

Rio Grande Record: realidade ou ficção?

Camila Mozzini*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Índice

Introdução	1
1 Cinema Direto e Cinema Verdade	2
2 Realidade e ficção no Telejornal	4
Considerações Finais	6
Bibliografia	7

Resumo

Neste artigo, será relacionado o telejornal Rio Grande Record – exibido de segunda à sexta às 19h, na emissora Record, com apresentação de Farid Germano Filho – com os preceitos e estratégias do Cinema Direto e do Cinema Verdade a fim de questionar a formação do discurso de verdade e objetividade presente no telejornal. Nesse sentido, o papel desempenhado pelo apresentador desempenha um fator relevante de análise, pois ele é o fio condutor das imbricações entre realidade e ficção.

*Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integrante do grupo de pesquisa Imaginalis, coordenado pela prof. Dr. Ana Taís Martins Portanova Barros, o qual atualmente estuda o estado da arte da pesquisa em fotografia e a relação entre imaginário, ciência, senso comum. E-mail: camila.mozzini@gmail.com.

Palavras-chave: Cinema direto; cinema verdade; encenação; objetividade; Rio Grande Record.

Introdução

Desde os primórdios, o homem buscou representar sentidos através imagens. As pinturas rupestres em cavernas, assim como os desenhos egípcios em suportes naturais e paredões se manifestam hoje através de ferramentas como o audiovisual que, através de equipamentos, buscam captar imagem e som em movimento.

Em meio à evolução dos meios técnicos de representação do mundo, surgiram diversos tipos de enquadramento sobre o que era considerado real e ficcional. Com a chegada da fotografia, as artes plásticas receberam o impulso catalisador para se desvencilharem do realismo e da busca por verossimilhança, afinal, esse papel era a partir de então cada vez mais desempenhado pela imagem fotográfica. Nesse sentido, e não ignorando o contexto da época, caracterizado por profundas transformações sociais, econômicas e da própria *psiqué* humana, as pinturas começam a borrar seu traço. Essa nova mentalidade que surge na virada do século XIX para o XX

reflete-se na pincelada que, paulatinamente, se afasta do movimento exato de apreensão do real para imprimir à gestualidade a percepção subjetiva do autor acerca do mundo.

Em 1895, surge o fascínio da época: o cinema. A possibilidade de ver imagens em movimento foi protagonizada pelos irmãos Lumière, que gravaram pessoas saindo de um trem após o trabalho e transmitiram a uma seleta platéia que rapidamente se multiplicou. Com a câmera posta em sentido transversal e construindo uma sensação de realidade, o cinema dos irmãos Lumière inaugurou o estilo de narrativa que busca retratar o mundo com objetividade e fidelidade ao apresentado. Desta forma, apresentação é tratada como igual à representação, não havendo espaço para roteiros nem supostas encenações.

Pouco depois, o mágico George Méliés faz justamente o contrário do proposto pelos irmãos Lumière: utilizando-se da câmera como aparato tecnológico hábil para registrar seus teatros e ficções, Méliés construiu o efeito de ilusão. Através da montagem de narrativas de estórias, ele esquematizou roteiros para encenação, como o famoso “Viagem à Lua”.

A fim de desconstruir possíveis categorizações de real e fictício, até que ponto estes dois elementos não se confundem? Será que as pessoas que viam à câmera dos irmãos Lumière agiam com a mesma espontaneidade? Será que as narrativas ficcionadas de Méliés não vislumbravam o possível momento de chegada à Lua? Como nem tudo é preto ou branco, verdadeiro ou falso, apresentação ou encenação, realidade e ficção sutilmente se confundem quando se busca representar e significar o mundo.

É neste sentido que buscarei, primeira-

mente, discorrer sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade a fim de, em um segundo momento, confrontá-los com uma produção midiática que se diz portadora do discurso sobre o verdadeiro e o real: o telejornal “Rio Grande Record”, transmitido ao estado gaúcho e com apresentação de Farid Germano Filho. Analisarei como se articulam os preceitos do Cinema Verdade e do Cinema Direto para a construção da idéia de realidade e verdade nas reportagens do telejornal e na performance do apresentador no programa exibido no dia 16/11/2009¹, uma segunda-feira.

1 Cinema Direto e Cinema Verdade

O Cinema Direto e o Cinema Verdade, inaugurados em 1960, trazem consigo diferentes estéticas e formas de concepção de documentário. Embora ambas correntes tenham se influenciado pela cobertura jornalística televisiva que começava a se estabelecer e se beneficiado da revolução tecnológica da época, que possibilitou câmeras mais leves e captação direta do som, cada uma se apropriou destas estéticas e aparatos técnicos para construir diferentes formas de representação da realidade e do conceito de verdade. As escolhas feitas por esses estilos representam rupturas ou renovações com as características de marcos do cinema mundial, como o documentário clássico de

¹ O programa foi acompanhado durante toda a semana, contudo, devido ao limite de espaço, foi selecionado somente um dia para a realização da análise.

John Grierson e os filmes de Robert Flaherty e Dziga Vertov.

Robert Flaherty, estadunidense diretor de *Nanook*, o esquimó (*Nanook of the North*, 1922), inaugurou um novo campo onde aparece a montagem narrativa, mesmo com algumas técnicas ignoradas. Desta forma, Flaherty constrói ao longo do documentário a identificação com o personagem principal, e traz a dramaticidade como elemento para a constituição e encenação do ‘real’.

Fundador da escola documentarista inglesa, John Grierson cunhou o termo “documentário” e concebeu as características do documentário clássico – imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica, narração pela voz em *off* despersonalizada e ênfase na descrição. Propunha o caráter pedagógico e transformador do documentário a partir de uma síntese entre o cinema estadunidense e o soviético, classificando a produção no gênero em superior e inferior (ALVES, A. C. et al, 2005).

Por último, o soviético Dziga Vertov, deu início à produção do *KinoPravda* (*cinema verdade*), uma extensão cinematográfica do jornal diário Pravda, fundado por Lênin em 1912. A fim de renovar o estilo dos velhos jornais que apresentavam imagens convencionais e informações sem profundidade, Vertov apurou o seu gosto por um tipo de montagem agressiva, buscando experiências ousadas de composição do real perante a câmera. Propôs o fim da encenação, dos atores e dos estúdios, para só mostrar a vida pela realidade da câmera, a câmara-olho (*Kino-Glaz*). Contudo, Vertov não procura “captar a verdade”, mas a “autenticidade” dos acontecimentos para informar os homens. Vertov teve também a idéia

do Cinema-Olho, que propunha organizar um universo não apenas audível, mas visível através da imagem em movimento.

Influenciado pelas idéias de Vertov de não encenação e intervenção mínima durante a captação da imagem, o Cinema Direto foi desenvolvido nos Estados Unidos a partir de uma filosofia própria de gravação do real. Os expoentes desta corrente foram o repórter fotográfico Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, os quais formaram a produtora *Drew Associates*, cujo primeiro documentário – *Primary* – se propôs a acompanhar de forma testemunhal a campanha feita pelos candidatos à presidência dos Estados Unidos nas eleições primárias do partido democrata, no estado de Wisconsin: John Kennedy e Hubert Humphrey.

Assim, o Cinema Direto buscou dar importância ao lugar da imagem na construção de sentido, afastando-se da necessidade da voz em *off* e da mediação subjetiva. Desta forma, a não-intervenção no objeto gravado, a redução da equipe de filmagem ao mínimo e a portabilidade dos equipamentos, além dos planos longos em edição e o não acréscimo de dados sobre o gravado, eram alguns pilares desta corrente. Com estes artifícios, ela se propunha a transmitir com o máximo de autenticidade as sensações sentidas durante a filmagem, buscando assim a objetividade a partir da reprodução direta da ‘realidade’.

Com influência tanto de Vertov quanto de Flaherty, o Cinema Verdade – traduzido do termo *Kinopravda* – constrói a ‘realidade fílmica’ enfatizando, diferentemente do Cinema Direto, a intervenção do cineasta na montagem. O movimento foi protagonizado pelos franceses Jean Rouch e Edgar Morin, os quais, ligados às ciências sociais, formu-

laram uma nova forma de mediação em documentários. Nesse sentido, a subjetividade dos realizadores e dos “atores sociais” é explicitada ao longo da gravação, expondo as formas de interpelação e encenação entre as partes.

Com a proposta de filmar, em geral, pessoas desconhecidas, Rouch e Morin acreditavam que a presença da câmera interferiria no portar-se das pessoas, postulando que cada participante do filme atua diante do aparato fílmico. O filme, mais do que uma série de entrevistas de cunho pessoal, é uma maneira de questionar a dialética entre ficção e realidade, verdadeiro e falso, e de refletir sobre o quanto há de representação na vida cotidiana. Assim, não se intencionava a recepção objetiva da realidade, mas sim a valorização da experiência cinematográfica como singular e criada no momento da filmagem.

Após esta explanação sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade, será analisado, na emissão do dia 16/11/2009, de que forma são articulados os preceitos e elementos destas correntes ao longo do telejornal Rio Grande Record a fim de desconstruir e explicitar a noção de verdade apresentada por este.

2 Realidade e ficção no Telejornal

O Rio Grande Record, enquanto produto do gênero telejornalístico, foi escolhido por razões muito pontuais: é um programa televisivo onde realidade e ficção se evidenciam de forma mais pronunciada por meio do choque entre discursos e ações que, ao

mesmo tempo que dizem trazer à tona a realidade, dramatizam-na. Um documentário ou um filme também poderiam compor esta análise, contudo e levando em consideração a capilaridade da televisão na sociedade brasileira, o telejornal se configura como um produto midiático pouco explorado frente ao peso que tem na representação do cotidiano de um grande número de pessoas.

Além disso, o Rio Grande Record é uma espécie de versão noturna do telejornal Balanço Geral, exibido ao meio-dia pela Rede Record² com o fim de desbancar o Jornal do Almoço a partir do direcionamento de sua produção às classes C, D e E³, nichos ainda pouco visados nas produções telejornalísticas da emissora afiliada à Rede Globo.

No telejornal, o tom de voz alarmante e gestualidade expansiva e marcada de Farid Germano Filho, apresentador do telejornal, são característicos, o que indica que a encenação faz parte do processo de mediação com o público espectador. Em pé, Farid caminha pelo cenário, que traz ao fundo mesas de redação com pessoas trabalhando, dando o ar de credibilidade jornalística ao programa. Durante os 60 minutos de emis-

² Segundo Fonseca (2009), com o *slogan* “a caminho da liderança”, a Rede Record inaugurou filial em Porto Alegre no mês de julho de 2007, através do canal 2, antigamente ocupado pela TV Guaíba. A compra do Grupo Caldas Júnior, dono também da Rádio Guaíba e do jornal Correio do Povo, sinalizava a chegada ao Estado gaúcho de um projeto que visava, no médio prazo, fazer com que a emissora chegasse próxima da Rede Globo em índices de audiência.

³ Conforme Fonseca (2009), de setembro de 2008 a abril de 2009, o programa Balanço Geral cresceu de 3,5 para 11,1 pontos de audiência, uma elevação de 217%. O *share* passou de 10,3% dos televisores ligados na Record no horário para 28,2%, aumento de 164%. Dos telespectadores, 69% são das classes C, D e E.

são com três intervalos comerciais, matérias sobre violência, morte, tragédias ambientais, denúncias de corrupção e de descaso público, previsão do tempo, visualização do trânsito e leitura de e-mails dos espectadores são exibidas.

Na matéria, Farid relata que na Zona Sul de Porto Alegre, “um homem dirige mais de 15 km com outro homem morto dentro do carro” para chegar ao Hospital Vila Nova e ser atendido. Com o tom de indignação frente ao fato noticiado, a interpretação de Farid serve como forma de dramatizar e superdimensionar o fato, estratégia reiterada pelo apresentador.

Farid chama a matéria, que é introduzida com narração do repórter sobre o acontecido em *off*. O narrado mantém uma relação de complementaridade com as imagens mostradas, que destacam as marcas de tiro no carro devido ao confronto armado ocorrido. O tom despersonalizado da narração e a análise voltada à descrição do acontecido remetem aos moldes do documentário clássico. A fonte entrevistada é oficial: um inspetor de polícia relata que o fato provavelmente tem relação com o tráfico de drogas, tendo em vista que o carro é roubado e tanto o motorista quanto o carona morto têm antecedentes criminais neste tipo de crime.

O apresentador conclama a participação dos telespectadores e pede para que opinem sobre o caso por e-mail tendo em vista que “existem vários pontos estranhos” no acontecido que devem ainda ser esclarecidos como, por exemplo, o fato do proprietário do carro somente ter realizado o Boletim de Ocorrência quando a polícia já estava no hospital. Isto porque, “no Rio Grande Record, a sua mensagem é lida, aqui o povo tem vez”. O apresentador se coloca como interlocutor

do público a partir da garantia de que sua opinião será levada em consideração.

Farid Germano Filho chama também o repórter ao vivo para complementar a matéria, o qual informa que a linha de investigação da polícia aponta para o tráfico de drogas e que no momento nada mais pode ser revelado. Jost (2004) aponta que a promessa constitutiva de um programa ao vivo carrega em si uma espécie de garantia de autenticidade, de uma conformidade com o mundo representado, acentuando ainda mais os preceitos de verdade e realidade do telejornal.

Após, imagens do carro em frente ao hospital e as marcas dos tiros são mostradas enquanto a voz de Farid reitera que “é uma situação que chama atenção” e com “muitos pontos estranhos”, além de pedir novamente a opinião e participação do telespectador no caso. Este recurso – mostrar imagem enquanto apresentador comenta e narra fato – dá ainda maior legitimidade ao apresentado (ou ‘representado’) por Farid, na medida em que as imagens servem de testemunho de sua voz.

Na abertura de outra matéria, Farid relata sobre a morte de um menino de 10 anos causada pelo pai que dirigia embriagado o carro. No veículo estavam também a esposa e outro filho. Na matéria, novamente o repórter se apresenta como uma figura distante e informa que mesmo com a tentativa de resgate de testemunhas presentes no local, a família só foi socorrida quando os Bombeiros chegaram e o pai foi autuado em flagrante por embriaguez, mas liberado com o pagamento de fiança. As fontes da matéria são uma testemunha presente no local, que relata a tentativa de salvamento da família, e um delegado de polícia, que conta que o pai será julgado por homicídio culposos.

Após a matéria, Farid opina diretamente às câmeras que o acontecido é “uma coisa trágica e irresponsável do pai” e questiona: “o pai sem condições de salvar o filho, o perdeu, com uma vida inteira pela frente”. Mostrando imagens do carro em meio ao dique em que caiu, a voz que Farid comenta: “Olha que imagem terrível, telespectador. Opine agora comigo: que lembrança tem esse pai? O que deve estar pensando esse pai?”, explicitando a carga dramática interlocutora do telejornal, na qual Farid se mostra como uma espécie de ‘doutor’ da verdade e do justo.

A última matéria do Rio Grande Record, anunciada e com trechos mostrados durante todo o telejornal, é um flagrante gravado por um telespectador – enviado por e-mail ao telejornal – no qual uma mulher nua caminha pela rua. Todas as sextas-feiras, o telejornal mostra o “melhor vídeo” – flagrantes, curiosidades, denúncias – enviado pelo público. A estratégia de chamamento à participação é valorizada no telejornal a fim de produzir uma familiaridade com o público espectador, como se o programa estivesse em conexão simultânea com este.

Desta forma, o apresentador pergunta “o que essa mulher está fazendo caminhando pelada na rua?”, provocando o mistério e a curiosidade do telespectador, que será sanada somente ao final do telejornal. A voz de Farid explica, enquanto passam as imagens da mulher que, acusada de roubo, partiu para a briga com os acusadores. Após ser separada do conflito, ela tira a roupa e sai caminhando no meio da rua, “com o risco de ser atropelada e não está nem aí”. E em tom humorístico e risonho, o apresentador encerra mais um telejornal.

Tesche (2006) propõe que o modo como a

televisão manipula – palavra que considero deslocada, mas entendo a frase não com o sentido manipulação proposto na Teoria Hipodérmica, mas sim de representação e mediação que tem um peso na formação de subjetividades – tanto em sentido técnico quanto no de operações de produção de sentido está marcado pela reiteração, pelo esforço de legibilidade, plasticidade, auto-referencialidade e permeabilidade no tecido social.

Essa ‘manipulação’ obedece a uma gramática do discurso midiático que busca tornar-se cada vez mais familiar ao seu destinatário a fim de produzir legitimidade e interatividade, práticas estas que se institucionalizam como espaço de mediação social. Assim, não basta mostrar os acontecimentos, se faz necessário moldá-los tornando-os produtos esteticamente trabalhados onde o cotidiano e o prosaico são objetos de um contínuo processo de espetacularização.

Considerações Finais

Tendo em vista o hibridismo tecnológico ocasionado pela convergência tecnológica, o Rio Grande Record pode ser considerado como parte dos chamados produtos híbridos (ROSSINI, 2007), nos quais cinema e televisão compartilham tecnologias, gestões de produção e, conseqüentemente, estratégias de ocupação no mercado, mesmo que com formas de recepção diferentes.

Estratégias como a narração despersonalizada dos *offs*, complementaridade entre imagem e texto falado, montagem rítmica e descrição dos acontecimentos, aproximam este telejornal à estética clássica do docu-

mentário, que tem como expoente John Grierson. No entanto, o sentido de objetividade das matérias e a valorização da imagem na apresentação da notícia demonstram uma aproximação ao Cinema Direto, ainda que não de forma consciente, na produção deste telejornal (assim como de muitos outros).

Ao mesmo tempo, a interlocução de Farid Germano Filho traz ao telejornal um tom de novela, de dramatização dos fatos noticiados. O posicionamento e discurso do apresentador desperta o público a dar sua opinião sobre as matérias veiculadas, chamando-o a participar junto na construção do telejornal onde o “você tem voz”.

Esta característica aproxima o Rio Grande Record às estratégias do Cinema Verdade de interagir com os participantes do documentário. Entretanto, esta participação não conta com a presença física de telespectadores no cenário do telejornal, mas restringe-se aos e-mails e vídeos enviados para este. Desta forma, ao mesmo tempo em que se aproxima do Cinema Verdade, o Rio Grande Record distancia-se dele tendo em vista que esta corrente de documentário buscava, durante a filmagem, interagir com seus participantes a fim de explicitar o quão ligadas estão realidade e ficção, naturalidade e encenação. No telejornal, todos os elementos e estratégias utilizadas buscam tão somente realçar o caráter de realidade, de objetividade e de correspondência com o cotidiano.

Desta maneira, o Rio Grande Record, ao mesmo tempo em que busca representar determinada ‘realidade’, o ficcionar e a encenação estão imbricadas nesse processo de mediação da notícia através de estratégias que criam familiaridade com determinado público e, certamente, aumentam o IBOPE do programa. Contudo, o grande valor re-

forçado ao longo do telejornal é o de portador da verdade enquanto programa que mostra “a realidade nua e crua, como ela é”, ou seja, a dramatização é posta como participante da indignação frente à realidade, e não como um ‘jogo de cena’ com vista a aumentar os índices de audiência.

Entretanto, se existe algum tipo de verdade no telejornal, esta deve ser admitida não como um reflexo da realidade social, mas sim como um processo de seleção de fatos que passam por uma edição e dramatização ao longo do telejornal, ou seja, de verdade como um misto entre ficção e realidade.

Bibliografia

- ALVES, A. C. et al. (2005), *Estudos sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade: conceitos, contradições e principais influências*. Programa Especial de Treinamento ECO – UFRJ.
- FONSECA, Vicente Fernandes Dutra. (2009), *Programa Balanço Geral: Telejornalismo Popular e Novos Imaginários Urbanos de Porto Alegre*. In: Revista Intercom.
- JOST, François. (2004), *Seis Lições sobre a Televisão*. Porto Alegre: Sulina.
- ROSSINI, Miriam. (2007), *Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais*. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos*. Porto Alegre: Sulina.

ROSSINI, Miriam. (2006), O gênero documentário no cinema e na tevê. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos* Porto Alegre: Sulina.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (2004), Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: *Documentário do Brasil – Tradição e Transformação* / Francisco Elinaldo Teixeira (org.). Porto Alegre: Summus.

TESCHE, Adayr. (2006), Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina.