
Entre a Curva Dramática e a Pirâmide Invertida: a Nordestinidade nos Contornos de um Possível Telejornalismo Cinematográfico¹

Patricia da Silva BARBOSA²
Carla Conceição da Silva PAIVA³
Universidade do Estado da Bahia, Juazeiro, BA

Resumo

Esta pesquisa se baseou na seguinte questão: existe um hibridismo entre literatura, cinema e telejornalismo quando esse último campo se propõe a representar o espaço nordestino? Na busca pelas respostas, foram realizadas análises de conteúdo e imagem das séries de reportagens *Segredos do Sertão* (2012) e *O quinze: travessia* (2015), assim como dos livros “O Quinze” (1930), da escritora Rachel de Queiroz e “Os sertões” (1902), de Euclides da Cunha, obras que inspiraram a produção dessas séries. As análises também se estenderam aos filmes *O Quinze* (2004), do diretor Jurandir de Oliveira e *Guerra de Canudos* (1997), de Sergio Resende. Pode-se dizer que o hibridismo entre essas linguagens nas séries atua para manter a rede de estereótipos sobre a região, a maioria de impacto negativo, ao tempo em que culminam num movimento de contra fluxo no modo como se pensa e faz telejornalismo. Essa constatação aponta para a possibilidade de um novo formato que pode ser denominado como Telejornalismo Cinematográfico.

Palavras-chave: Telejornalismo; Séries de reportagem; Literatura; Cinema; Identidades nordestinas.

INTRODUÇÃO

A relação dialógica que se estabelece entre cinema e literatura, no que tange às adaptações de obras literárias para a linguagem cinematográfica, apresenta uma intertextualidade que opera a partir de um sistema de reprodução cultural. Não raro, o livro se converte em filme, apesar das muitas críticas a que esse tipo de transcrição está sujeito. Nessa perspectiva, estão as obras “O Quinze” (1930), da escritora Rachel de Queiroz, transposta para a narrativa fílmica de mesmo nome, no ano de 2004, sob direção de Jurandir de Oliveira e “Os sertões” (1902), de Euclides da Cunha, que serviu de base para o filme *Guerra de Canudos* (1997), dirigido por Sergio Rezende.

Esses livros possuem narrativas centradas na representação do espaço nordestino. “O Quinze” se destaca por seu caráter predominantemente literário e “Os

¹ Trabalho apresentado no IJ01 – Jornalismo do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Recém-graduada em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo em Multimeios - pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Email: patricia.sbarbosa1@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Jornalismo da Uneb. Doutora em Multimeios. Email: ccsaiva@gmail.com

sertões” divide opiniões sobre a sua classificação nos campos literário e jornalístico, no que se refere à natureza dessa obra. O filme *O Quinze*, por sua vez, compartilha da mesma proposta do livro homônimo, não podendo contar apenas com a reprodução de alguns elementos, devido às limitações da produção cinematográfica. *Guerra de Canudos*, todavia, apresenta uma história, com argumento, alguns traços e diálogos retirados da obra em que se baseia.

Compartilhando dessa lógica de aproximação entre as linguagens literária e cinematográfica, o telejornalismo seriado brasileiro tem-se utilizado de técnicas de produção, vistas em tela, inspiradas em elementos pertencentes a esses dois campos, notadamente nas produções sobre o Nordeste. A partir disso, um sistema de reprodução cultural, possivelmente, composto por literatura, cinema e telejornalismo torna-se evidente nas séries de reportagem *Segredos do Sertão*, exibida pela *Rede Record* em março de 2012 e *O quinze: travessia*, transmitida pelo *Jornal Nacional* em dezembro de 2015.

Na série *Segredos do Sertão*, constituída por cinco reportagens, Rodrigo Vianna percorre a região do Semiárido baiano para apresentar, como aponta a descrição presente no site r7.com, a “(...) terra que ficou conhecida pela guerra de Canudos e pelos textos de Euclides da Cunha, no livro *Os Sertões* (...)”. Já a série *O quinze: travessia*, composta por três reportagens inspiradas no livro de Queiroz, tematiza os cem anos da seca de 1915, que ocorreu em Fortaleza (CE), compondo um paralelo com a estiagem que atingiu todo o Brasil no ano de 2015.

Não obstante constituírem campos de atividades distintas, cinema e telejornalismo abrangem perspectivas que interagem, numa confluência que se desenvolve, entre outros aspectos, através da construção da realidade representada. Ambos promovem recortes do real, no desígnio de contar histórias. Todavia, é importante destacar que, dentro desse princípio de representação do real, cinema e telejornalismo também apresentam divergências e uma delas se estabelece no compromisso desses campos com a realidade.

A linguagem cinematográfica se inspira na realidade, mas a qualquer momento pode fugir dela, com liberdade criativa para isso, principalmente, em filmes de ficção. O telejornalismo, ao contrário, possui a obrigação de trabalhar com a realidade, sempre na busca do compromisso firmado com os fatos e com as pessoas. É o que Bezerra (2014)

chama de “peso referencial” da imagem jornalística que condiz à impressão da realidade, historicamente instituída e socialmente aceita.

De outro modo, podemos somar à confluência entre os campos do cinema e do telejornalismo, a presença do referencial literário. O campo cinematográfico, não raro, recorre ao campo da literatura, principalmente, na construção de narrativas fílmicas adaptadas que trazem muitos aspectos da obra que origina o filme. No telejornalismo também se observa essa confluência, no que se refere ao uso de fontes literárias na composição de reportagens, delineando uma possível intertextualidade. Porém, ressalta-se que, no âmbito da literatura, o compromisso com a realidade também não estabelece uma regra.

Conforme Laurent Janny (1979), a intertextualidade pode ser implícita ou explícita. A primeira se refere aos textos como produto de uma relação de realização, transformação ou transgressão de outros textos. Para a autora, “mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com outros gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade com o contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema a obra é pois impensável” (p. 5). A intertextualidade explícita, por sua vez, condiz ao conteúdo formal da obra, ou seja, além de se relacionar com a obra a qual recorre para sua construção, o texto se relaciona com outros que transparecem na constituição do seu próprio gênero.

Conforme Paiva (2006), os filmes categorizam uma série de representações que, mesmo sendo objetos construídos dentro do gênero da ficção, influenciam, direta ou indiretamente, na forma como passamos a enxergar a realidade que se representa. Desse ponto de vista, “as representações sociais são abordadas concomitantemente como produto e processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior ao pensamento e de elaboração psicológica e social dessa realidade” (JODELET, 2001, p. 22).

Assim, a produção simbólica, difundida por narrativas cinematográficas brasileiras, conduz a maneiras de ver o espaço nordestino, por meio de determinadas imagens e discursos, traduzidos em estereótipos, que podem ser denominados como signos de nordestinidade (PAIVA, 2006). O cangaço, o cabra-macho, a religiosidade, a paisagem sertaneja, entre outros, apresentam formas comuns nos mais variados contextos de produção e passam a compor o imaginário coletivo por meio de representações simplistas e homogeneizantes.

Essa estratégia de estereotipização é desenvolvida a partir de um conjunto de textos e imagens difundido como objeto comum na assimilação da realidade nordestina, convocada por uma caracterização grosseira e superficial (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). Construídos e cristalizados historicamente, esses discursos e visões de Nordeste que são propagados, advêm, principalmente, da produção literária resultante do Congresso Regionalista de 1926 (DEBS, 2007), que surge em contraposição à Semana de Arte Moderna de 1922, com o intuito de romper com as correntes de vanguarda europeia que influenciavam as produções artísticas brasileiras.

Esse movimento conduziu, assim, diversos artistas a produzirem obras que buscassem construir uma identidade regional, que contribuísse para a formação de uma ideia de nação. Dessa forma, a literatura regionalista de 1930 passa a desenvolver a temática do sertão, com obras que apresentavam “(...) uma região formada por imagens depressivas, decadentes [...] imagens evocativas de um passado de tradição que estava se perdendo [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 80). Dentro disso, o cinema, a partir da década de 1960, fase do Cinema Novo no Brasil, passa a promover a temática nordestina, correspondendo às representações já reproduzidas pelo meio literário.

A partir disso, este trabalho se propôs a investigar se processos de comunicação híbridos se estabelecem entre os campos da literatura e do cinema dentro do telejornalismo seriado brasileiro, quando esse tematiza a região Nordeste em suas reportagens, numa análise das confluências existentes entre esses campos nas séries de reportagem *Segredos do Sertão* e *O quinze: travessia*. Também constituem o *corpus* da análise os livros “Os Sertões: campanha de Canudos” e “O Quinze” (1930) e os filmes *Guerra de Canudos* e *O Quinze (2004)*, conforme já mencionado. Dessa forma, foi possível estabelecer uma relação entre as séries de reportagem, livros e filmes por meio das análises de conteúdo e imagem.

Para a codificação das mensagens, foram utilizadas as regras da representatividade, que direcionou a análise à leitura de amostras, devido à imensa quantidade de elementos que impede que se considerem os produtos em sua totalidade. Outra regra aplicada foi a da exaustividade, partindo do fato de as séries, os livros e os filmes estarem interligados por uma mesma temática, em uma narrativa centrada no espaço nordestino (BAUER, 2002). Juntamente à AC, foi utilizado o estudo sobre linguagem cinematográfica de Marcel Martin (2003), como recurso para a análise de imagem, que corresponde a procedimentos de expressão do cinema, no que diz respeito

a enquadramento, tipos de plano, ângulos de filmagem, composição, entre outros meios técnicos. Essa dimensão visual é considerada, então, a partir do manejo da câmera e direção, que trabalham também dentro da produção de sentido que se articula entre texto e imagem.

TRAMAS NORDESTINAS: A IMAGEM DE CINEMA NA PEQUENA TELA

O movimento de *travelling* para frente leva progressivamente o telespectador a adentrar na antiga casa de Raquel de Queiroz. A câmera se aproxima de uma das janelas da casa e, a partir de sua abertura, temos acesso a detalhes da vida dessa escritora. Os móveis dispostos na sala remetem a um tempo que parece não ter passado. A tela escurece e quando a imagem abre somos convidados a ressignificar a infância de Queiroz, que se abre diante de nós, através de uma menina brincando entre as folhagens, no quintal da casa. Outra passagem em *fade out* e a menina lidera uma abertura coreografada de distintas janelas que emolduram um novo cenário. Vemos a caatinga verde ao fundo e no segundo plano um jogo de sombras em forma de marionetes nos apresenta os principais personagens do livro “O Quinze”. É dado início, assim, à primeira reportagem de *O quinze: travessia*.

As imagens iniciais dessa série denotam o diferencial de um produto jornalístico que vai além do registro de um fato, característica que é logo notada, quando nos deparamos com a expressividade da imagem em tela. Desde a primeira reportagem, o conteúdo imagético é o pilar da construção estética e, sobretudo, dramática da série, cujos recursos de gravação possuem referência cinematográfica direta. Nesse aspecto, leva-se em consideração o papel criador da câmera (MARTIN, 2003) que trabalha nas reportagens o efeito psicológico intenso das imagens, tornando-se “ativa e atriz”, em muitos momentos, como o da cena inicial acima descrita. De acordo com Marfuz (2017),

No caso, é a câmera quem conduz a narrativa, com o apoio do texto em *off* do jornalista. O propósito é criar a ilusão de que, sem a imagem constante do repórter, o telespectador seria arrastado para dentro do acontecimento, como se perfizesse o itinerário do ponto de vista de quem conduz a reportagem (p. 72).

Os movimentos de câmera, segundo Martin (2003), constituem um dos principais elementos de expressividade da imagem, numa ordem que vai do estático ao

dinâmico. No caso da série *O quinze: travessia*, os usos da câmera convocam um movimento trabalhado para a valorização do espaço representado, assim como para a construção dos processos de significação delegados aos sujeitos nele inseridos.

Em uma das cenas, uma panorâmica para a direita, nos mostra a grandeza da caatinga e os detalhes da vegetação. É um movimento, relativamente, ligeiro, em forma de cento e oitenta graus que, na sequência, visita uma paisagem que parece “engolir” o agricultor, quando a câmera, enfim, fica estática e em *plongée* [de cima para baixo] (Figura 1).



Figura 1: *O quinze: travessia*

Essa imagem é feita em plano geral e, conforme Martin (2003), esse tipo de plano confere um papel direto na narrativa por estabelecer as relações espaciais entre os indivíduos.

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas, às vezes, também uma dominante dramática de exaltação lírica ou mesmo épica (p. 38).

Pode-se observar que, nesse plano, a caatinga absorve a existência de Idelfonso, que desmata sem dó e, até de maneira inconsciente, a área para o plantio. Vê-se que a angulação em *plongée*, esmaga e apequena o agricultor, conotação construída a partir da história que o repórter irá contar em seguida. Mas, para além da maneira como a cena fora enquadrada, percebe-se que a série não problematiza em nenhum momento o ato de destruir a caatinga, visto que se apoia na visão de que é uma “vegetação morta”. Nada parece ter maior impacto do que o drama das pessoas, que é tratado de maneira acrítica nas reportagens, no que tange aos aspectos históricos e, nesse sentido, ecológicos, de problematização.

Segundo levantamento realizado pelo Centro de Sensoriamento Remoto do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), entre os anos de 2010 e 2011, o Ceará consta na lista dos estados com o maior registro

de desmatamento da caatinga, bioma que, de acordo com Leite (2017), tem sofrido danos sistemáticos. Conforme esse autor,

(...) ao contrário da Mata Atlântica, a Caatinga carece de marcos regulatórios, não estando contemplada no rol constitucional dos biomas considerados patrimônio nacional. Situada em quase todo o Nordeste brasileiro, a Caatinga é caracterizada por uma vegetação de savana estépica, extremamente fragilizada pelo uso insustentável de seus recursos, resultando no agravamento do fenômeno natural da seca e na desertificação acentuada de seu território (p. 8).

Ver com naturalidade o processo de desmatamento da caatinga é uma questão grave, assim como o desflorestamento da Mata Atlântica. Contudo, sabe-se que as construções discursivas, imagéticas e verbais, acerca dessa vegetação contribuem para o modo acrítico com que se representa a destruição de um bioma, cuja sociobiodiversidade sofre apagamento constante no imaginário coletivo formado pelas representações sociais.

Numa outra vertente da análise, vê-se que a figura do migrante apresentada em *O quinze: travessia* é predominantemente masculina e gira em torno da série uma tendência a apresentar homens que migram, num ocultamento da participação feminina dentro desse processo. Pode-se dizer que, assim como no livro “O Quinze” e, conseqüentemente, em sua adaptação fílmica, a série também propaga essa visão machista, visto que a história protagonizada por Chico Bento (Jurandir de Oliveira) coloca, em segundo plano e delegadas ao patriarca da família, as ações de Cordulina (Sônia Lira) que, mesmo contra a vontade, segue o marido e os filhos uma trajetória quase insana de migração à pé pelo sertão do Ceará.

Angelim (2012), quando escreve sobre a representação das mulheres nos processos migratórios, trabalha com a existência do ocultamento da participação feminina nesse fenômeno e como à experiência delas é atribuído um sentido estereotipado, que as representa como sujeitos passivos e coadjuvantes na decisão de migrar. *O quinze: travessia*, de certa forma, reproduz esse olhar e contribui para fortalecer essa invisibilização feminina no contexto migratório, o que reflete as relações desiguais de gênero e a reprodução imagética da mulher sertaneja enquanto um signo de nordestinidade construído sob o olhar da subalternidade e submissão.

A migração tratada nas reportagens é a interna, aquela feita dentro da própria região e, assim como no filme, o repórter Felipe Santana mostra pessoas (homens) que saíram de Quixadá e agora moram em Fortaleza em busca de “uma vida melhor”. E, em

paralelo ao apagamento da mulher na série, o homem migrante é representado sob o ponto de vista da degradação. Ao retratar aqueles que “se misturam à cidade”, as imagens evocam retirantes em situações de abandono social e conflitos com a “ordem” (Figuras 2 e 3).



Figura 2: *O quinze: travessia*



Figura 3: *O quinze: travessia*

Martins (2016), quando escreve sobre a representação do migrante nordestino no cinema brasileiro entre as décadas de 1980 e 1990, observa que, tanto na zona rural quanto na zona urbana, os migrantes costumam ter a identidade atrelada à pobreza e à marginalização pela sociedade e/ou pela natureza sertaneja. *O quinze: travessia*, apesar de ser um produto jornalístico, também atribui à identidade do migrante a mesma representação construída pelo cinema brasileiro, com inspiração na literatura, fornecendo base para a propagação desse signo de nordestinidade.

Por causa disso, talvez, o uso do primeiro plano ou close para apresentar esses homens migrantes seja utilizado com frequência na série. Martin (2013) aponta o primeiro plano como uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema devido ao potente efeito dramático que exerce. Para esse autor, “(...) é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme” (p. 39), e acrescido a uma tensão mental do ser retratado. Assim, as faces na série são exploradas, e nas figuras 4, 5 e 6 podemos ver como esse recurso de filmagem ajuda a atribuir maior drama às histórias de migração dos entrevistados, na maneira como captura expressões faciais reflexivas, com olhares distantes.



Figura 4: *O quinze: travessia*



Figura 5: *O quinze: travessia*



Figura 6: *O quinze: travessia*

A paisagem representa um elemento importante tanto na série quanto no filme, funcionando como ponto de referência para a localização dos personagens e a vegetação

típica da caatinga é muito utilizada durante as transições de uma cena para outra nesses produtos. O mandacaru, que comumente aparece representado em forma de imagem e texto quando se fala sobre o Nordeste, é a planta que, na grande maioria das vezes, caracteriza esse tipo de paisagem. Na série e no filme, o mandacaru é filmado em primeiro plano e, no caso de *O quinze: travessia*, o plano detalhe e a baixa profundidade de campo utilizadas contribuem para carregar de sentido as imagens dessa planta que, geralmente, é relacionada a rudeza da caatinga e, conseqüentemente, ao sofrimento dos personagens, através da valorização dos seus espinhos (Figuras 7 e 8). Conforme Debs (2007), na literatura de Queiroz e em sua adaptação para o cinema, “a natureza é, de certa forma, o barômetro da vida” (p. 155).



Figura 7: *O quinze* (filme)



Figura 8: *O quinze: travessia*

Apesar de não apresentar a mesma esteticidade e qualidade técnica observadas em *O quinze: travessia*, na série *Segredos do Sertão* também podem ser evidenciados processos de significação imagéticos articulados por meio da forma como as cenas foram capturadas. As imagens dessa série demonstram a presença de “tipos regionais” que, geralmente, são selecionados para representar nordestinos e nordestinas no cinema e na televisão. Essa constatação fica evidente quando colocamos algumas pessoas retratadas pela série ao lado de personagens nordestinas de filmes famosos que contribuíram para consolidar as imagens e discursos homogeneizantes sobre a região e seus habitantes. Nas figuras abaixo, podemos estabelecer essa comparação.



Figura 9: *Segredos do Sertão*



Figura 10: *Segredos do Sertão*



Figura 11: *Abril Despedaçado* (2001)
Rita Assemany interpreta a mãe de Tonho (Rodrigo Santoro)



Figura 12: *O quinze* (filme)
Sônia Lira interpreta Cordulina, companheira de Chico Bento



Figura 13: *Segredos do Sertão*



Figura 14: *Segredos do Sertão*



Figura 15: *Guerra de Canudos* (1997)



Figura 16: *Morte e vida Severina* (1977)
José Dumont interpreta o migrante Severino

O próprio José Dumont, que já protagonizou diversos filmes com temática nordestina, como *A hora da Estrela* (1985), *Narradores de Javé* (2002) e *Abril Despedaçado* (2001), demarcou o que Luz (2013) denomina como “rosto severino”. Ao dissertar sobre a generalização da identidade do migrante através da política do rosto, esse autor tece uma análise crítica sobre o tema, a partir de outros dois filmes interpretados por Dumont: *O homem que virou suco* (1980) e *Morte e Vida Severina* (1977). Em ambos os filmes, o ator interpreta migrantes nordestinos que tentam mudar de vida em outros espaços. Deraldo e Severino possuem em comum o destino trágico e incerto que guia a caminhada dos dois nesses filmes. Segundo Luz (2013), as feições estereotipadas que determinam um rosto comum,

(...) rebaixando essas vidas humanas, conforme a metáfora de João Cabral de Melo Neto, ao *qualquer um* de um conjunto de *vidas* indiferenciadas *severinas*, expressam o efeito generalizante da operação maquínica que produz o que denominamos *rosto severino*, reconhecido nos traços não-conformes que o identificam a uma multidão de vidas irmanadas numa condição comum (p. 83).

Dessa forma, a série reproduz esses aspectos homogeneizantes do traço tido como nordestino e repercute, como aponta Luz (2013), a perspectiva

despotencializadora de uma imagem enquadrada sob uma leitura miserabilista e vitimizante.

Sob outro viés, a ideia de uma região que mantém a brasilidade intacta, o purismo do qual fala Tolentino (2001), também aparece na série em forma de imagem. Em meio aos mandacarus, símbolo que marca a vegetação nordestina nas narrativas sobre a região, como visto anteriormente, a bandeira brasileira parece ser mais uma ramificação dessa cactácea e a relação entre esses dois símbolos na série convoca um Nordeste visto como referencia cultural e, conseqüentemente, como elemento da constituição da identidade brasileira (DEBS, 2007). A bandeira sugere ideias que ultrapassam os limites da história na qual ela se insere. Esse conteúdo latente da imagem se relaciona ao que Martin (2003) aponta na linguagem cinematográfica como símbolo ideológico.



Figura 17: *Segredos do Sertão*

A análise das amostras, portanto, proporcionou uma visão mais ampla com relação às aproximações entre telejornalismo e cinema. Pode-se perceber que, para além de uma apropriação de recursos cinematográficos, as séries *O quinze: travessia* e *Segredos do Sertão* apresentam semelhanças imagéticas com as narrativas fílmicas também inspiradas nas obras literárias que serviram de base para o acontecimento retratado nas reportagens. Através disso, é reconhecível a importância da imagem enquanto (re)produtora de sentidos e sua leitura aponta para o que o verbal, por si só, não diz, dentro das séries telejornalísticas analisadas. Costa (2015) disserta sobre esse silêncio do texto que explode nas imagens como algo que não pode ser dito, mas sempre mostrado, mas discorda que exista uma sobreposição da imagem ao texto dentro do telejornal.

A NARRATIVA TELEJORNALÍSTICA ENTRE A CURVA DRAMÁTICA E A PIRÂMIDE INVERTIDA

A progressiva formação de novas linguagens configura processos dinâmicos de mudanças constantes nos meios de comunicação. Os diálogos, os choques e as

ambiguidades que advêm da produção de linguagens que se interpenetram, tornando-se híbridas, correspondem a uma necessidade de autoquestionamento e inovação. No caso do jornalismo, esses processos engendram a busca pela empatia de um público heterogêneo, que se informa a partir de canais variados de comunicação e que, através desses mesmos canais, também é produtor de conteúdos, saindo da esfera delimitada da recepção. Nesse contexto de re(conquista) da audiência, a aproximação com as artes é uma estratégia antiga que permeia as relações entre jornalismo e literatura, desde a última metade do século XIX. De lá para cá, a coexistência entre os diversos meios de comunicação direcionam a aproximação não só entre duas, mas entre várias linguagens que buscam o seu modo de ser a partir de recursos que não são só seus, garantindo sua sobrevivência e funcionalidade.

Essa singularidade pôde ser observada a partir das séries de reportagem *O quinze: travessia* e *Segredos do Sertão*. No que faz referência à linguagem cinematográfica dentro do telejornalismo, a análise da imagem apontou para a plurissignificação imagética no formato expressivo em que foi produzida. Os enquadramentos, ângulos, planos e cores do registro telejornalístico promovem um valor figurativo à identidade nordestina reprodutor de ideias nem sempre explícitas na narrativa, ao tempo que conduzem a expressividade articulada pelo conjunto dessas estratégias que recaem, sobretudo, na potencialização do esquema dramático que roteiriza o Nordeste nas reportagens das séries.

A soma desses fatores está atrelada a uma curva dramática que atua diretamente na condução do acontecimento reportado. O Nordeste surge enquanto veículo de um passado que vem à tona dentro das reportagens e que, mesmo fora de seu tempo, serve como prenúncio para o momento do presente para o qual foi deslocado. Não se pode esquecer, portanto, que as obras literárias fontes de inspiração para as séries da *Globo* e da *Record* datam de uma época distante mais de cem anos deste tempo e, sem desconsiderar sua importância para a memória e história nordestinas, não contemplam determinadas complexidades próprias do que se vive hoje em termos de convivência com o Semiárido.

O modo de retratar o espaço nordestino, então, ganha corpo em meio aos signos de nordestinidade que pré-determinam os olhares lançados sobre a região na literatura e no cinema. Tanto em *O quinze: travessia* quanto em *Segredos do Sertão* são reconhecidos discursos e imagens comuns a uma caracterização grosseira que exclui as

multiplicidades e opera na homogeneização do Nordeste transpassada pelas relações de poder instituídas pela “indústria da seca”.

Pode-se dizer que o hibridismo entre as linguagens literária, cinematográfica e telejornalística nas séries atua para manter a rede de representações estereotipadas sobre a região, a maioria de impacto negativo, ao tempo em que culminam num movimento de contra fluxo que apresenta uma “mudança de regras” no modo como se pensa e faz telejornalismo. Essa constatação aponta para a possibilidade de um novo formato que pode ser denominado de Telejornalismo Cinematográfico.

Essa técnica incide diretamente no apelo aos estímulos sensoriais do telespectador, recorrendo à intensidade dramática para produzir comoção. À dimensão humana do relato é acrescentado o efeito de textos e imagens com força de expressão suficiente para convencer o telespectador e levá-lo para o palco das emoções. Nesse lugar, o acontecimento adquire uma face subjetiva, com respaldo, sobretudo, estético, mas as indagações elementares: “quem fez o quê”, “a quem”, “quando”, “onde”, “como”, “por que” e “para que” – questões que compõem a fórmula de *Lasswell* e a estrutura do *lead* – também conduzem o relato jornalístico nas séries. Uma condução que segue dividida entre a curva dramática, em sua flexibilidade criativa, e a rigidez da pirâmide invertida, compreendida como o conjunto das técnicas próprias do campo do jornalismo, num paralelo entre a ação progressiva do drama e a construção jornalística do acontecimento.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

ANGELIN, Paulo Eduardo. **Mulheres migrantes no contexto das fronteiras de gênero e relações familiares**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos, São Paulo: 2012. 257 f. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/6679/4355.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 19.out.2017.

ARAÚJO, A. R.; BELCHIOR, G. P. N.; GORDILHO, H. J. S.; VIEGAS, T. E. S. (Org.) **A proteção da sociobiodiversidade na Mata Atlântica e na Caatinga**. Disponível em: <http://www.ppgd.direito.ufba.br/sites/ppgd.direito.ufba.br/files/ipv_ebook_2017_final.pdf>. Acesso em: 12.nov.2017.

BEZERRA, Julio. **Documentário e jornalismo: propostas para uma cartografia plural**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

COSTA, Vânia Maria torres. **À sombra da floresta: os sujeitos amazônicos entre estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo**. Tese (Doutorado em Comunicação) 295 f. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <http://www.ppgcom.uff.br/uploads/tese_79_40d664622159ca79cb64cf6d7ab23f10.pdf> Acesso em: 29.out.2017> Acesso em: 16.nov.2017.

CUNHA, Euclides. **Os sertões: campanha de Canudos**. Editora Martin Claret Ltda, 2002.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional**. Fortaleza: Interarte, 2007.

JANNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Clara Crabbe Rocha (Trad.). Coimbra, Portugal, 1979. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cantarin/literatura-em-meios-digitais-ppgel/11-de-abril/A%20estrategia%20da%20forma%20Laurent%20Jenny.pdf/at_download/file> Acesso em: 23 set.2016.

JODELET, Denise. Representações Sociais: Um domínio em expansão. In: _____ **As representações Sociais**. EdUERJ, Rio de Janeiro. 2001. P. 17-41.

LUZ, Júlio César Alves da. **Rostos Severinos: figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão: 2013. p. 108. Disponível em: <http://pergamum.unisul.br/pergamum/pdf/107822_Julio.pdf> Acesso em: 27.out.2017.

MARFUZ, Luiz. **A dramaturgia do acontecimento no telejornal: a emoção no palco da notícia**. Salvador: Edufba, 2017.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, João Pedro Ramalho. **Signos de nordestinidade: análise da representação da identidade do migrante nordestino no cinema brasileiro no período de 1960 a 1990**. 2016.

MARTINS, Lilian Juliana. **Aproximações entre jornalismo e literatura no debate sobre a crise do jornal: o caso de Eliane Brum**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). 105 f. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/89478/martins_lj_me_bauru.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 15.nov.2017.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: Sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: ____ **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, (p.69-91).

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **A virtude como um signo primordial da nordestinidade**: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes O Pagador de Promessas (1962) e Sargento Getúlio (1983). Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade). 281 f. Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2006.

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. Editora José Olympio, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Razão Social, 1992.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VALENTE, André Crim. **Intertextualidade e interdiscursividade nas linguagens midiática e literária**: um encontro luso-brasileiro. In: ____ Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca, 2008, Porto. *Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 1. p. 79-89, 2008. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6694.pdf>> Acesso em: 23 set. 2016.

SÉRIES DE REPORTAGEM

O QUINZE: travessia. Rede Globo, 2015. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/4703299/>> Acesso em: 30.jun.2016.

SEGREDOS do Sertão. Rede Record, 2012. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/jornal-da-record/series/segredos-do-sertao-07012016>> Acesso em: 1.ago.2017.

FILMOGRAFIA

GUERRA de Canudos. Sergio Rezende. Rio filme. Rio de Janeiro, 1997. 170 min.

O QUINZE. Jurandir de Oliveira. Pipa produções. Rio de Janeiro, 2004. 100 min.