

## **As semelhanças e diferenças de abordagem e linguagem de telejornais e documentários na exploração das questões sociais**

Elisa Bastos Araujo<sup>1</sup>

Leandro Calixto Soares<sup>2</sup>

Renata de Rezende Ribeiro<sup>3</sup>

Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro RJ

### **RESUMO**

Este trabalho explora a abordagem e a linguagem estabelecidas por jornais televisivos de vários formatos e documentários ao retratarem questões sociais. O objetivo é apresentar a existência de diversos tipos de discurso de acordo com ideologias, identidades editoriais e as conveniências das empresas e/ou pessoas que os constroem. A partir disso, o fato representado pode assumir uma característica que condiz ou não com a realidade, ou com alguns dos acontecimentos do episódio retratado. Em certos casos, há a intervenção e a manipulação dos produtos em benefício de uma “verdade conveniente”, plagiando o título do documentário de Davis Guggenheim.

**PALAVRAS-CHAVE:** Abordagem, documentários, jornais televisivos, questões sociais.

### **INTRODUÇÃO**

Existe uma linha tênue e complexa entre a reportagem documental (não factual) e o documentário cinematográfico. Ambos descendem de um mesmo denominador comum: a busca pela realidade, embora cada qual travestido com as suas particularidades específicas. A diferença básica entre eles está na linguagem de ambos, que produz múltiplas abordagens para diferentes funcionalidades. O cinema, por exemplo, se apropria da criatividade e prescinde de liberdade para a sua execução, enquanto o jornalismo traz em sua cerne a necessidade de informar e, por isso, tende a ser mais formal.

No entanto, a dinâmica de mercado aproxima cada vez mais essas diferenças. Para tornar mais palatável ao consumo, o jornalismo acaba por utilizar ferramentas da linguagem cinematográfica para se aprofundar em um sensacionalismo comercializável. A construção da realidade pode ser estabelecida através de recursos que inclinam para a conversão em uma nova realidade ou apenas em uma parte deturpada da mesma. Isto porque não há total possibilidade de se retratar a verdade sobre os fatos de um determinado tema. Ou seja, a

---

<sup>1</sup> Graduanda no Curso de Jornalismo da Universidade Federal Fluminense, email: elisaba@id.uff.br.

<sup>2</sup> Graduando no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, email: calixto.ssa@gmail.com.br .

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação Imagem e Informação, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Informação e doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF)., email: renatarezender@yahoo.com.br.

exploração desta realidade pode ser intervencionista, sob a condição de gerar um efeito previsível, calculado e manipulado sobre o espectador.

O documentário é uma classificação das produções cinematográficas, um tipo de filme de representação social com o compromisso de apresentar fatos transcorridos, tanto com trato ficcional, como é o caso dos chamados doc-ficção; quanto sem trato ficcional, em que os próprios atores sociais representam os seus papéis. No entanto, quando depoimentos são colhidos na produção do audiovisual, por mais que haja veracidade nos fatos apresentados, há ocultação parcial da realidade. O comportamento do ator social ou da história retratada, por mais real que seja, será condicionado, contido e limitado pelas lentes das câmeras. Isto porque o processo é permeado por mediações. Sob a mesma ótica, podemos afirmar que o jornalismo não alcança a imparcialidade, já que existe a mediação implicada em uma série de subjetivações do jornalista.

Além disso, o documentário sofre uma limitação no retrato da realidade estabelecida pela roteirização, pelo processo de hierarquização da abordagem, e, também, pela edição de imagens, além da movimentação de câmera, que estabelece um foco, etc. Outra forma que pode condicionar a reação dos espectadores é a inserção de uma trilha sonora, já que atribui emoções e sentimentos às imagens.

Os jornais televisivos, por sua vez, têm o compromisso de apresentar as notícias do mundo ao seu público. Segundo a ética jornalística, o profissional da área tem o compromisso de reafirmar o direito do cidadão a ter acesso à informação. Porém, o processo de elaboração da notícia atravessa todos os artifícios de edição e de elaboração do texto. Ao ser apresentada totalmente pronta, e não elaborada pelo espectador, ela pode assumir uma realidade não tão verdadeira.

A construção do texto segue uma escolha de palavras para que a compreensão do público seja mais rápida e eficaz. Dependendo do caso, o texto pode provocar uma dupla interpretação deixando margem para dúvidas, ou pode, ainda, conjurar e instituir uma determinada compreensão, pré-estabelecida ou não. Além disso, os jornais televisivos são construídos com as entonações e as expressões faciais de seus apresentadores e repórteres, que podem conduzir a uma determinada interpretação do contexto, intencional ou não.

Este trabalho irá analisar alguns dos mais importantes documentários sobre a abordagem das questões sociais, além de outros que ajudem na compreensão do gênero, bem como textos que corroborem com a compreensão do tema proposto. Apresentará, também, alguns jornais televisivos das quatro principais emissoras de canal aberto do Brasil

que retratem o discurso do mesmo tema ora citado. Constitui um importante estudo crítico para que o público busque compreender as informações através de pesquisas e choque de dados e fatos. Serve de alerta para que o convencimento osmótico não seja uma arma de alienação e passividade, e para os espectadores saibam contextualizar e confrontar os temas que lhes são expostos.

### **Linguagem dos documentários e recursos que a institucionalizam**

O documentário representa uma visão de mundo, não é uma reprodução fidedigna da realidade. Através da construção de um discurso, o cineasta elabora o roteiro de acordo com sua visão sobre o tema, através de uma linguagem e uma estética que ele e sua equipe criam. Sendo assim, o documentarista elabora uma lógica que sustente o seu argumento sobre o mundo histórico. Segundo FOUCAULT (2005) o discurso é um instrumento de poder, pois institucionaliza verdades. Estas verdades podem ou não condizer com todos os acontecimentos.

O trato da realidade é, muitas vezes, atribuído pelos espectadores como fiel transcrição dos fatos ocorridos. O espectador após decodificar as questões apresentadas compreende os significados e valores do que o filme transmite e, assim, interpreta-o, com a reação de crença ou não crença no que lhe foi apresentado. Esta construção da linguagem cinematográfica molda a maneira como o espectador cria uma relação com o mundo representado. Há, portanto, uma espécie de persuasão, quase inata, à crença no documentário através da representação que ele promove. Constroem-se, então, artifícios, técnicas e recursos que, assim, facilitem esta reação.

O documentário estabelece diferentes aproximações com o mundo, aborda o real de variadas maneiras. O cineasta pode apresentar um novo olhar sobre um fato, se este for o seu objetivo, e, assim, pode, também, distorcer acontecimentos, através de uma montagem e/ou uma construção de linguagem que acabem por intervir na realidade. Além disso, o ato de filmar modifica a relação do ator social com a realidade e, portanto, a própria realidade.

A maneira de o entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural.

(SANTEIRO, 1978, p. 3)

Há, também, uma construção narrativa da história. Esta construção pode montar estereótipos de um personagem, através ou não de uma ideologia. A montagem também assume papel importante para se estabelecer uma persuasão ou manipulação da realidade. A montagem das imagens num documentário é, então, a evidência dessas ligações, a base de sustentação e comprovação da narrativa. Ela segue a linha de argumentação estabelecida pelo filme. A narrativa é finalizada após a montagem, e a montagem se constrói após o corte. O corte é um recurso que, por si só, promove um tratamento à realidade. Ele atribui um grau de importância a um fato em detrimento a outro, o que não traz em si todas as verdades sobre a realidade. Segundo MURCH (2004), existem critérios para a elaboração de um corte, segundo o roteiro e o direcionamento estabelecidos no filme. O principal foco na edição é a emoção que se pretende suscitar no espectador.

O que você quer que o público sintam? Se ele sente exatamente o que você queria durante todo o filme, você fez o máximo que poderia fazer. O que será lembrado não será a edição, a câmera, as atuações ou mesmo o enredo, mas como o público sentiu tudo isso. O corte ideal (para mim) obedece simultaneamente aos seis critérios que seguem: 1) reflete a emoção do momento; 2) faz o enredo avançar; 3) acontece no momento “certo”; 4) respeita o que podemos chamar de “alvo de imagem” (*eye trace*) – a preocupação com foco de interesse do espectador e sua movimentação dentro do quadro; 5) respeita a “planaridade” – a gramática das três dimensões transpostas para duas pela fotografia (a questão da linha de eixo, *stageline*, etc.); e 6) respeita a continuidade tridimensional do próprio espaço (onde as pessoas estão na sala e em relação umas com outras).  
(MURCH, 2004, p. 29)

A montagem obedece, portanto, esta conjunção proposta pela edição. É a formatação estrutural que dá o sentido do filme. Além disso, o enquadramento e o posicionamento da câmera também conduzem a um direcionamento, pois invocam a observação do espectador para o que está exposto.

A trilha sonora é considerada outro recurso importante para suscitar reações nos espectadores e para o poder de convencimento das representações dos filmes, em geral. A música instiga emoções e o espectador, movido pelo sentimento decorrente do que vê e ouve, envolve-se com o que lhe é contado. Dar o tom à imagem lhe dá ênfase, além de enaltecer a importância ao enfoque pretendido.

O discurso falado é, também, um forte recurso que institucionaliza esta linguagem. A narração em voz *over* (existência de um personagem não ativo na história, que apenas narra os acontecimentos), por exemplo, é apelidada popularmente como a “voz de Deus”, atribuindo-lhe uma onipresença sobre a história. O discurso falado dá fundamento à

realidade e tem valor documental. Para quem não vivenciou a história e vê o documentário sobre ela, serve ouvir quem esteve lá.

A crença do espectador no documentário também depende do status de quem o produziu. Se for uma instituição ou cineasta com credibilidade e aceitabilidade neste universo, a crença no que foi retratado será, evidentemente, mais rápida e efetiva. Porém, a estrutura institucional condiciona a construção de uma linguagem institucional, em que há a supressão da relação da representação com a realidade para que o filme adquira um caráter de plena autenticidade decorrente da intenção de quem o produziu.

O documentário *The city* (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939), por exemplo, traz uma montagem de cenas rápidas para dar a impressão de comportamento frenético da vida urbana. A mensagem que se quer passar é a de que a cidade está caótica. A intencionalidade embutida, porém é a suburbanização, já que este documentário foi patrocinado pelo American Institute of City Planners, instituição voltada para o planejamento das cidades e a suburbanização dos Estados Unidos.

Um documentário está sujeito aos modos de produzir, tanto para a sua elaboração, quanto para a sua classificação como pertencente a este gênero. Os modos de produzir dinamizam as ideias dos cineastas, direcionam a sua estética, esquematizando a sua argumentação, e inovam a sua proposta, para mais facilmente atingirem seus objetivos.

Ainda sob esta intenção e objetivo, e também na formação do estilo do cineasta, cada variação de câmera sobre uma mesma imagem pode codificar algum significado sobre ela. Isto pode afetar os acontecimentos, manipulando-os, direcionando-os e condicionando uma forma de interpretação sobre eles. Neste caso, há outra forma de representação sobre a imagem: o impacto gerado por técnicas da sua construção através da planificação, de movimentos de câmera e lentes. Ou seja, há uma dramatização implícita.

O documentário estimula um desejo de conhecer e saber mais sobre o que é exposto, além de tentar condicionar a reação de seus espectadores, através da lógica informativa, da retórica persuasiva e da poética comovente. Esta esquematização impõe, certas vezes, uma problematização sobre o tema e uma busca de soluções para o mesmo. Isto institui uma imposição de opinião e uma não neutralidade diante da realidade.

### **Linguagem dos jornais televisivos e recursos que a institucionalizam**

O jornalismo é a profissão que se encarrega de dar acesso às informações. Um jornal televisivo tem maior visibilidade e, portanto, torna-se o maior difusor destas informações.

Um jornal deve seguir certos padrões que estabelecem uma boa condição de veiculação e compreensão da notícia pelos espectadores. Para isso, procura a objetividade formal do método de produção, tanto para pleno entendimento, quanto para atribuição de veracidade à informação noticiada.

O que se observa, porém, é a estruturação de uma reportagem sob a ótica da instituição que a veicula. Como nos documentários, nos telejornais a notícia deve ser estabelecida através da condição do meio, pois é importante que ele zele por sua imagem e siga seus princípios mercadológicos. Mas nos jornais televisivos a elaboração institucional é construída de uma forma mais intensa, já que os documentários, enquanto obra criativa, podem seguir parâmetros mais livres. Os jornalistas tornam-se coniventes com esta ideologia e, por isto, constroem suas matérias de acordo com ela.

Segundo ALTHUSSER (1985), esta ideologia constrói aparelhos ideológicos repressores e dominadores, que institucionalizam artifícios para a manutenção do poder. A mídia é um destes aparelhos ideológicos do Estado. A cultura difundida por ela também, por ser uma condição determinante sobre a sociedade que a caracteriza. A difusão promove a internalização indireta da cultura e, portanto, dos artifícios para a manutenção do poder, para além da persuasão da informação. Sobre este mesmo aspecto, a mídia exerce o seu próprio poder ideológico sobre o público para continuar tendo poder.

A linguagem, para tanto, precisa ser credibilizada. Por conta disso, a sua elaboração precisa ser cuidadosamente construída. Os telejornais elaboram o discurso da objetividade através da objetividade. Normatizam, também, um discurso de imparcialidade e neutralidade. A luz neutra, a câmera fixa diante dos apresentadores, o figurino formal aumentam a sobriedade, o distanciamento e a imagem de objetividade das notícias.

Mas a imparcialidade não pode ser atingida. Isto porque a escolha de palavras, expressões, até mesmo a própria hierarquia na escolha da notícia veiculada atribuem em si uma parcialidade, mesmo que camuflada ou sutilmente elaborada. Estes jornais precisam, também, de uma roteirização do que irão retratar. Este roteiro constrói o direcionamento a seguir na elaboração da reportagem.

Para manipular a opinião pública de forma sutil e sob a máscara da imparcialidade, os telejornais utilizam recursos técnicos, textuais e de expressão corporal. Sobre a técnica podemos encontrar quase em sua totalidade os mesmos recursos dos documentários, acima descritos. Há a edição de imagens, as tomadas e sua posterior montagem, inclusive

submetendo a cortes de discurso das pessoas entrevistadas, tanto por falta de tempo, quanto para moldar este discurso.

Além da edição de imagens, há a edição de textos. Um repórter pode elaborar uma matéria e ser podado pelo seu editor. Este pode cortar ou inserir elementos. A escolha das palavras segue esta mesma ótica. Alguns telejornais voltados para o público popular utilizam efeitos sonoros para expor a sua indignação, por exemplo. Além disso, buscam capturar a simpatia do espectador através de atividades, shows, eventos e sorteios. Isto condiciona a credibilidade, pois insere os telejornais no ambiente do público, estabelecendo uma relação de proximidade e eles acabam supostamente contextualizados com os problemas e situações desta população. Isto também descompromete o jornal da imparcialidade, por instituírem-se baseados na luta contra os problemas desta comunidade. Esta modalidade jornalística ficou popularmente conhecida como “jornalismo social”, embora também esteja embebida no entretenimento.

Estes e outros jornais também utilizam as expressões faciais e corporais em geral, mesmo que contidas e/ou disfarçadas, além de entonações que sugerem certas interpretações. Isto provoca reação no espectador, que compreende subliminarmente esta expressão.

Outro artifício de linguagem é a apresentação do choque de informações sobre o tema, apresentando dados que dialoguem antagonicamente ou não. Este recurso dá a impressão de que o espectador conclui sua própria opinião. Além disso, a hierarquização da ordem de veiculação da notícia também é um ponto relevante como recurso para a elaboração desta linguagem. Quando apresentam uma notícia relativamente boa sobre o país, por exemplo, se for conveniente, em seguida será apresentada uma notícia ruim, pois o espectador provavelmente se lembrará ou dará mais importância à última notícia. É o que se pode chamar de “técnica do contraponto”.

A notícia por si só tem uma condição perecível, é substituída por outra mais nova ou mais importante. A apresentação delas é esquematizada, de acordo com as conveniências do meio, bem como da importância que se atribui a elas. Estabelece-se o critério da ordem de relevância para o público. Um espectador que assiste a um telejornal geralmente não se lembra de todas as notícias, as que são retidas são aquelas veiculadas nos últimos minutos de jornal. Estas, por sua vez, têm maior grau de importância, também pela instauração de certo suspense, para que o público assista ao jornal até o final.

Alguns telejornais suscitam emoções através do sensacionalismo. Assim é possível controlar o público, de certa forma, e este, conseqüentemente, irá lhe dar audiência. BUCCI (1996) afirma que “procura-se, assim, um jornalismo tão envolvente quanto um final de novela” (BUCCI, 1996, p. 36). Ainda segundo ele: “o telejornalismo é muito mais dramático do que factual. Organiza-se como ficção, e uma ficção primária: tem suspense, tem lição de moral, tem mocinhos e bandidos (...)” (BUCCI, 1996, p. 37). Ele atribui a este fenômeno a expressão “mexicanização” do telejornalismo. Completa dizendo: “o telejornalismo, ao dramatizar tudo, não tem sido capaz de explicar os temas complexos.” (BUCCI, 1996, p. 37).

### **Documentários retratando questões sociais**

Ao aplicar esta análise em documentários que retratam questões sociais, pode-se observar a instituição de estéticas próprias para criar ideias e opiniões através de determinadas ideologias. A abordagem destas questões torna-se um foco em especial devido a condição de direcionamento que alguns cineastas estabelecem. O cenário armado por uma esquematização deste cotidiano é, geralmente, em torno de uma política de caridade.

Há, em alguns casos, a apresentação de uma visão romântica sobre o tema retratado, no escopo de uma ética social ou de uma empatia caridosa do cineasta. O documentário *Timor Leste: o massacre que o mundo não viu* (Lucélia Santos, 2001), por exemplo, explora esta abordagem, ao apresentar uma narração repleta de entonações e palavras que apresentem esta realidade de forma a induzir comoção no espectador. Isto acaba por negar aos representados uma condição de igualdade com o documentarista, e este detém todo o controle do ato de representar.

Segundo WINSTON (apud PENAFRIA, 2011), forte opositor à construção documental, somente os documentários radicais resolvem questões sociais, pois os outros necessitam do fracasso social. Para ele, o fracasso das questões sociais demonstra a imponência do documentário. Ou seja, o documentário social é a visão do outro sobre o excluído, quase fadada a se sobrepor e apresentar o personagem retratado como vítima. A principal crítica do autor se refere ao fato de que as pessoas descritas não têm lugar na discussão, e (habitualmente) também não o têm na realização dos filmes em que são protagonistas. A exposição constante e repetitiva do mesmo conjunto de problemas sociais produz marcos para as obras futuras, que reproduzem o modelo das antigas.



A representação das condições humanas de vida é a que, possivelmente, traz maior impacto no espectador, pois, dependendo da forma de abordagem, gera um sentimento de piedade, compaixão, comoção, reflexão, culpa. As imagens são fortes indícios, embora haja, por grande parte dos cineastas, a utilização de outros recursos para invocar e persuadir o público ao sentimentalismo.

Os filmes *Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992) trazem pessoas que convivem em condições semelhantes: os catadores de lixo. Porém, eles possuem abordagens diferentes. *Boca de lixo* (Eduardo Coutinho, 1992) traz os confrontos de identidade e de opiniões sobre a vida como catador de lixo. Neste universo, existem pessoas que gostam de estar ali, gente que já se acomodou e gente que não gosta de viver nesta condição.

Já *Estamira* (Marcos Prado, 2004) apresenta uma personagem central, cujo nome é o título do filme, que, por conta de certos conflitos de seu cotidiano, acaba por criar subterfúgios mentais, um universo paralelo, para escapar de sua condição ou para entendê-la. Enquanto Coutinho apresenta outras opiniões, Prado acaba por interferir na história, quando apresenta Estamira como uma sofredora. *Estamira* (Marcos Prado, 2004) apresenta no começo do filme o cenário provocando a teoria do cinema intelectual de Eisenstein, uma característica que estabelece significado e simbolismo à imagem, para instigar certa sensação no espectador. As imagens são associadas à miséria, ao caos e à desorganização. Além disso, as imagens estão em preto e branco, o que dá maior impacto à cena, que ganha um viés dramático mais intenso. Sem a profusão natural de cores para confundir a atenção, concentramos nosso olhar em detalhes, texturas, contrastes. O filme traz o que a personagem tem a dizer sobre o mundo. Em oposição, a coloca numa posição determinista sobre o seu futuro e o seu presente.

Já o documentário *Ilha das Flores*, (Jorge Furtado, 1989) é classificado como documentário experimental, que é uma associação de poéticas, imagens, trilha sonora e recursos que vão além da verdade do produto para passar as sensações desejadas. Há em *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) a construção de uma linguagem satírica sobre a miséria e a fome. A narração é intencional e constrói uma cadeia de significação para explicar essa situação (através da hipertextualidade). Há um exemplo importante: a narração diz “judeus: seres humanos com polegar opositor e telencéfalo desenvolvido”, a imagem mostra as cenas do holocausto.

Há, também, imagens ficcionalizadas. O ser humano é apresentado como um ser evoluído, capaz de construir condições de sobrevivência bastante agradáveis, como a civilização. Ilha das flores é o lugar em Porto Alegre para onde levam o lixo, “onde ele possa transmitir doenças e cheirar mal livremente”. Neste lugar, as pessoas disputam o alimento com os porcos, e dependem da boa vontade de seus donos. “O que coloca os seres humanos da Ilha das Flores depois dos porcos é porque eles não têm nenhum dinheiro, nem dono”. Ou seja, o dinheiro, para o autor, já se tornou parte constituinte do ser humano e superior a ele.

Já o documentário *Sicko \$o\$ Saúde*, (Michael Moore, 2007) retrata a vida de pessoas nos Estados Unidos que dependem dos planos de saúde para sobreviver, pois não há serviço nacional de saúde no país. Ele estabelece uma comparação entre a saúde dos Estados Unidos com a de outros países, além de defender que na prisão de segurança em Guantánamo, os presos têm melhores condições de saúde do que os norte-americanos. É um ataque ao governo, alegando que este só pensa nos interesses das empresas de planos de saúde, e a estas empresas, que institucionalizam o lucro acima de tudo. A narração, cheia de questionamentos opinativos e de um discurso de lição de moral, a trilha sonora, os recursos de câmera, as imagens ilustrativas constroem uma linguagem satírica e irônica.

O filme *Nascidos em bordéis*, (Zana Briski e Ross Kauffman, 2004) aborda a prostituição em bordéis da Índia, mas apresentando a visão dos filhos das prostitutas que moram nestes bordéis, o que eles sofrem, o que presenciam e o que sentem. Uma professora de fotografia interage com eles por um tempo, ajudando-os a terem contato com a educação e com a arte. Isto desperta o diálogo sobre os seus sentimentos e aspirações futuras. A linguagem construída apela muito para o emocional, já que os próprios depoimentos colhidos são indícios de sofrimento. Há a apresentação constante do cenário em que vivem, como uma comprovação da sua situação. Além disso, a professora é quem desenha a história dos meninos.

Sobre os documentários conhecidos como Doc-ficção destacamos *Iracema, uma transa amazônica*, (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975). Ele conta a história ficcional de uma menina que, após chegar à cidade, vira prostituta e se acomoda a esta vida aos 15 anos. Ela se relaciona com um caminhoneiro, Tião, e roda o mundo em busca de dinheiro. A parte documental do filme está justamente na interação entre os personagens com o espaço de imediação, onde aparecem pessoas que realmente vivem nestas condições, sendo o retrato da sociedade da época. Além disso, há uma crítica implícita à construção da

estrada transamazônica (no próprio título) e o que ela acarretaria. Um recurso bastante utilizado no filme é a presença da câmera observativa, que, em certos momentos, quase não é percebida pelos atores sociais. Quando a câmera só observa, propicia ao espectador maior liberdade na construção de sentidos da obra. Na cartela de introdução do filme, logo se apresenta a opinião do cineasta: “uma realidade que permanece urgente”. São apresentadas, também, imagens sem diálogo ou trilha sonora, apenas como um retrato social do ambiente e da circunstância, além de imagens das reações espontâneas dos atores sociais.

Nos filmes de retrato da criminalidade, como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998), a abordagem em torno de um tema basicamente comum é diferente. No primeiro filme, há o contorno da história do sequestro de um ônibus no Rio de Janeiro em 2000, mas, na realidade, o tema central é a vida do sequestrador, Sandro. Narra-se a trajetória deste personagem como uma vítima da violência e que, por conta disso, responde com violência às agressões que sofreu. Foge-se da abordagem da banalização da violência no Brasil. O segundo documentário apresenta a história das pessoas que convivem com a violência na favela e a maneira como o tráfico é seu patrocinador. A violência também é o pano de fundo, mas há sobre ela três versões: do traficante, do morador do morro e da polícia.

José Padilha colhe depoimentos de pessoas que também sofreram sob condições semelhantes às de Sandro, o que reforça sua abordagem. As pessoas que se envolveram na situação apresentam o sequestrador como alguém que amedrontava apenas para repreender ou para se auto-afirmar. Além disso, há a exposição indireta de um posicionamento contrário ao sistema operante no Brasil diante de situações como estas. É um “retrato de um país que não liga para o seu povo, que gera monstros”, como descrito em um dos trechos do filme. O filme é tendencioso, tentando comover o espectador, especialmente através da trilha sonora.

No documentário etnográfico *Baraka*, (Ron Fricke, 1992) há a apresentação de imagens para retratar a cultura e os significados intrínsecos a cada uma delas. A supervalorização da linguagem não verbal exprime uma condição de observação menos estereotipada das culturas distintas. As imagens dialogam antagonicamente para estabelecer uma composição dialética entre as culturas. O espectador interpreta as imagens através de um jogo entre denotação, o que é visto, e conotação, as impressões particulares acerca disso. Este diálogo promove um desejo pela busca de sentido à vida, mostrando a relação do homem com o espaço e com as culturas sempre ansiando por isto. A música é um elemento

fundamental para institucionalizar o olhar sobre o que é visto, embora não haja exaltação de uma música de determinada cultura.

### **Jornais televisivos retratando questões sociais**

Os telejornais exploram o suporte imagético dos espectadores e isso pode ser utilizado para o sensacionalismo e a espetacularização da notícia. Dependendo do veículo e do enfoque pretendido, as questões sociais podem ser exploradas de diversas formas. A linguagem ideológica do jornal determina o seu tipo de abordagem e estrutura.

O Jornal Nacional da Rede Globo é o telejornal mais assistido em todo o país. Por conta disso, pretende zelar pela sua estrutura e credibilidade. Assim, ele elabora as notícias com uma linguagem mais formal para atribuir a ela uma objetividade e neutralidade. Quando o jornal tem uma intenção por trás da notícia, é necessário que esta seja quase imperceptivelmente transmitida, para que o espectador acredite ter formado sua opinião. Ou seja, eles constroem uma forma de dizer a sua verdade sobre a verdade.

Podemos observar no jogo entre as falas complementares dos apresentadores. Fátima Bernardes diz: “Em setembro, a taxa de desemprego caiu 7,7%. É a menor taxa desde dezembro do ano passado.”, Wiliam completa: “Mas muitos brasileiros sofrem com o transporte público” (jornal exibido no dia 22 de outubro de 2009). Através do contraponto, eles apresentam a visão negativa em contraposição, para induzir o espectador a pensar o pior dos acontecimentos. Há, também, a cumplicidade de olhares e gestos entre os apresentadores. Eles, não apresentam a opinião direta sobre os fatos, como outros telejornais, mas utilizam os recursos já expostos neste trabalho.

Isto também é feito através do discurso. Quando o jornal retratou o tiroteio ocorrido no dia 22 de outubro de 2009 em 11 favelas do Rio de Janeiro, após uma operação policial, o repórter diz: “cidadãos inocentes fogem desesperadamente da batalha de todos os dias”, instituindo um apelo emocional. Esta frase poderia facilmente ser reestruturada sem tanto juízo de valor: “os cidadãos fugiram para tentar se proteger dos tiros”.

Jornais como Bahia Meio-dia, da TV Bahia (filiada á Rede Globo) apresentam mais fortemente a sua opinião, embora também sejam disseminadores da imparcialidade. Antes mesmo de divulgarem a notícia, eles apresentam a sua opinião sobre ela. Por exemplo, a apresentadora Patrícia Nobre diz: “Vejam que absurdo”. Além disso, constroem a linguagem mais próxima do público popular. Frases como: “o Bahia Meio Dia irá ajudar os trabalhadores que estão lutando por uma vaga no mercado de trabalho” (jornal exibido em

19 de outubro de 2009) institui uma visão de condescendência e compaixão para com os desempregados. Além disso, nas entrevistas com o público, os repórteres fazem perguntas induzindo a resposta para, assim, modularem a opinião popular. Em uma reportagem sobre saneamento básico, por exemplo, o repórter pergunta aos moradores: “É muito incômodo viver sem esgotamento sanitário?” (jornal exibido em 19 de outubro de 2009).

Jornais como Balanço Geral (na versão baiana apresentado por Raimundo Varela) e Se Liga Bocão, da TV Itapuã (filiada à Rede Record); Que venha o Povo, do SBT; e Brasil Urgente, da Rede Bandeirantes, possuem a figura do apresentador intervencionista, um personagem que demonstra profunda indignação diante dos fatos. Os três primeiros citados utilizam, além de todos os recursos explicitados anteriormente, a sonoplastia para intensificar a emoção de acordo com a notícia que é apresentada. Além disso, Raimundo Varela, do Balanço Geral e José Eduardo, do Se Liga Bocão, possuem uma marca registrada: Varela bate na mesa e mostra um cartão vermelho sempre que está indignado com alguma notícia e José Eduardo faz o mesmo batendo um chicote no chão.

O jornalista, durante a apresentação do programa, mostra-se capaz de opinar e analisar sobre os principais acontecimentos da sociedade, além de proferir julgamentos sobre as atitudes das autoridades competentes e sobre a Justiça. No decorrer do programa, o espectador tem a oportunidade de presenciar uma exposição de detalhes do cotidiano da vida humana, os quais são explorados e julgados pelo apresentador.  
(NEGRINI, 2009)

Os telejornais podem, ainda, construir uma linguagem que se aproxime da linguagem documental. É o que acontece com jornais como Profissão Repórter ou o Globo Repórter, ambos da Rede Globo. O que os difere é o tipo de abordagem. O Profissão Repórter constrói uma linguagem metalinguística, apresentando notícias e como estas foram exploradas. O Globo Repórter é uma construção de telejornal imbricada ao documentário. Porém, apela mais para o emocional, por apresentar constantemente trilha sonora, explorando a subjetividade das situações.

Quando o Globo Repórter apresentou a vida de desempregados (jornal exibido em 22 de outubro de 2009), por exemplo, utilizou prontamente recursos de câmera e técnicas que induzissem a emoção. O Profissão Repórter, quando apresentou os casos de pessoas desaparecidas (jornal exibido em 19 de outubro de 2009), atribuiu maior emoção ao reencontro e ao sofrimento da perda, mas induziu, também, maior credibilidade ao repassar os desafios ocorridos na reportagem. Além disso, ele serviu de um investigador, um detetive em busca das pessoas desaparecidas, o que mostra certa intervenção.

## CONCLUSÃO

Considerando todos os pontos abordados, pudemos identificar as diferenças estabelecidas nos discursos dos diferentes meios e o que isto implica. Depreendemos que o discurso é, portanto, determinante da ideologia, do direcionamento, da identidade, da montagem e da estruturação da linguagem explorada. A abordagem é, então, determinada por toda esta elaboração. Toda a construção é cuidadosamente pensada e estruturada. É importante para o público avaliar as intenções existentes por trás da notícia, bem como aquelas existentes no direcionamento estabelecido pelos documentários.

Todos os meios de comunicação são opinativos e parciais, mesmo que sutilmente. Criam um efeito de aproximação com o espectador, utilizam estratégias técnicas e discursivas para isso, muitas vezes diferentes entre os meios sobre um mesmo fato, e também para convencer o espectador a crer no seu discurso. Desta forma, se promovem, criam a falsa ideia de que informam os fatos cumprindo o seu papel de difusores da informação, quando, na realidade, são moduladores, mediadores de opinião. Mantém um laço de empatia com seu público e, através disso, constroem a sua credibilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 2. ed. Trad. de Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BALANÇO GERAL BAHIA. Salvador, Rede Record, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

BARAKA. Ron Fricke, 1992. 96min. EUA. son. color.

BOCA DE LIXO. Eduardo Coutinho, 1992. 48min. BRA. son. color.

BRASIL URGENTE. São Paulo, Rede Bandeirantes, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de tv**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

ESTAMIRA. Marcos Prado, 2004. 127min. BRA. son. color.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Editora Loyola, 2005.

GLOBO REPÓRTER. Rio de Janeiro, TV Globo, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

ILHA DAS FLORES. Jorge Furtado, 1989. 11min. BRA. son. color.

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA (filme). Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975. 90min. son. color.

JORNAL NACIONAL. Rio de Janeiro, TV Globo, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NASCIDOS EM BORDÉIS. Zana Briski e Ross Kauffman, 2004. 85min. EUA. son. color.

NEGRINI, Michele. **O homem espetáculo do telejornalismo: um estudo do discurso do apresentador José Luiz Datena do programa Brasil Urgente**. Disponível em: [http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/9/9d/GT3-06- O homem espetaculo - Michele.pdf](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/9/9d/GT3-06-O_homem_espetaculo_-_Michele.pdf) Acesso em 22 de outubro de 2009.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. João Moreira Salles e Kátia Lund, 2001. 56min. BRA. son. color.

ÔNIBUS 174. José Padilha, 2002. 143min. BRA. son. color.

PROFISSÃO REPÓRTER. São Paulo, TV Globo, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

QUE VENHA O POVO. Salvador, SBT, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

SANTEIRO, Sergio. **A voz do dono – Conceito de Dramaturgia Natural**. In: Revista Filme e Cultura, 1978, nº 30.

SE LIGA BOCÃO. Salvador, Rede Record, novembro de 2009 a janeiro de 2013. Programa de TV.

SICKO \$O\$ SAÚDE (filme). Michael Moore, 2007. EUA. son. color.

THE CITY. Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939. EUA. 32min. son.

TIMOR LESTE: O MASSACRE QUE O MUNDO NÃO VIU (filme). Lucélia Santos, 2001. 80min. BRA. son. color.

WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In: **Tradição e Reflexões**. PENAFRIA, Manuela (org.). 2011. Disponível em: [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110909-tradicao\\_reflexoes.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110909-tradicao_reflexoes.pdf) Acesso em: 24 de outubro de 2012.