontecimentos revelados, bem como com os atores envolvidos. Nessa categoria estariam relacionados produtos como telejornais, entrevistas, grandes reportagens, gêneros pautados na informação. Os recursos de transmissões ao vivo, edições quase sem cortes, determinados enquadramentos e até normas de postura dos apresentadores são marcas da televisão que sempre funcionaram como garantia para esse tipo de realidade.

Já na representação narrativa do cinema, tais investidas de (re)construção do mundo nos chegam mediante uma outra marca de configuração do real, ou seja, a suprarrealidade que

se instaura em filmes como *Ilha*, “sem compromisso direto com o mundo exterior, constituindo-se nos produtos do mundo da ficção cuja base é a verossimilhança”(Rezende, 2012, p. 17)

Por fim, para estabelecer a distinção entre cinema e telejornal dentro da perspectiva pedagógica que aqui está subjacente, nos parecem esclarecedoras as pontuações de Jost (2007, p.63) para quem a diferença entre realidade e ficção é que “enquanto o discurso da primeira é produzido por um eu-origem real, a segunda está ancorada em um eu-origem fictício”, algo que não desqualifica nenhuma das possibilidades narrativas, mas, ao contrário, evidencia a capacidade humana de abordar a realidade de forma multifacetada.

4. Considerações finais

Dispusemos-nos neste trabalho a argumentar em favor da pertinência dos estudos em Cinema na atual conjuntura da formação de jornalistas, em cursos superiores brasileiros de jornalismo, doravante orientados pela RESOLUÇÃO 01/CNE/CES/2013, do Ministério da Educação.

Essa pertinência está respaldada em estudos comparativos entre o fazer cinematográfico e a prática do jornalismo em televisão, duas narrativas contemporâneas que têm em comum a mediação do aparato tecnológico audiovisual. Para garantir a clareza da explanação, nos utilizamos do filme “Ilha”, dirigido por Ismael Moura e de uma reportagem exibida pela TV Paraíba, em 18 de maio de 2016, emissora afiliada à Rede Globo de Televisão, ambas as narrativas disponibilizadas na internet. A escolha se orientou pelo critério temático, pois em ambos os casos ocorre a abordagem dos transtornos mentais e a lida com as pessoas portadoras dessas idiosincrasias, tanto do ponto de vista pessoal/ familiar, quanto da presença/ausência da assistência numa perspectiva de políticas públicas institucionalizadas.

Foi possível então demonstrar uma comparação sistematizada das duas narrativas, cujo resultado a posteriori possa ser uma prática mais consistente do jornalismo em ambientes de televisão. Defendemos a ideia de que exercício profissional subjacente à formação em jornalismo não pode resultar apenas das explanações num viés tecnicista, inerentes a componentes curriculares de cunho mais laboratorial, ainda que estes sejam imprescindíveis.

Digressões comparativas em situações pedagógicas menos marcadas pelo *laissez-faire* podem ampliar a perspectiva dessa nossa formação, pois quando olhamos o outro, temos o reconhecimento e consciência da nossa própria existência e de nossas práticas, já que é ao olhar o outro – no caso aqui, o Cinema, o uso artístico das tecnologias do audiovisual – que

identificamos os meandros da narrativa telejornalística, em princípio mais executada no universo de quem opta pela formação em jornalismo. Dessa forma, guardamos a convicção de que, a partir do (re)conhecimento da diferença nas formas de narrar, podemos ter uma prática mais conceitual e humanizada no cotidiano das redações e emissoras de tevê de todo país.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M . **REC: uma iniciação à filmagem**. João Pessoa: Ideia, 2013.
- ASSIS, C.L. **Vivências com a escrita de textos em cursos de jornalismo: das proposituras curriculares às interações em sala de aula**. São Paulo: USP – tese de doutorado. 2005.
- BERGER, P. & LUCKMAN. T. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Trad. Floriano Sousa Fernandes. Petrópolis-RJ: Vozes, 1985.
- BITTENCOURT, G.N.S. “O ato de narrar e as teorias do ponto de vista”. In: Revista Cerrado, vol. 8, n°9, Brasília: edUnB, 1999.
- CABRAL, A.M. “ Informação, simulação e infoimagem: a realidade expandida no telejornalismo” In: Porcello F.et al. O Brasil (é) ditado. Florianópolis: Insular, 2012. p. 141-167
- CARDOZO, M. e COHEN, L.F. “Realidade e ficcionalização: uma análise comparativa entre narrativas telejornalística e cinematográfica na reportagem do Jornal Nacional e o filme ‘ o banheiro do papa’”. Trabalho apresentado no VIII Encontro de pesquisa em comunicação. Paraná, 2016.
- CHARTIER, R. “ As práticas da escrita”. In: ARIÉS, P. & CHARTIER , R. (org) História da vida privada: da renascença ao século das luzes(v.3) trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1991. p. 113-161.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GENRO FILHO, A. **O segredo da pirâmide: por uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- GUIRADO, N.C. “O tempo no cinema: As influências da montagem na linguagem sincrética”. In: Revista “Estudos semióticos”, vol.13, ano 1, julho 2017, p. 82-88.
- JOST, François. **La télévision du quotidien: entre réalité et fiction**. Bruxelles: De Boeck, 2001.
- LEVY, P. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática** . Trad. Carlos Irineu Costa. Rio de janeiro: editora 34, 1993.
- PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo** São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA Jr.,A.V. **Decidindo o que é notícia:** os bastidores do telejornalismo. Porto Alegre, Edpucrs, 2003.

PONTE, C. **Para entender as notícias:** linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Insular, 2005.

REZENDE, R. “A tecnologia e a transformação do dispositivo televisivo: produções sensórias no hibridismo realidade/ficção” In: Revista brasileira de história da mídia. v.1, n° 2, jul-dez/2012. São Paulo: ABPHM, p. 11-29.

SANTOS, M.M.C. , MARCELINO,T. e KOCHÉ, J.C. “Narrativa cinematográfica: um dos mundos possíveis para adentrar o universo conceitual da hospitalidade”. In: Turismo em análise, vol 27, ano 2,2016.

TEIXEIRA, J. “Diegese, linguagens, língua e cinema: the artist de Michel Hazanavicius”. In: Revista Diacrítica, n°27/03. Minho-PT: Centro de estudos humanísticos, 2013. p. 285-300.

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

WOLF, M. “Da sociologia dos emissores ao ‘newsmaking’”. In: _____. Teorias da comunicação. Lisboa: editorial presença, 1991.

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

Filmografia

ILHA. Fic. 15 min, cor. 2016. Direção e roteiro: Ismael Moura. Produção: Pigmento cinematográfico.