

## O Jornalismo Investigativo de A Liga, Conexão Repórter e Profissão Repórter: Proximidades e Distanciamentos com o Documentário<sup>1</sup>

Jussara Borges ALVES<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

### Resumo

O presente artigo se dispõe a uma análise comparativa sobre os programas telejornalísticos *A Liga*, *Conexão Repórter* e *Profissão Repórter*, com o objetivo de identificar características e ambivalências entre jornalismo e cinema nos programas, caracterizados como de jornalismo investigativo. Ambos citam o termo documentário quando se referem às suas edições. Este artigo vem buscar compreender, se esse formato contemporâneo do telejornalismo apresenta documentários que se apropriaram de características jornalísticas, ou são programas que exibem grandes reportagens, com características documentais. Toma-se como base, os estudos realizados por Nichols (2016), Ramos (2008), Penafria (1999, 2009), Casetti (1999) Gomes (2007) Rue (2006), Lage (2012, 2014), Silva (2014) e Aguiar (2014) que abordam aspectos das teorias do jornalismo e características presentes no jornalismo e no documentário.

**Palavras-chave:** noticiabilidade; telejornalismo; jornalismo investigativo; reportagem; documentário.

### Introdução: um mergulho nas origens

A relação estabelecida ao longo das décadas entre documentário cinematográfico e jornalismo, mais especificamente o jornalismo investigativo produzido na televisão, que segundo Aguiar (2014) é uma tendência contemporânea, presente na grande imprensa, será o interesse deste artigo, que tem como objetivo, identificar características e ambivalências entre jornalismo e cinema, a partir dos programas *A Liga*<sup>3</sup>, *Conexão Repórter*<sup>4</sup> e *Profissão Repórter*, caracterizados como de jornalismo investigativo. O estudo surge a partir da observação da influência do cinema no telejornalismo. É importante destacar, que a relação entre cinema e televisão ocorre bem antes do surgimento da TV, pois segundo Ramos (2008, p.57), de 1910 a 1970 havia nas sessões de cinema a exibição de *atualidades* (reportagens), programas noticiosos, exibidos em série, antes dos filmes. No Brasil foram chamadas de *cinejornais* e tornaram-se durante muito tempo a força de sustento para diversos cineastas ficcionais.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, e-mail: jborginha@gmail.com

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://entretenimento.band.uol.br/aliga/>>

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/conexaoreporter/>>

A partir de uma observação na história do jornalismo, nota-se que o século XIX foi marcado por grandes invenções no âmbito da comunicação de massa. Na primeira década, início da imprensa no Brasil, foram instituídos dois jornais, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, em setembro de 1808, primeiro a circular e a ser impresso no país e *Correio Brasiliense*, jornal impresso em Londres pelo brasileiro exilado, Hipólito José da Costa, em junho, mas que circularia no país apenas em outubro daquele ano. O jornalismo se estabelece no país em um período de transição entre o pertencimento à coroa portuguesa e a independência do país, em 1822. Durante os séculos XIX e XX, ocorreu a transição de um jornalismo de opinião pessoal, da exposição de uma subjetividade, para um jornalismo que incansavelmente busca transparecer uma objetividade, e como afirma Lage (2012, p. 45) “O maior prestígio recai sobre as notícias desprovidas de emoção, o que corresponde à preocupação de abarcar intelectualmente o mundo (conhecê-lo, dominá-lo) sem envolver-se afetivamente.” Schudson (2010), a partir de uma análise social dos jornais dos Estados Unidos, observou essa transição da subjetividade para uma busca incansável de uma objetividade no jornalismo, e afirma que:

A crença na objetividade é apenas isto: a ideia de que se pode e se deve separar fatos de valores. Fatos, nesta perspectiva, são declarações sobre o mundo abertas a uma validação independente. Eles se colocam além das influências distorcedoras de quaisquer preferências pessoais. E os valores, nesta perspectiva, são as predisposições conscientes ou inconscientes de um indivíduo sobre o conceito de mundo; em última análise, eles são vistos como subjetivos e, portanto, sem sustentação legítima sobre outras pessoas. A crença na objetividade é uma confiança nos “fatos”, uma desconfiança dos “valores”, e um compromisso com a segregação de ambos. (SCHUDSON, 2010, p. 16)

Em contrapartida, o cinema, que segundo Serafim (2009, p. 49) “se estabelece como o grande meio de representação da realidade”, marca os últimos anos do século XIX. O empresário Thomas A. Edison estaria ligado a este invento, a partir da patente do *quinetoscópio*, e da famosa demonstração realizada pelos irmãos Lumière (pública e paga) do cinematógrafo, em Paris, dezembro de 1895. Os irmãos ficaram famosos, mas não foram os primeiros, pois os irmãos Max e Emil Skladanowsky realizaram em Berlim, novembro de 1895, a exibição do *bioscópio*, seu sistema de projeção de filmes. Os irmãos Lumière, porém, ficaram famosos, pois eram negociantes experientes, souberam divulgar seu invento e fizeram do cinema uma invenção que proporcionasse lucros, a partir da venda de câmeras e filmes.

Na França, até o final da primeira década do século XX, George Méliès inaugura um novo formato de cinema, com uma estrutura voltada para sua atividade profissional, o ilusionismo e trabalha com enredos que contam histórias fictícias, e dessa maneira, inaugura o

cinema de ficção. Diferentemente do formato instalado nos primeiros anos do cinema, mais voltado para ações do cotidiano, como a passagem do trem, o pai que alimenta seu filho, ou operários que saem de uma fábrica.

As duas primeiras décadas o cinema são marcadas por duas fases, primeiro o “cinema de atrações”, do surgimento a 1907, período em que o cinema de ficção tem um crescimento vertiginoso; e 1906 a 1915, “período de transição” quando o cinema passa a ser organizado em um molde industrial. Porém, o grande marco do cinema ocorre em 1922, com a produção de *Nanook*, do americano Robert Flaherty. O filme é considerado o documentário pioneiro, pois aborda sobre a vida de pessoas comuns, (os esquimós) fazendo suas atividades cotidianas. O termo documentário surge apenas em 1927 a partir da escrita de um artigo ao jornal *The Sun*, de Nova-York, por John Grierson, no qual tecerá comentários sobre *Moana* de Robert Flaherty e caracterizará o filme como “documentário social”. A partir desse momento, segundo Serafim (2009, p. 50) “teremos concretamente um marco divisor no que tange aos gêneros cinematográficos: por um lado a ficção e por outro o documentário”.

O cinema chega ao Brasil no final do século XIX, e reproduz o que ocorreu em outras partes do mundo, ao iniciar com o filme de não ficção. Os irmãos Afonso e Paschoal Segreto, em sociedade com Cunha Sales inauguraram, em julho de 1897 a primeira sala de cinema do país, denominado *Salão Paris*, no Rio de Janeiro. O filme exibido na inauguração da sala fixa no Brasil foi a famosa produção dos irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica*. Mas a primeira produção fílmica viria pouco tempo depois, com a gravação de imagens da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo do navio francês *Brésil*.

Um período de destaque para o cinema brasileiro foi a década de 1920, com três produções marcantes do cinema mudo e em 1922 durante a comemoração dos 100 anos da proclamação da independência do país, quando foi exibido *No país das Amazonas*, de Silvino Santos. Uma produção que objetivava uma “propaganda” da capacidade econômica da região amazônica e fez sucesso em várias exhibições no país. O ano de 1932 também se destaca com a exibição de *Ao redor do Brasil*, do Major Luiz Thomas Reis, o longa é a compilação de cinco curtas-metragens gravados durante o período das expedições do Marechal Candido Rondon<sup>5</sup>. O filme trazia a mensagem subliminar de um Estado que “estava levando civilização e salvação ao povo indígena, que estava muito contente com isto (mesmo não havendo

---

<sup>5</sup> Expedição idealizada pelo governo brasileiro, com o objetivo de haver uma comunicação entre os estados do Norte e a capital do Brasil, além de realizar um trabalho de demarcação de fronteiras estratégicas no país.

felicidade aparente nas imagens do diretor)”<sup>6</sup>. Em 1936 é criado pelo Ministério da Educação e Saúde, o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, sob o comando do antropólogo Roquette Pinto e com as produções cinematográficas do cineasta mineiro Humberto Mauro. O instituto foi composto por duas fases, uma primeira, com a presença de Roquete Pinto até 1947, voltado para o cientificismo e culturalismo; E a segunda fase, período após a segunda guerra mundial e aposentadoria de Roquette Pinto. Nessa fase, há uma preocupação documental, pois fatores externos sempre influenciaram as produções cinematográficas. Dessa maneira, os filmes passaram a refletir “um Brasil rural, romântico e mineiro”<sup>7</sup>.

A televisão surge durante a década de 1950 e possui traços, principalmente em suas produções de reportagens, baseadas em formatos dos documentários. Um dos mais famosos é *Housing Problems*, Arthur Elton e E. H. Anstey, 1935. Um curta, de 14 minutos, que aborda sobre a situação de famílias que habitam a periferia de Londres. Pertence à Escola Inglesa, que segundo Gauthier (2011, p. 72) se afirmou mais pela característica lírica do que pela profundidade de análise dos problemas sociais. E destaca *Housing Problems*, pelo protagonismo, pois marca a chegada do som sincronizado ao cinema, ao mesmo tempo em que é o primeiro documentário de entrevistas. E afirma que “O olhar documentário supõe, retroativamente, uma visão do mundo e um grande rigor intelectual”. É importante destacar, que em *Housing Problems*, apesar de haver a presença de um narrador, o documentário é marcado pela imagem dos moradores, dentro de suas residências, expondo as dificuldades de moradia, como problemas de infiltração e falta de saneamento, intercaladas com panorâmicas e grandes planos gerais, que mostram o cotidiano do bairro filmado. A partir do momento em que os problemas são relatados pelos moradores, são apresentadas imagens das infiltrações, baratas, paredes corroídas, com interesse de provar o que está sendo exposto. A voz do narrador aparece para trazer informações técnicas sobre a situação do bairro e propostas de melhorias, mas também aparece como a voz dos próprios moradores, à medida que os problemas são exibidos, ou seja, utiliza-se da voz off e também da voz over. É uma proposta ousada, que propõe dar voz ao interlocutor, que passa a ser visto como “autônomo”.

Durante a década de 1950, segundo Mattos (2010), o Brasil passava por momentos de transição, tais como industrialização, urbanização e inflação. Nesse período o documentário já era considerado como um formato consolidado, porém, era apenas o início da

---

<sup>6</sup> SANTOS, Danielle Ferreira de Souza. **Panorama do cinema documentário brasileiro**. In.: CÂMARA, Antonio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (Org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013. (p. 109)

<sup>7</sup> Idem. (p. 112)

TV, definida por Machado (2014) como um sistema de expressão. No Brasil, chega em 18 de setembro de 1950<sup>8</sup>, pela influência de Chateaubriand, um empreendedor que almejava trazer, de forma pioneira a televisão para todos os lares brasileiros. Porém, diversos autores classificam esse período como “fase elitista”, pois eram poucos transmissores e o valor para aquisição era alto. Mas é importante destacar que essa década também foi um momento crucial para as produções documentais, pois foi um período de crise identitária e de reflexões do cinema brasileiro. “Neste momento os meios de produção foram questionados, o cineasta se tornou um militante político e a estética da fome, a expressão do cinema brasileiro.” (SANTOS, 2013, p. 113-114) Reflexos de um cinema em transição, que se vincula com a ideia de um cinema verdade.

A televisão, aos poucos, ganhou o público brasileiro, que antes era fortemente influenciado pelo rádio, e alguns formatos foram se estruturando e se adequando ao veículo, como a exibição de telejornais, a exemplo do que permanece em exibição há mais tempo, *Jornal Nacional* e programas como o *Globo Repórter* que durante a década de 1970 inovava ao trazer documentários:

Em 3 de abril de 1973 iniciou a exibição de um dos programas mais peculiares de originais vinculados ao real, o *Globo Repórter*, que continua a ser transmitido até os dias atuais. Na sua fase inicial, a direção do programa era de Paulo Gil Soares, que levou para a televisão alguns dos maiores cineastas brasileiros: Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Luiz Carlos Maciel, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Hermano Pena, Jorge Bodansky, Oswaldo Caldeira e Alberto Salva. Os primeiros programas abordavam temáticas bastante variadas, como questões sociais e políticas, arte, ciências, história. Pode-se observar nitidamente um viés documental e criativo que foge à estética televisiva e da reportagem. (SERAFIM, 2009, p. 55)

O programa exibiu documentários que entraram para a história do cinema e da televisão brasileira, a saber: *Teodorico, imperador do Sertão* e *Seis dias em Ouricuri* – Eduardo Coutinho e *Wilsinho Galileia* – João Batista de Andrade, que foi vetado pela censura. O *Globo Repórter* tornou-se uma grande influência para programas exibidos posteriormente em diversos canais, como *Documento Especial*, exibido na extinta TV Manchete, Sbt e Bandeirantes, entre as décadas de 1980 e 1990.

A partir de 2003 existe uma proposta de produção de documentários para a televisão por meio do projeto denominado DOC TV. Nesse mesmo cenário social e político começam a surgir na TV aberta brasileira, os programas que serão analisados. Primeiro o

---

<sup>8</sup> A TV Tupi Difusora de São Paulo, realizou a primeira transmissão de TV do Brasil.

*Profissão Repórter* em 2006, que por coincidência ou não, tem seu programa piloto exibido na última semana de abril no *Globo Repórter* e posteriormente foi incorporado à revista eletrônica, *Fantástico*, a partir da primeira semana de maio, como um quadro, com duração entre 10 e 12 minutos. Neste mesmo ano tem exibidos, alguns programas especiais, com cerca de 30 minutos. Mas somente a partir de junho de 2008 passa a fazer parte da grade de programação da rede de televisão, com duração de 30 minutos e a exibição de edições com pautas “quentes” e “frias”.

O programa é constituído por uma equipe de jovens jornalistas, que faziam parte do programa de estágio da Globo, e coordenado pelo premiado e experiente jornalista Caco Barcellos, que atua como repórter, apresentador e também diretor. Ao longo de 10 anos de existência, o programa carrega o lema “Os bastidores da notícia, os desafios da reportagem”, frase repetida por Barcellos após a escalada do programa. *Profissão Repórter* tem sido alvo de diversos estudos, devido o seu formato inovador e pioneiro na televisão aberta brasileira.

Mais tarde, em março de 2010 estreia o programa *Conexão Repórter* no SBT, com uma edição polêmica e que rendeu prêmios ao programa posteriormente, pois tratava sobre casos de pedofilia dentro na Igreja Católica, na cidade de Arapiraca, Alagoas. Roberto Cabrini é o apresentador, jornalista premiado nacional e internacionalmente, pelo trabalho com o jornalismo investigativo, como no caso PC Farias, quando descobriu seu esconderijo na Europa. O programa divide-se em entrevistas de rua, entrevistas e apresentação em estúdio. Cabrini participa nos três momentos. As matérias abordadas pelo programa permeiam a denúncia (hard news), os perfis (recentemente uma edição sobre o pastor Edir Macedo) e notícias frias, como a edição que tratou sobre pacientes terminais de câncer.

*A Liga* é o mais jovem dos três programas, foi exibido pela primeira vez em maio de 2010. Abordou sobre a vida dos moradores de rua, com quatro apresentadores, que se revezam também na função de repórteres. Nesse episódio Rafinha Bastos veste-se de mendigo e passa a viver na rua, durante 24 horas, como pedinte, para mostrar ao telespectador as dificuldades vividas por um morador de rua. O programa se estrutura com chamadas no local de gravação das reportagens, sem estrutura de estúdio nesse período inicial, pois nas temporadas seguintes, algumas edições terão intervenções em estúdio. Tem como força a performance e o repórter testemunha.

**Documentário e reportagem: ambivalências e proximidades. Como analisar?**

Se analisar o formato padrão de documentário definido por Nichols (2016) como “filmes que desafiam suposições e alteram percepções” já é uma tarefa difícil, imaginem contrapor esse formato, com modelos estruturados para a televisão, que tem um público específico, está enquadrado em uma grade de programação e depende estritamente de marketing e da geração de renda para a emissora. Gomes (2007, p. 22) ao tratar sobre a metodologia dos *modos de endereçamento*, chama atenção para essas características:

a televisão difere do cinema em termos de suas possibilidades técnicas, de seus recursos de linguagem, dos gêneros adotados, da relação estabelecida com o público numa perspectiva histórica, das convenções que regulam as expectativas da audiência para cada um dos meios.

Enquanto o documentário passa por uma revisão conceitual por Nichols (2016, p. 30) como “uma forma distinta de cinema, mas, talvez, não totalmente distinta, como inicialmente imaginamos”. O autor estabelece distinções entre o documentário e a ficção, pois afirma que o primeiro fala de fatos ou acontecimentos reais, com imagens de pessoas que se inserem no mundo compartilhado pelo público e são pessoas que não desempenham “papéis”, mas se apresentam.

Dessa maneira, serão observadas as características fundamentais de cada formato, a partir da análise de três edições de *A Liga*, *Conexao Repórter* e *Profissão Repórter*, nas quais, a temática dos *presídios* foi abordada, ao passo que, a referência de documentário com entrevista, tem-se a experiência pioneira de *Housing Problems*<sup>9</sup>. Como base teórica e metodológica tem-se, Nichols (2016), Ramos (2008), Penafria (1999, 2009), Casetti (1999) Gomes (2007) Rue (2006), Lage (2012, 2014), Silva (2014) e Aguiar (2014), dentre outros. Será uma observação pautada nas afirmativas de Casetti e di Chio (1991, 1999) sobre a análise do filme e análise da televisão. Em *Análisis de la televisión* afirma que:

La televisión contruye, por tanto, significados, apoyándose em sistemas más o menos formalizados. Posee um *lenguaje* propriamente dicho, que <re-crea> la realidad a partir de criterios funcionales a las características técnicas y lingüísticas del aparato, a la intencionalidad comunicativa del emisor y al contexto cultural. Por este motivo, aunque ver la televisión non requiera alfabetización, requiere por lo menos aprendizaje y competencia. El espectador tiene que aprender las reglas del mundo que la televisión representa y las reglas del modo em que lo representa. La tarea del analista es, pues, descubrir dichas reglas para estudiar el funcionamiento del texto. (CASETTI; DI CHIO, 1999, p. 263)

---

<sup>9</sup> De Arthur Elton e E. H. Anstey, 1935. Um curta de 14 minutos, que aborda sobre a situação de famílias que habitam a periferia de Londres. Marca a chegada do som ao cinema, ao passo que, é o primeiro documentário de entrevista.

Em contrapartida no livro *Cómo Analizar um film* os autores traçam metodologias e técnicas sobre a análise fílmica, e afirmam:

Paso a paso, hemos tomado contacto con tina metodología del análisis, y en particular con el análisis textual del film: ahora debería resultarnos más fácil, por un lado, «captar» el film, es decir, observarlo y comprenderlo en su estructura y en su dinámica, y por el otro «captar cómo se ha captado», adquirir um conocimiento del método y familiaridad con sus técnicas de aplicación. Para esto sirve precisamente el análisis: para poseer el objeto investigado y a la vez convertir en conscientes los procedimientos de investigación. (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 263)

Os autores ainda complementam que na análise fílmica é preciso “el análisis, siempre a través de sus aspectos más importantes, de un texto completo: los elementos pertinentes a la óptica elegida (todos, o al menos tendencialmente todos) se contemplarán entonces en su actuación a lo largo de todo el film.” Dessa maneira, adota-se esta especificidade de análise, pois não há uma metodologia que contemple a observação dos dois formatos de forma comparativa, como esse artigo se propõe. Portanto, o que se pretende fazer é contrapor formatos, para que se chegue a um consenso sobre os programas, que são fortemente relacionados ao jornalismo investigativo, definido por Lage (2014, p. 138) “como forma extremada de reportagem” ou ainda,

como um esforço para evidenciar matérias presentes ou passadas na sociedade, injustiças cometidas; contar como as coisas são ou foram e como deveriam ser ou ter sido. O resultado do trabalho é a produção de textos extensos que eventualmente não cabem em veículos jornalísticos convencionais. Costumam ser publicados, então, na forma de livros ou documentários em vídeo. (LAGE, 2014, p. 139)

Ao passo, que permeiam pelo limiar entre a grande reportagem e o documentário:

A grande reportagem não é um documentário. Os documentários fogem ou tentam fugir desde a sua origem de qualquer semelhança com o jornalismo. Ao não se pretender tão rasteiros como o jornalismo, os documentaristas começam um jogo que mais a ver com poder e *marketing* do que com conteúdo em si. O documentário nasceu de realizadores de cinema, e não de jornalistas, por isso, há uma diferença grande no enfoque destas produções. Os documentaristas têm um compromisso com a verdade, mas uma verdade que está, muitas vezes, subjacente aos fatos. Uma realidade que não depende tanto de uma realidade factual para poder existir, mas que é revelada pelo documentário. (RUE, 2006, p. 184)

As afirmativas de Lage e Rue trazem características presentes nos programas que serão analisados, o que provoca grande debate sobre o assunto, pois ao mesmo tempo em que são programas jornalísticos, voltados para a realização de grandes reportagens, mais conhecidas como jornalismo investigativo, e segundo Aguiar (2014, p. 221) “essa modalidade



de atividade jornalística deve permanecer comprometida com o interesse público”. Embora, nos três programas, sejam encontradas características documentais, o que dificulta, conseqüentemente, a realização da análise. Diversos autores, como Ramos (2008) chamam a atenção para as características que fazem divergir a reportagem ou a grande reportagem de um documentário, uma delas é a presença marcante do viés autoral no documentário, algo que geralmente é omitido na reportagem.

O autor, assim como diversos pesquisadores, chama a atenção para o formato do programa *Globo Repórter* durante os anos de 1973 a 1982, produzido por cineastas, que se dedicaram ao cinema documental e trouxeram esse formato para a TV. Ramos (2008) também alerta, que a partir de 1982 o programa foi se distanciando cada vez mais desse formato e adotando características de um programa de reportagem e de diversidade. Mesmo formato que pode ser encontrado nos três programas que serão analisados.

### **Três programas e uma proximidade**

Foram escolhidas três edições para análise, uma de cada programa. Após reflexões, optou-se pela escolha de uma única temática, abordada de diferentes maneiras pelos programas. O tema *presídio* foi refletido pelos três programas em épocas diferentes. O *Profissão Repórter*, na edição de 10 de novembro de 2015 tratou sobre o tema, a partir de uma visita na maior penitenciária brasileira, o presídio Central em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Apesar de possuir uma equipe grande, esta edição contará com a reportagem de Caco Barcellos, Victor Ferreira e Danielle Zampollo. Os três se dividem para mostrar o cotidiano dos presidiários, as condições estruturais do presídio, o trabalho realizado pela polícia dentro da penitenciária, bem como as visitas de familiares. Caco Barcellos visita pavilhões específicos como aqueles ocupados por acusados de crimes sexuais e o pavilhão dos gays e travestis. À medida que Danielle mostra os presos que recebem visitas, Caco vai à busca daqueles que nunca receberam familiares, resgata suas histórias e posteriormente vai à procura dessas famílias, encontra-as e retorna ao presídio para um *feedback*.

O trabalho com a câmera varia entre observação e interlocução, ora observa ao longe, como durante a revista dos presos e ora trabalha com uma proximidade maior, como no trabalho de Danielle como vídeorepórter, no qual há momentos em que uma câmera secundária mostra seu trabalho e em outros aparece o que está sendo filmado por Daniele.

Segundo Caco Barcellos em uma entrevista ao site Memória Globo<sup>10</sup>, a ideia é mostrar as impressões do jornalista, seus sentimentos diante da situação retratada. Os enquadramentos ocorrem no padrão televisivo, predominantemente com o plano americano durante a *passagem* e o primeiro plano, quando se entrevista as pessoas. Porém, alguns traços se assemelham ao cinema, como o momento em que o repórter Victor Ferreira entrega uma pequena câmera para um preso e pede-lhe que registre a superlotação no presídio. Essa experiência relembra o trabalho realizado pelo cineasta Jean Rouch em um cinema verdade.

A partir da observação, nota-se que *A Liga* é o programa que mais se assemelha ao formato documental, seja pela estrutura, ou seja, pela relação de proximidade dos quatro apresentadores com o teatro e o cinema. Porém, é preciso manter o foco na afirmativa de Penafria (1999, p.22)

O documentário não é uma reportagem. Se ambos os gêneros se aproximam pela possibilidade de tratarem o mesmo material, nomeadamente a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo, afastam-se, quer no tratamento desse material, quer no modo como procedem na escolha das temáticas. Também o jornalista e o documentarista se pautam por princípios muito diferenciados. (PENAFRIA, 1999, p.22)

O programa exibiu quatro episódios sobre as penitenciárias. A edição analisada foi o episódio exibido em 22 de setembro de 2015. Os apresentadores afirmam ter passado um mês nas principais penitenciárias da Paraíba, com o objetivo de mostrar a rotina nos presídios, como vivem e como sobrevivem os presidiários e seus familiares. A musicalidade e os enquadramentos escolhidos na edição do programa, além de entrevistas realizadas por produtores que não aparecem diante das câmeras, faz lembrar a estrutura documental de Eduardo Coutinho, mostra uma relação com o cinema, uma busca pela defesa de que os episódios são documentários. As passagens são feitas em terceira pessoa e sem o uso de microfones, como seria em uma reportagem tradicional no telejornalismo. Outro detalhe, percebido exclusivamente nesse programa são momentos únicos, para cada apresentador dizer o que sente, qual sua impressão após as entrevistas. As emoções também são exploradas, com imagens em close, tanto para o apresentador, quanto para o entrevistado.

*A Liga* tem uma característica peculiar, pois trata um jornalismo que ao mesmo tempo carrega traços do cinema (documentário) e também tenta trazer uma leveza, um entretenimento para o receptor. Nesta edição, foram evidenciados três momentos com essa

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://memoriaglobo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/profissao-reporter.htm>>

característica: durante a pesca de tilápias, o jogo de futebol entre Thaíde e os presos, e o momento “classificados do amor”, na penitenciária feminina, quando as presas fizeram uma espécie de “comercial” para encontrar um amor. Esses momentos podem ser denominados de jornalismo *infotainment*<sup>11</sup>, definido por Gomes (2009, p. 209) como um não-gênero, pois serve para classificar gêneros do jornalismo ainda não definidos, exatamente o que tem ocorrido com este programa, que tanto tem provocado discussões sobre sua definição. Mais detalhadamente a autora afirma que:

*Infotainment* não é um conceito. Como neologismo o termo se constrói sobre a junção/superposição de duas expressões que caracterizam duas áreas (até então distintas) da produção cultural, a informação e o entretenimento. A segunda delas é que *infotainment* carrega um sentido suficientemente amplo de informação para não se restringir à informação jornalística – o que permite aos autores recorrerem a *infotainment* para falar de produtos que não tem qualquer relação com o jornalismo, ainda que não se possa negar que contenham informação no seu conteúdo. Neste sentido, quando falamos de *infotainment* não necessariamente estamos falando da relação entre jornalismo e entretenimento. (GOMES, 2009, p. 202-203)

*Conexão Repórter* trouxe uma visão mais detalhada, porque faz um recorte dentro da temática *penitenciária* e escolhe abordar sobre a rotina de risco dos carcereiros. A edição foi exibida em 02 de abril de 2014, havendo posteriormente outras edições que trataram de âmbitos diferentes dentro das penitenciárias brasileiras, a saber: onde estão os presos mais perigosos do Brasil e presos acusados de estupro. Diferentemente dos demais programas, *Conexão Repórter* tem apenas um apresentador, que também desempenha o papel de repórter, é Roberto Cabrini, jornalista premiado por grandes reportagens investigativas no Brasil e no exterior.

O programa é fechado no formato do telejornalismo, da grande reportagem, (apesar de utilizar o termo *documentário* em algumas edições) pois em nenhum momento deixa transparecer os anseios e opiniões do jornalista, ao passo que, são utilizadas perguntas com respostas curtas e diretas. Se se pensar na classificação estabelecida por Nichols (2016) sobre os tipos de documentários e tentasse enquadrar os três programas, predominantemente seriam *expositivos*, desde o formato, no que se refere aos enquadramentos à produção textual e a mensagem subliminar deixada pelas edições. A ideia da objetividade, que surge no jornalismo americano a partir das décadas de 1920 e 1930, segundo Schudson (2010), e permanece na imprensa brasileira é predominante no programa, o que mais uma vez o faz

---

<sup>11</sup> Termo estudado há dez anos nos Estados Unidos, mas que no Brasil tem uma pesquisa desenvolvida por Itânia Maria Mota Gomes, professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

afastar-se do formato de documentário, pois este expressa o pensamento, os anseios do cineasta, de forma direta e/ou subliminar. Seja pelos enquadramentos, as perguntas e respostas durante as entrevistas ou a musicalidade. A câmera, como nos outros dois programas atua nas formas interlocutiva e observativa, pois ora se distancia, ora cria relação de proximidade com o interlocutor.

Ramos (2008) afirma que documentário é arte, arte esta que vem sendo marcadamente expressa nos programas, com vistas a atrair cada vez mais um público maior, é o viés da audiência, essencial para a sobrevivência na TV. Ao longo das temporadas, cada programa buscou fazer adaptações, até mesmo alterações no formato, como *A Liga*, que durante um período alterou o formato de apenas um tema por edição e passou a dividi-lo em dois blocos, cada um com uma temática diferente. Os três programas possuem perfis diferentes quando se refere à *hard news*, “pautas frias” e perfis, e exibem edições que se enquadram nas três linhas básicas do jornalismo investigativo, estabelecidas por Lopes (2003) *apud* Aguiar e Marques (2007), “o de iniciativa pessoal, o de reportagens especiais e de assuntos de interesse público”.

O *Conexão Repórter* prioriza a *hard news*, a ideia do jornalismo investigativo, da denúncia, como a edição de 17 de abril de 2016, que de forma inédita, exibiu o programa ao vivo, ao transmitir a votação do projeto de impeachment, na câmara dos deputados, em Brasília. O *Profissão Repórter* trabalha também com a *hard news*, mas transita pelo universo das “pautas frias” abordando diversos universos, como *Os filhos do crack, os transplantes de coração, cinema brasileiro e feminismo*. Esporadicamente trata de perfis. *A Liga* predominantemente trata de “pautas frias”, pois durante a pesquisa sobre o programa, encontrou-se apenas uma edição com *hard news*, foi em julho de 2013, sobre a visita do papa Francisco ao Brasil. A observação demonstra a existência de aproximações e disparidades entre três programas que se denominam, jornalismo aprofundado.

## **Conclusões**

Ao longo dos anos, devido a utilização de diversos recursos, os programas analisados, bem como, os telejornais e demais programas de grande reportagem, e /ou jornalismo investigativo, modificaram-se, e diversas técnicas utilizadas causaram estranhamento ou associação ao documentário cinematográfico, até mesmo pela definição estabelecida por apresentadores e repórteres, ao denominar as edições, de documentário. Porém, algumas características exclusivas, resultam em diferenças nos formatos: Se

observarmos, o documentário tem uma subjetividade expressa, pois busca deixar claro para o receptor seu objetivo com o filme. Já a grande reportagem, tenta deixar margens para que o receptor interprete o que foi exposto, com o objetivo de “esconder” a mensagem que tentou passar para eles. *A Liga* se aproxima do documentário por esse viés, pois cada apresentador tem um momento reservado durante o programa para dizer o que sentiu, o que pensa, o que acha do que aconteceu. *Profissão Repórter* de forma sutil, também busca mostrar isso para o telespectador, ao utilizar duas câmeras, uma que mostra a visão do repórter, que se torna naquele momento um vídeorepórter, e outra utilizada pelo cinegrafista, que além de mostrar o entrevistados, também mostra as expressões dos repórteres.

Um olhar completo sobre o fato é a busca dos programas jornalísticos, enquanto o documentário se utiliza de um olhar pessoal sobre o fato. Essa característica jornalística está bem presente em *Conexão Repórter* e *Profissão Repórter*. O uso do *off* é uma constante nas reportagens, nas edições dos três programas não é diferente, o *off* torna-se imprescindível para o fornecimento de mais informações para o receptor, enquanto que o documentário pauta-se prioritariamente em imagens, mesmo que se utilize de voz *over* ou *off*. A liberdade de temáticas é maior no documentário, enquanto que os programas telejornalísticos pautam-se nos critérios de noticiabilidade, como afirma Silva (2014, p. 51) na origem, no tratamento e na visão dos fatos, mesmo que o tema seja uma pauta fria. Outra observação também sobre as vozes presentes no documentário e no jornalismo. No primeiro, convergem para uma visão, no segundo, são diversas vozes, com vistas a mostrar para o telespectador uma imparcialidade, aspecto fortemente demonstrado pelo *Profissão Repórter*, quando Caco Barcellos repete a cada edição “os vários ângulos da notícia”.

Portanto, compreende-se que os programas *A Liga*, *Conexão Repórter* e *Profissão Repórter* não apresentam documentários semanalmente, mas exibem grandes reportagens, que se utilizam de algumas características presentes na obra cinematográfica. Porém, é preciso destacar algumas peculiaridades presentes em cada programa. *Conexão Repórter* e *Profissão Repórter* são apresentados e editados por jornalistas, e voltadas para o jornalismo investigativo, enquanto que *A Liga* é um programa híbrido, apresentado por quatro artistas, seja atores e/ou cantores, e produzido e editado por uma produtora, que trabalha com diversos materiais cinematográficos. O programa se utiliza de traços do documentário e em alguns momentos se aproxima do *docudrama*, ao passo que, em outros traz características do *infotainment*.

Dessa maneira, como afirmou Ramos (2008) que o documentário é uma arte, o telejornalismo investigativo tem se utilizado de elementos dessa arte para desenvolver suas atividades, seja na escolha dos enquadramentos, na seleção das imagens, nas opiniões expressas por alguns apresentadores, ou mesmo pela temática escolhida, o que resulta em uma amplitude maior das abordagens realizadas atualmente e uma proximidade maior com o público, o que consequentemente resulta nos anseios da TV: maiores audiências e a conquista de um novo público. Mas após a análise das três edições, constata-se a necessidade de uma compreensão maior desse formato do jornalismo investigativo na televisão, com a realização uma pesquisa futura, sobre os emissores e os processos de produção, baseada nos aspectos metodológicos do *newsmaking*<sup>12</sup>, a partir da observação participante, por meio da análise etnográfica, ou seja, um aprofundamento sobre as rotinas de produção e entrevistas com os profissionais, uma união de dois ramos da pesquisa, o sociológico e o específico de comunicação, como afirma Wolf (2008), pois se constatou não ser possível uma compreensão mais aprofundada desse formato contemporâneo, apenas a partir da observação do material audiovisual.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Leonel Azevedo de. **Crítérios de noticiabilidade no jornalismo investigativo**. In.: SILVA, Gislene; SILVA, Marcos Paulo da; FERNANDES, Mario Luiz (Orgs.). **Crítérios de noticiabilidade: problemas conceituais e aplicações**. Florianópolis: Insular, 2014.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Frederico. **Análisis de la televisión** – instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cómo analizar un film**. Barcelona Paidós, 1991.

GAUTHIER, Guy. **O documentário. Um outro cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2011.

GOMES, Itania Maria Mota. **O infotainment e a Cultura Televisiva**. In.: FILHO, João Freire (Org.). **A tv em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

\_\_\_\_\_. **Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise**. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/126/126>> Acesso em: maio de 2016.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

<sup>12</sup> WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. Trad. Karina Jannini – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ideologia e técnica da notícia.** Série Jornalismo a rigor. Vol. 5. 4ª ed. Florianópolis: Insular, 2012.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** 6ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2014.

MARQUES, Gisele; AGUIAR, Leonel Azevedo de. **“Última hora”:** a invenção do jornalismo investigativo. Disponível em: <[http://www.puc-rio.br/Pibic/relatorio\\_resumo2007/relatorios/COM/com\\_gisele\\_marques.pdf](http://www.puc-rio.br/Pibic/relatorio_resumo2007/relatorios/COM/com_gisele_marques.pdf)> Acesso em: julho de 2016.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira:** uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Trad. Monica Saddy Martins – 6ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2016.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário:** história, identidade, tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

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

RUE, Saulo de la. **A grande reportagem entre o mercado e a academia.** In.: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). **Televisão:** entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

SANTOS, Danielle Ferreira de Souza. **Panorama do cinema documentário brasileiro.** In.: CÂMARA, Antonio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (Org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** Salvador: EDUFBA, 2013.

SCHUDSON, Michael. **Descobrimos a notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos.** Trad. Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SERAFIM, José Francisco. **Televisão e documentário:** afinidades e desacertos. In.: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade.** Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Gislene. **Para pensar critérios de noticiabilidade.** In.: SILVA, Gislene; SILVA, Marcos Paulo da; FERNANDES, Mario Luiz (Orgs.). **Critérios de noticiabilidade:** problemas conceituais e aplicações. Florianópolis: Insular, 2014.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa.** Trad. Karina Jannini – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.