

Documentário: um desafio no aprendizado do jornalismo

Heidy Vargas
 heidyvargas@uol.com.br

Resumo

O presente trabalho discute o processo de aprendizado do documentário cinematográfico e televisivo no jornalismo e suas dificuldades. A autora parte de revisão bibliográfica, dada em aula, trata sobre as diferenças da reportagem televisiva e o documentário, argumenta sobre o olhar “treinado” de alguns alunos e da própria mídia que não exercita a criatividade através dos recursos audiovisuais e conclui destacando o desafio que professores se deparam em incentivar a produção.

Palavras-chave: jornalismo. documentário jornalístico. reportagem especial.

1. Introdução

F de conhecimento dos professores de jornalismo que houve um aumento na procura por trabalhos de conclusão de curso audiovisuais que usam a linguagem do documental. Motivos não faltam para esse crescimento, na Universidade Metodista de São Paulo, em 2009, foram produzidos 10 documentários nos trabalhos de conclusão de curso. Esse dado não é exclusividade de um curso, mas a maioria tem preferido o documentário jornalístico. Talvez uma necessidade de nar-

rar os eventos distantes do formato da reportagem especial, ou uma tentativa de inovar e construir uma história com máximo de realismo, aparentemente sem mediações, ou de se aproximar de uma técnica nova (para os alunos) e que oferece a oportunidade de exercitar a criatividade audiovisual. Mas este artigo não busca interpretar as escolhas dos graduandos, mas discorrer sobre como podemos atender essa demanda de forma ampla e criteriosa.

2. Documentário – alguma história

O primeiro e principal organizador do pensamento documentário foi John Grierson. O escocês formado em filosofia e metafísica colocou em prática o projeto de educação pública através do cinema, um importante instrumento para a transformação da sociedade. Para Grierson, só o cinema com sua carga dramática seria capaz de capturar platéias. A contribuição do documentário clássico griersoniano foi de extrema importância. Em seus filmes, os diretores valorizavam atores nativos, com argumentos simples, alto nível técnico e tratamento cinematográfico e, desta forma, traduziu a complexidade da vida moderna. Este projeto foi possível em 1927 quando, depois de uma viagem para os Estados Unidos, Grierson procurou o EMB (Empire Marketing Board), órgão ligado ao governo britânico dedicado a propaganda, e propôs uma série de curtas-metragens. Para que os filmes fossem vistos, criou um sistema de pro-

dução, distribuição e exibição própria já que seus filmes dificilmente conseguiriam espaço no circuito comercial. A maior contribuição de John Grierson foi a construção de condições para que o documentário pudesse se afirmar. (DA-RIN, 2004)

Um novo olhar sobre o documentário só foi possível com o desenvolvimento tecnológico e a chegada do som direto. As inovações transformaram profundamente o panorama do documentário no mundo, técnica e expressão ganharam um impulso que multiplicou a estética e a forma de captação do real. Entre 1958 a 1960, diversos movimentos surgiram no mundo como: no Canadá, *Candid eye*; para os franceses, *Cinema Verdade* ou *Cinema Vérité*; para os jornalistas americanos *Cinema Direto* ou *living camera*. Para Da-Rin (2004, p. 106), “esses movimentos pareciam imbuídos de certo sentimento revolucionário”, de certa forma era um sentimento de liberdade e ruptura das amarras dos documentários clássicos, é um momento que as câmeras saem dos estúdios e invadem as ruas.

Cada núcleo descrito acima tinha a sua ética na captação do real. Vamos nos ater a dois grupos importantes para a história do documentário. O primeiro foi o constituído por jornalistas americanos, eles se reuniram em torno de uma produtora chamada *Drew Associates*, era formada pelo repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock. Seus trabalhos eram considerados “cine-re-

portagens” ou “jornalismo filmado”. Eles acreditavam que o documentário produzido na época era falso, além de serem encenados os comentários, o texto narrado, a trilha e os ruídos, que eram acrescentados durante a montagem, tornavam o filme distante do real. Para agregar mais autenticidade ao produto gravado, o grupo adotou o som sincrônico integralmente nas suas captações, o método afastava a intervenção dos realizadores no momento das gravações, não havia perguntas, não havia pedidos para mudança de locação. A equipe se conformava em acompanhar as cenas a observá-las, sem intervenção. Em *Primary* (Primárias, 1960), os jornalistas acompanharam as eleições primárias que escolheram o candidato do Partido Democrata, John F. Kennedy, a concorrer à presidência dos Estados Unidos. Os trabalhos deste grupo eram exibidos na televisão e visavam valorizar a experiência que a equipe tinha no momento da captação das imagens. Hoje as características deste grupo estão banalizadas na televisão. (DA-RIN, 2004, p. 133-147) O jornalismo televisivo exagera nas câmeras tremidas, nos planos sequência intermináveis, ruídos e vozes misturadas, cortes bruscos, iluminação irregular, um estilo grau zero.

Distinta do núcleo americano, os franceses propuseram outra ética em frente às câmeras. Com formação acadêmica na sociologia e na etnologia, Edgar Morin e Jean Rouch acreditavam que sempre que se ligava a câmera uma privacidade era violada. Para eles, essa violação era um pro-

blema ético que precisava de solução, assim, se a neutralidade da câmera era um engano a interação dos diretores com o objeto gravado poderia ser uma resposta. A palavra foi explorada nas suas mais diversas formas. Entrevistas dos realizadores, monólogos, debates, discussões coletivas entre os entrevistados e por fim uma avaliação dos diretores sobre o processo do filme foram as estratégias usadas no filme documentário *Chronique d'un Été* (Crônicas de um Verão, 1960) realizado pela dupla francesa. Com este filme, eles inauguraram uma nova forma de captar. Enquanto os documentaristas do cinema direto precisavam de uma situação de tensão para captar, os franceses queriam provocar a tensão na frente da lente da câmera e ser um participante assumido. (DA-RIN, 2004, P. 149-160)

O simples percurso que tracei não representa a totalidade do documentário. Ele é muito mais amplo, rico e complexo. Mas acredito que esses métodos de captar o real sejam uma referência cinematográfica para a construção do documentário televisivo e da reportagem especial. Assim, se faz necessário definir o que é documentário.

2.1 Documentário - definição

Uma das definições mais antigas sobre o conceito de documentário é atribuída a John Grierson, para quem o documentário é o “tratamento criativo da realidade” (DA-RIN,

2004, p. 16). Mas essa definição é insuficiente diante da complexidade do tema e revela uma característica da identidade do filme de não-ficção na década de 1930, quando o caráter era de um cinema com finalidade social e educativa.

Brian Winston (1995) critica em seu livro *Claming the Real* os princípios sobre os quais o documentário griersoniano se baseia e afirma que é necessário repensar os estereótipos que envolveram o documentário da escola inglesa. Winston acredita que é necessário haver uma interação subjetiva com o mundo (1995, p. 254). O autor não afasta o comentário social, mas sugere a ampliação do sentido subjetivo e relega ao documentário outro desafio: o de assumir um ponto de vista.

Esse desafio é aceito por Bill Nichols (2005). Para o autor, o documentário é definido como uma representação de uma determinada visão de mundo:

[o documentário] é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos (2005, p. 47).

Fernão Ramos (2008, p. 22) vai além e afirma que o documentário é:

Uma narrativa basicamente composta por imagens-câmeras, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. (Ramos, 2008, p. 22)

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são construídas determinam a singularidade da narrativa documentário em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

Tais definições, além de tratarem de questões como subjetividade e ponto de vista do autor, trazem à tona outra questão importante: a verdade. O documentário pode ou não mostrar a verdade e isso não lhe tira o caráter de documental. Se o documentário se propõe a trabalhar com asserções sobre o mundo histórico, ele está lidando com a reconstituição e a interpretação de um fato. Para Ramos, a “noção de verdade, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos com interpretação.” Assim, pode-se dizer que certas asserções não podem ser encaradas como verdadeiras (RAMOS, 2008, p. 31-32).

É a ideia de verossimilhança, ou seja, aquilo que se assemelha a “verdade”, que desperta no espectador um prazer

pelo real. No cinema, esse prazer em ver o real está ligado à forma como é construído o discurso, pois quem vê as imagens tem a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém, sem mediação. Roland Barthes (1968) usa o conceito do real para descrever momentos da narração literária quando um objeto ou situação provocam o surgimento do real; aqui vai além, pois o que está representado na tela do cinema, para quem vê, é o próprio real. Para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 92) é importante a distinção entre o efeito real e o efeito da realidade, que estão ligados à noção de representação.

O efeito de realidade designa o efeito produzido em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais. [...] O efeito do real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real.

Essas evidências visuais contidas nos filmes de ficção e documentários subsidiaram o surgimento das atualidades, programas noticiosos exibidos a partir de 1910. Este gênero permaneceu na tela do cinema até 1970. No Brasil, vivemos uma experiência semelhante com os cinejornais ou filmes

de cavação. A experiência, que começou no cinema mudo, durou até final dos anos 1990, com a presença de obras de Jean Mazon e Primo Carbonari e do Canal 100 (exibido até 1990). Este último estabeleceu ritmos de montagem e narrativa jornalística (DA-RIN, 2004). E é nesse universo dos cinejornais e das atualidades que o telejornalismo se inspirou.

O desenvolvimento tecnológico impulsionou o efeito de real tanto no cinema como na televisão. Câmeras mostravam ângulos jamais vistos e entrevistas jamais imaginadas. A busca por imagens que permitissem o máximo de verossimilhança possibilitou à televisão exibir cenas do cotidiano. E transformar o telejornalismo num gênero de grande credibilidade.

3. Telejornalismo brasileiro e o documentário na televisão

Dois dias depois do surgimento da televisão, 20 de setembro de 1950, a TV Tupi lançava o seu primeiro telejornal Imagens do Dia. O jornal durava quanto durassem as imagens. Havia um apresentador, Ruy Resende, e três cinegrafistas Jorge Kurjian, Paulo Salomão e Afonso Ribas. Por muitos anos, a fórmula da narração radiofônica ancorada no apresentador foi regra nas redações. As imagens feitas em câmeras 16 mm não tinham som e dependíamos da interpretação dos apresentadores para dar o tom da notícia.

Por causa das limitações tecnológicas, o jornalismo era feito “ao vivo” do estúdio e por causa da demora na revelação dos filmes as imagens dos fatos poderiam sofrer um atraso de até doze horas até a sua divulgação. (REZENDE, 2000)

Na década de 1960, chegou o videoteipe e a redação entrou numa fase de grande criatividade. O maior exemplo dessa criatividade foi em 1962 com a criação do Jornal de Vanguarda, dirigido por Fernando Barbosa Lima e exibido na TV Excelsior. Os jornalistas passam a participar da produção e da apresentação do telejornal, cronistas de jornais são chamados para apresentarem seus comentários era a vez de Millor Fernandes, João Saldanha, Stanislaw Ponte Preta, Newton Carlos. O telejornal recebeu na Espanha, em 1963, o prêmio Ondas, como melhor telejornal do mundo, e, MacLuhan utilizou o telejornal em suas aulas sobre comunicação. Com a chegada do governo militar, o programa teve os seus dias contados e encerrou as atividades após o Ato Institucional nº 5.

Em 1969, a chegada da televisão em rede mostrou aos empresários de comunicações que a salvação estava em padronizar os processos de produção e integrar nacionalmente a informação, uma forma eficiente de reduzir os custos. O Jornal Nacional, da Rede Globo, criado em 1 de setembro de 1960 foi o maior exemplo de transmissão simultânea. Para que a ideia desse certo foi preciso planejamento e uma rotinização nos processos produtivos, não havia improvi-

sação, o texto era escrito por redatores especializados, o cenário e apresentadores eram cuidadosamente preparados, assim como as imagens e a edição das matérias tinham um grande rigor técnico. (REZENDE, 2000)

É neste cenário de absoluto controle estético e noticioso do jornalismo que surge na Rede Globo um programa hoje importante pela sua dimensão histórica para o documentário brasileiro: o Globo-Shell Especial (1971) e que dois anos depois deu origem ao Globo Repórter (1973-1983). Foi a aproximação do cinema com a televisão, da reportagem com o documentário.

Globo-Shell Especial, série de documentários jornalísticos abordando os temas mais importantes para o Brasil, começa a ir ao ar no dia 14 deste mês, quando será apresentado um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Polito. No dia 28 de novembro o assunto é Esporte e a direção é de Domingos Oliveira. No dia 12 de dezembro o documentário será sobre Arte Popular, com direção de Paulo Gil Soares; dia 26 de dezembro o tema será o Natal e a direção é também de Paulo Gil Soares; no dia 9 de janeiro será Habitação, com direção de Fernando Amaral. Estes são os documentários já prontos, mas a série Globo-Shell Especial tratará de outros temas do maior interesse para a comunidade, como turismo, alimentação, saúde, educação, cinema brasileiro, projeto Rondon, arquitetura e urbanismo, comunicação e música popular, todos

focalizados de acordo com a mais moderna técnica de comunicação audiovisual, pois a maior preocupação da Rede Globo é com a qualidade dos documentários (BOLETIM, s/ número, 1971).

Publicado no Boletim de Programação da Rede Globo em novembro de 1971, a empresa anunciou uma das suas novas produções: a estreia do programa Globo-Shell Especial, que tinha como meta produzir documentários com temática brasileira a serem exibidos na televisão. O primeiro programa foi ao ar em 14 de novembro de 1971, com exibição simultânea para o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. Já em São Paulo, a estreia foi no dia seguinte, numa segunda-feira, 15 de novembro de 1971, no lugar dos filmes exibidos na Sessão das Dez. Foram produzidos 25 documentários sob a logomarca do patrocinador Shell. Durante um ano, de novembro de 1971 até novembro de 1972, o programa foi exibido quase sempre duas vezes por mês, aos domingos, em horários, que variavam das 22h30 às 23 horas. Logo após essa primeira fase, a série passou a ser exibida no programa Terça Global (programa que exibia shows, entrevistas, reportagens e documentários), sempre uma vez por mês, toda terça-feira, por volta das 23 horas. (VARGAS, 2009)

O grande diferencial do programa era a introdução da forma narrativa do documentário na grade de programação e a contratação de cineastas para a execução dos filmes.

Não era a primeira vez que a televisão flertava com a sétima arte. As novelas e o programa Caso Especial (1971), programa de ficção que adaptava trechos de livros, contos, romances ou filmes, já contratavam temporariamente os cineastas do Cinema Novo. Fizeram parte da equipe do Globo-Shell Especial e do Globo Repórter alguns dos principais nomes do Cinema Novo como Paulo Gil Soares (diretor), Walter Lima Júnior, Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Renato Tapajós, Eduardo Escorel, Hermano Penna, Denoy de Oliveira, Sylvio Back entre outros. (VARGAS, 2009)

Para produzir o Globo-Shell Especial havia dois núcleos de produção: um no Rio de Janeiro (direção do programa) e outro em São Paulo na produtora Blimp Film, de propriedade Carlos Augusto de Oliveira, o Guga, irmão mais novo de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, na época superintendente de produção e programação da emissora. (BALBI, 2006) Os programas eram gravados em 35 mm ou 16 mm, com som direto, e tratavam de temas como o negro na cultura brasileira, o rio São Francisco, a condição da mulher no Brasil, a arquitetura, a arte popular, o som do povo entre outros. Na época, era raro ver rede nacional um documentário, ainda mais um que tratava de temas nacionais. Este foi um momento de difusão das imagens nacionais na televisão. (VARGAS, 2009)

Já o programa Globo Repórter surgiu em um momento

de indefinição do programa Globo-Shell Especial. No final do ano de 1972, o patrocínio da Shell do Brasil foi suspenso e houve uma estagnação na produção dos programas. Paulo Gil Soares, diretor do programa, concebeu um documentário com imagens de arquivo, entrevistas e documentos que falavam sobre a guerra do Vietnã. A idéia de abordar acontecimentos históricos fez sucesso e abriu caminho para uma série de documentários televisivos. (VARGAS, 2009)

Quando a Rede Globo decidiu colocar no ar o Globo Repórter, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, pediu a Paulo Gil Soares que assistisse 60 Minutes, um programa norte-americano da CBS News criado em 1968. Soares conta que:

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

A ideia era que o Globo Repórter seguisse a mesma linha editorial do programa americano, o que não aconte-

ceu. A diferença é que o programa norte-americano usava o repórter como mestre de cerimônias em toda a matéria e a edição era num ritmo acelerado. Diante de toda a influência documental exercida nas lições do Cinema Novo, Paulo Gil Soares acreditou que poderia fazer um programa jornalístico no formato documental, assim ocultaria o repórter e trabalharia melhor o texto e o entrevistado, revelaria mais sobre o processo de captação e deixaria as conclusões para o telespectador. Pouco convencida da proposta, a direção da emissora estava preocupada em garantir a audiência e considerava que isso só seria possível num programa multitemático, pela agilidade. Paulo Gil Soares concordou, mas não abriu mão do formato documentário e conseguiu fazer um programa com quatro temas, cada um com a duração de 10 a 12 minutos, sem a presença do repórter. (VARGAS, 2009)

Nesse contexto, acredito que Paulo Gil Soares adotou uma solução jornalística e televisiva, ambas para resolver o problema da grade de programação. Diante do alto custo dos documentários e para não perder o espaço para o jornalismo, Soares usou da criatividade e articulou o conhecimento que tinha de imagem e conteúdo, se apoderou da temática jornalística utilizando temas atuais e fez um texto sustentado por imagens de arquivo, por filmes de época e por entrevistas. Esse foi um momento, a partir das lições do cinema, de construir uma nova narrativa para o documen-

tário televisivo e para o telejornalismo. (VARGAS, 2009)

Foi diante desse cenário de tensão editorial que o Globo Repórter estreou em abril de 1973 e se manteve no ar até 1983. O Núcleo de Reportagens Especiais ficou responsável por fazer os documentários semanais subdivididos em segmentos como Globo Repórter Atualidade, Globo Repórter Pesquisa, Globo Repórter Futuro e a última semana, Globo Repórter Documento. Para atender a nova demanda o núcleo precisava de mais profissionais. Criaram-se, então, três núcleos produtores de documentários, um no Rio de Janeiro, e dois em São Paulo sendo que um era na produtora Blimp Film e outro era na produção de reportagens especiais da Rede Globo em São Paulo, esse novo núcleo foi criado com os jornalistas vindos do telejornal Hora da Notícia, TV Cultura, e da revista Realidade.

O surgimento de diversos segmentos nos mostra um país tecnológico e científico, um país culturalmente rico, um país com as suas mazelas e diferenças sociais. Georges Bourdoukan (2008), em entrevista à autora, disse que os diretores do programa (Paulo Gil Soares, Luiz Lobo e Washington Novaes) acertaram quando reuniram jornalistas e cineastas no mesmo programa.

Eles acertaram. Nós [jornalistas] muitas vezes fizemos cinema também com jornalismo. [...] Eu diria para você que, os três núcleos conseguiram entender para quem eles estavam fazendo televisão. [...] Por isso, o Globo Repór-

ter deu certo. Porque tinha um cara de cinema preocupado com a imagem, tinha o cara de jornalismo preocupado com a informação.

Estes núcleos se mantiveram até 1978 quando o programa passou por diversas reformulações editoriais. Em 1980, o jornalismo da Rede Globo começou a fazer reportagens especiais para o programa e paulatinamente a ocupar a programação para em 18 de setembro de 1983 transformarem o Globo Repórter definitivamente num programa de repórteres, somente com reportagens especiais.

Toda essa retrospectiva histórica tanto do documentário como do jornalismo televisivo se faz necessária para entendermos o processo de construção do aprendizado do documentário para o jornalismo. Antes de tudo, é importante entendermos que tivemos e temos uma cinematografia documentária própria. Acredito que é a partir dessas experiências já vividas que podemos despertar no aluno de jornalismo uma necessidade de olhar para a produção audiovisual com olhar menos treinado, mais criativo, mais inventivo. (VARGAS, 2009)

4. A sala de aula

A partir das experiências vividas em sala de aula, à frente de disciplinas que trabalham com documentário ou de inúmeros trabalhos de conclusão de curso que envol-

ve a produção de documentários, acredito poder apontar algumas fases necessárias do processo. Geralmente, a produção de reportagem especial ou documentário é feita nos últimos semestres ou períodos letivos finais dos cursos de jornalismo, ou em alguns casos mais drásticos, apenas no Trabalho de Conclusão de Curso.

Geralmente, o aluno deseja fazer um documentário televisivo, pois ele acredita que o seu trabalho terá uma menor mediação do jornalista. Assim, ele suprime o off e aumenta a presença do entrevistado no “documentário”, pensando estar fazendo a coisa certa quando na verdade ele deturpa e banaliza a proposta da narrativa documental. Esse desejo de não intermediar as relações, de não interferir no processo surge de uma necessidade que o aluno tem de narrar os eventos distantes do formato da reportagem especial televisiva, de inovar e construir uma história com máximo de realismo, aparentemente sem mediações, ou de se aproximar de uma técnica e que oferece a oportunidade de exercitar a criatividade audiovisual. Contudo, é necessário que o professor detecte o erro e faça com que o aluno reflita sobre essa escolha que de nada se aproxima da não intermediação.

Por isso, é necessário que o aluno tenha na grade de disciplinas uma voltada a discutir o conteúdo teórico do documentário e da reportagem especial. É preciso que ele saiba distinguir os produtos, não apenas baseado no que

ele “acha”, mas nos processos e métodos desenvolvidos ao longo dos anos. Assim, a rotina na sala de aula pode ser dividida entre o pensar e o fazer. A primeira etapa consiste em ministrar conteúdo teórico sobre o histórico da reportagem especial em televisão e o documentário no mundo e no Brasil. Esse trabalho deve ser acompanhado por literatura e muitos exemplos audiovisuais. Quanto mais o aluno puder ver concretizado a discussão teórica, melhor será a construção do saber nestas diferentes áreas.

A etapa seguinte é a de orientação individual dos trabalhos para a elaboração de uma reportagem especial para televisão num primeiro momento e depois a criação do documentário. Em ambas as produções são necessárias uma rotina que se inicia com a pesquisa, a produção, a roteirização, a captação, a construção de um novo roteiro e por fim a edição e a pós-produção. Um caminho longo, mas necessário para o aprendizado.

Todo esse processo revela, sem sombra de dúvida, uma maturidade do aluno que é posta em prática durante a execução do trabalho prático. O domínio da técnica exige uma maturidade do aluno, maturidade desenvolvida durante as aulas teóricas com o uso da observação de técnicas de captação diferentes, de abordagem do entrevistado, de construção de roteiro, de edição do material bruto. Experiências, que insisto, foram feitas anteriormente e são revividas pelos alunos ao longo da orientação. Desta forma,

acredito que o aluno supera a mera instrumentalização do fazer e reflete sobre as experiências anteriores.

Por isso, acredito que o aluno deve participar de todo o processo de construção da reportagem especial e do documentário. A presença do câmera (técnico contratado pela universidade) para captar as imagens talvez interfira no produto final. A observação direta do fato, o comportamento do entrevistado, a seleção de imagens que devem ser captadas, a escolha de uma locação são processos que devem ser vividos pelos alunos, pois fazem parte do “modus operandi” tanto da reportagem especial como do documentário, assim ele interpreta e narra os fatos.

O momento mais delicado do trabalho com o aluno é quando ele vai começar a edição final. A pergunta é sempre a mesma: como devo começar esse trabalho? Costumo dizer que o começo da matéria é resultado do envolvimento do aluno com o tema. Acredito que tanto na reportagem especial como no documentário o produto “fala” com o editor na ilha de edição. Isso significa que o conteúdo está nas mãos, basta saber montar. Às vezes, a falta de maturidade e experiência faz com que muitas vezes o aluno reedite o material mais de cinco vezes para chegar ao que ele acredita ser o material ideal. De certa forma é neste momento que o aluno cria e se supera. Rompe com a fórmula padrão da reportagem especial de televisão ou descobre ser possível realizar um documentário. É o momento de revisar as

técnicas aprendidas na universidade e reinventá-las, com base nas aulas teóricas de documentário cinematográfico e televisivo, com base na literatura, nas aulas de cinema, na poesia, nos conteúdos de arte e cultura, nas aulas em que trabalhamos os perfis de entrevistados.

4.1 Entraves

Os desafios são muitos e começam na construção da pauta. Com a internet e a falta de tempo que muitos alunos vivem por já estarem no mercado de trabalho, quase sempre a pauta é uma pesquisa simples sobre o assunto. Vale destacar que a matéria é quase sempre um assunto factual e que precisa ser desmembrado e olhado de forma mais criativa. O imediatismo em escolher um assunto do dia faz com que seja necessário mudar a pauta para trabalhar com temas que não percam a validade e possam surgir matérias mais aprofundadas. Pautas precárias mostram matérias superficiais em que histórico, fontes e locações sejam óbvias.

Essa dificuldade que o aluno tem em se envolver com a notícia talvez seja um reflexo de um jornalismo burocratizado que reduz o repórter a um mero reproduzidor da informação. A urgência da notícia imprime um ritmo alucinante nas redações, assim eles se conformam com a fórmula-padrão da reportagem diária sendo uma opção mas rápida e fácil de entregar o trabalho. O maior desafio do professor é sensibilizar o olhar do aluno. Eles refletem o

que estão aprendendo nas redações a serem objetivos e imparciais. Sua maior preocupação é com o tempo da notícia e não com o conteúdo, muito menos com a edição. Assim, a maioria deles não aceita mudanças na forma de pensar a reportagem especial nem no documentário, mas os alunos que superam seus medos e investem na “arte” de construir um produto audiovisual criativo nos impressionam e dão um salto de qualidade.

Na edição os alunos estão preparados para o óbvio. Invariavelmente começam a edição com um off situando o drama do entrevistado, dificilmente pensam em formar alternativas de contar a mesma história como construir um cenário audiovisual para que o telespectador tenha uma dimensão diferente daquela que está acostumado a ver todos os dias nos telejornais diários. Ou colocar um depoimento em off e cobrir com imagens antagônicas, ou até mesmo explorar o universo sonoro da matéria que tem muitas vezes mais informação que um texto. A trilha sonora é outra etapa. Escolhidas aleatoriamente, é raro encontrar um aluno que tenham pesquisado o efeito do ritmo da música na construção da notícia. A montagem é sempre feita em corte seco e poucos entendem a necessidade de uma pós-produção que valoriza e dramatiza a narrativa jornalística ampliando os sentidos de quem está assistindo o material.

5. Conclusão

Acredito ser de extrema necessidade a introdução da disciplina de reportagem especial e principalmente do documentário na grade curricular de jornalismo. Ela pode ser encarada como um contraponto as disciplinas formais que se preocupam em transmitir às fórmulas-padrão da escrita para o hard news. Ambas são necessárias na construção do conhecimento do jornalista, de um lado estão os veículos laboratórios e de outro a reflexão sobre as particularidades de cada mídia e como podemos ser criativos e autores na elaboração da mesma notícia.

É consenso que imparcialidade e objetividade sejam importantes lições no jornalismo, mas devemos estimular o aluno a ser um autor das suas reportagens, a ir além do fato para que o interesse público seja valorizado e atraído. O jornalista não é um operário da informação, uma pessoa que ouve e reconta à história, ele reinterpreta o fato diante do seu repertório e do seu conhecimento no assunto e precisa ter seus horizontes ampliados para experimentar novas formas de contar a mesma história.

6. Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2007, p. 92.

BARTHES, Roland. **L'effet de réel**. In: Communications, 10. Paris: Seuil, 1968, p.11.

BALBI, Valéria. **24 fotogramas: telejornalismo independente**. Origem do Globo Repórter. 2006. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo) – Uni FIA-MFAAM, São Paulo, 2006.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

MUNIZ, Paula. **Globo Repórter: os cineastas na televisão**. São Paulo: Aruanda, 13 ago 2001. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>>. Acesso em: 10 out. 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005 [2001].

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

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**. São Paulo: Summus, 2000.

VARGAS, Heidy. **Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira**. Dissertação (mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

WINSTON, Brian. **Claiming the real: the documentary film revisited**. Londres: BFI, 1995.

Boletim de programação

BOLETIM de programação da Rede Globo. n.1. Rio de Janeiro: **Rede Globo de Televisão**, 1971.

Entrevista

BOURDOUKAN, Georges. **Georges Bourdoukan: depoimento** [06 set. 2008]. Entrevistada: Heidy Vargas. São Roque, SP, 2008.