

Jornalismo e cinema: encontro possível entre o jornalismo da revista *realidade* e o “modelo sociológico” de documentário

Journalism and cinema: Possible meeting between the journalism of *Realidade* Magazine and the sociological model of documentary

Vaniucha de Moraes, Jorge Kanehide Ijuim

Universidade Federal de Santa Catarina. Campus Universitário, Trindade, 88040-900,
Florianópolis, SC, Brasil.

vaniucha1@yahoo.com.br, ijuim@cce.ufsc.br

Resumo. Este artigo objetiva identificar as associações possíveis entre o jornalismo feito pela revista *Realidade*, no período de 1966 a 1968, e a produção documentarista brasileira vinculada ao Cinema Novo, classificada por Jean-Claude Bernardet como modelo sociológico. Neste estudo foram encontradas analogias temáticas e instrumentais entre as duas formas de expressão. O contexto sócio-histórico foi considerado fator relevante, uma vez que durante o período estudado houve acentuada contestação de valores e formas pré-estabelecidos. Os elementos que promovem o diálogo proposto são: (i) abordagem crítica de temas polêmicos e assuntos de interesse nacional; (ii) presença da voz autoral; e (iii) escolha de personagens que caracterizam assunto e/ou grupo social. O presente estudo procura destacar que o recurso da eleição de personagens para simbolizar os temas abordados era recorrente tanto na revista *Realidade*, por meio do gênero reportagem-conto, como nos documentários sociológicos, por meio de um dispositivo narrativo classificado por Bernardet como particular/geral.

Palavras-chave: fundamentos do Jornalismo, revista *Realidade*, documentário, Jornalismo e História.

Abstract. This article aims to identify possible associations between the journalism made by *Realidade* magazine, in the period from 1966 to 1968, and the Brazilian documentary production related to Cinema Novo, which is classified by Jean-Claude Bernardet as sociological model. This study has found the existence of instrumental and thematic analogies between these two forms of expression. Socio-historical context was considered a relevant factor, since there was a significant challenging to the pre-established values and forms in the studied period. The elements that promote the proposed dialogue are: (i) critical approach to controversial issues and to national interest subjects; (ii) presence of the authorial voice; and (iii) the choosing of characters that distinguish subject or social group. This study seeks to highlight that the election of characters, to symbolize the treated issues, was common both in *Realidade* magazine, through tale-report gender, as in sociological documentaries through the narrative technique classified by Bernardet as private/general.

Key words: fundamentals of Journalism, *Realidade* magazine, documentary, Journalism and History.

Introdução: analogias e divergências

Durante a década de 1960 o Brasil vivia um dos momentos mais dramáticos de sua história em decorrência do golpe de Estado que implantou a ditadura militar em 1964. Nesse contexto também surgiram múltiplas formas de expressão artísticas e jornalísticas que confrontaram a ordem conservadora identificada com o militarismo e o conservadorismo, tanto pela linguagem quanto pelo conteúdo. Tais manifestações estavam em sintonia a outros eventos revolucionários surgidos em vários países quase simultaneamente, no mesmo período. A revista *Realidade*, lendária publicação da Editora Abril, tinha como mote a produção de reportagens de profundidade, consoante à linha de documentários vinculados ao Cinema Novo – classificados por Bernardet como “modelo sociológico”. Essas duas formas de expressão cultural condensaram em suas obras todo o ideário transgressor do momento e compartilharam a mesma característica elementar de insurgência aos modelos hegemônicos vigentes. Isto é, enquanto a revista *Realidade* se contrapunha às formas canônicas do jornalismo informativo, de características importadas a partir da década de 1950 dos Estados Unidos, o Cinema Novo, por sua vez, superava a linguagem e a temática dos filmes da grande indústria cinematográfica, objetivando dotar o cinema brasileiro de linguagem e estética provenientes da realidade sócio-cultural do país (Figueirôa, 2004, p. 17).

O presente trabalho tem por escopo avaliar elementos comuns à linha de documentários politicamente engajados da década de 60 e à produção jornalística da revista *Realidade*. O que consubstancia a presente análise é o compartilhamento de estratégias narrativas apoiadas na retórica do discurso transgressor de esquerda, pertinentes às manifestações culturais e artísticas do período. A idéia de arte e jornalismo revolucionários promoveram uma articulação inextrincável com as fórmulas discursivas de ambos, apesar da diferenciação quanto ao suporte midiático. A participação nos debates políticos repercutiu na comunhão de traços característicos no que se refere à abordagem de temas de implicações sociais e à emergência da voz autoral, acompanhados de um contexto de intensos debates políticos. O entrosamento ideológico propiciou estruturas discursivas semelhantes tanto a esses documentários nascidos sob a égide do Cinema Novo, quanto ao jornalismo de *Realidade*. Ob-

jetivando uma análise comparativa, foram escolhidos para esse artigo dois documentários representantes do Cinema Novo: “Viramundo”, de Geraldo Sarno, e “A opinião pública”, de Arnaldo Jabor. Os dois dialogam com treze reportagens selecionadas dentre edições do período áureo da revista *Realidade* (1966–1968), quando as características revolucionárias da publicação demonstraram-se mais evidentes, fruto de um quadro político que ainda permitia certas ousadias editoriais. Ambos veículos versam respectivamente sobre dois assuntos que geravam bastante debate e polêmica naquele período: (i) a emigração de camponeses nordestinos para os grandes centros urbanos e as questões sociais que se inserem em tal problemática social; e (ii) as condições da juventude brasileira de classe média que atravessava um momento de conflito.

Como abordagem inicial é importante ressaltar as imbricações entre jornalismo e cinema documentário. O jornalismo e o cinema não ficcional são formas de expressão que apresentam convergências e divergências. Da ancestral relação com o realismo ao desenvolvimento de linguagens próprias, os dois percorreram trajetórias distintas, mas sempre tangenciando um ao outro. A voz autoral do documentário e a liberdade no uso de recursos de estilo contrastam com a supremacia do padrão jornalístico apoiado na objetividade. O maior tempo de produção do documentário opõe-se ao imediatismo do jornalismo. Não obstante, as confluências entre eles podem ser verificadas desde os cinejornais do início do século XX e por meio das influências exercidas pelo documentarismo clássico sobre o jornalismo televisivo como, por exemplo, no uso da voz *off* orientando o sentido e a sucessão de imagens e depoimentos. Ainda com relação ao telejornalismo, outro fator de aproximação é a influência que a evolução das linguagens cinematográficas teve neste meio, principalmente quanto às linhas de cinema direto e cinema verdade. Estes cinemas repercutiram no jornalismo televisivo na adoção da técnica de registrar os fatos em sincronia com o som e nas estratégias de condução das reportagens de rua com uso de certa espontaneidade. Posteriormente, tais procedimentos tornariam-se comuns no telejornalismo.

A referência à maior veracidade na representação do real é uma analogia que se convencionou fazer entre jornalismo e cinema documentário. A comparação preliminar está amparada no critério da objetividade ao re-

portar a realidade, uma crença que remonta à gênese do cinema, assim como ao momento de expansão comercial da imprensa. Em fins do século XIX, enquanto os irmãos Lumière faziam experimentos com o cinematógrafo, uma nova forma de se fazer jornalismo já havia surgido e estava se consolidando. O jornalismo informativo deveria trazer informação objetiva, útil e interessante aos consumidores de notícias. Assim, os jornais passariam a priorizar os fatos em detrimento das opiniões (Traquina, 2005, p. 50).

Na época, o jornalismo informativo foi impulsionado pela conjunção de vários fatores: avanços tecnológicos como o telégrafo, as agências de notícias, a urbanização e o aumento do número de pessoas alfabetizadas. Nesse período, convencionaram-se nos jornais e agências de notícias norte-americanos as técnicas de produção marcadas pela objetividade, de forma que a palavra de ordem era reportar os fatos com isenção absoluta. A concepção da metáfora da notícia como espelho da realidade advém da própria conjuntura e faz paralelo a um importante critério de noticiabilidade: a atualidade, um atributo caro à motivação ideológica do jornalístico então nascente.

Assim, é no século XIX, em que o positivismo é reinante, que todo o esforço intelectual tanto na ciência como na filosofia como ainda, mais tarde, na sociologia e outras disciplinas, ambicionava atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade era incontestável – a máquina fotográfica (Traquina, 2005, p. 51).

A questão da objetividade marcou a história do jornalismo e do cinema não-ficcional. Contudo, a objetividade se tornou um código deontológico do profissional de imprensa, o que não pode ser dito com relação ao documentário. Isso porque este se pauta pelo ponto de vista criativo e autoral, ao contrário do jornalismo (Penafria, 2005, p. 8).

Ainda que formas de expressão distintas, o cinema documentário partilha com o jornalismo alguns pontos de contato, relacionados à conformação de linguagens decorrentes dos avanços tecnológicos e contextos histórico-sociais. Em síntese, documentário e jornalismo apresentam estruturas narrativas semelhantes, mas que mantêm divergências no processo de produção, mais extenso no documentário que no jornalismo. Dentre estas divergências destaca-se, também, a voz autoral, enfatizada no documentário e escamoteada no jornalismo hegemônico.

No documentário, via de regra o tempo de produção é mais extenso e resulta em um trabalho de maior densidade. Já no jornalismo, o tempo é bastante reduzido por conta do dinamismo e da pressão característicos da atividade profissional, o que acarreta em um trabalho que atende à demanda da periodicidade diária. Além disso, para a imprensa diária interessa mais reportar os acontecimentos imediatamente, ao invés de se debruçar durante meses sobre um mesmo tema. Isto é, o documentário apresenta mais detalhes sobre o acontecimento ou o assunto e atende ao desejo do espectador em saber mais sobre aquilo que os valores da notícia julgam irrelevantes. Entretanto, no caso de uma publicação mensal como a revista *Realidade*, a periodicidade extensiva resultou em maior apuração de informações e sofisticação da produção textual.

Histórias confluentes

O realismo é uma questão recorrente no que tange às semelhanças entre jornalismo e cinema. A metáfora de espelho da realidade está associada aos primórdios da história do jornalismo e representa o ideal da profissão bem como a habilidade de isenção no relato dos fatos. A tradição do realismo cinematográfico remonta às primeiras experiências com as tecnologias de filmagem. Os experimentos científicos que originaram o cinema foram impulsionados pela intenção em documentar e compreender os fenômenos naturais. Os pioneiros do cinema, os irmãos Louis e Auguste Lumière, quando criaram o cinematógrafo, possivelmente já desconfiavam do parentesco com o jornalismo, pois o cinematógrafo era uma máquina leve e podia ser facilmente transformada em revelador e projetor de filmes. Em virtude desta mobilidade, o cinematógrafo representava, assim, uma máquina que ia às ruas à caça de eventos.

Segundo Costa, essa era uma prática que já estava sedimentada pelo jornalismo impresso desde a segunda metade do século XIX, estruturada em regras específicas para reportagens e conformação de narrativas. De acordo com a autora, “o cinema com os Lumière estava inserido nessa tradição de representação da realidade pretensamente objetivada” (2005, p. 83). As primeiras filmagens obtidas com o cinematógrafo foram exibidas no final do século XIX, em Paris, e impressionaram a platéia pelo realismo de filmes como “A chegada do trem à estação Ciotat” (*L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat, 1895*).

Outros documentaristas pioneiros também acalentavam a vocação realista do gênero, como Dziga Vertov (“O Homem com uma câmera”, 1929), o cineasta russo considerado o pai do cinema verdade – o Kino-Pravda – exibido como um tipo novo de jornalismo na época. Para ele, interessava captar pelas câmeras os fatos e organizá-los de maneira que os espectadores se conscientizassem objetivamente sobre a verdade do mundo. John Grierson (“*Drifters*”, 1929) foi também um dos protagonistas da evolução da linguagem documental e liderou o movimento documentarista britânico. Foi ele quem batizou com o nome de “documentário” este gênero cinematográfico, assim como estabeleceu as principais regras de linguagem do que se convencionou chamar documentário clássico. De acordo com Lins, o modelo concebido por Grierson estrutura-se a partir de um argumento desenvolvido por uma narração em *off*, ilustrada por imagens, exemplificado ou comprovado por entrevistas ou depoimentos. Segundo a autora, no documentário inglês a voz em *off* é a voz que narra, a “voz de Deus” ausente da imagem e não sincrônica em relação a esta (2004, p. 69). Para este estudo importa salientar o fato de que este estilo de narração será reproduzido no Brasil pelo “documentário de modelo sociológico” na década de 60 como recurso narrativo cujo fundamento ideológico era o discurso transgressor de esquerda.

Encontro possível

Em abril do ano 1966 a Editora Abril mandava para as bancas aquela publicação que seria lembrada como um marco na história da reportagem brasileira: *Realidade*, uma publicação que inovava em linguagem e abordagem temática. A revista teve o auge no interregno de 1966 a 1968. Mesmo que não tenham sido produzidos e lançados nos mesmos anos – a produção dos documentários desta primeira fase do Cinema Novo situou-se entre 1964 e 1965 – tanto a revista quanto os documentários desta linha, são contemporâneos à mesma cena sócio-histórica revolucionária tanto no âmbito nacional quanto internacional.

Neste contexto, despontaram inúmeros movimentos de ruptura com valores e tradições em vários âmbitos: cultural, comportamental, artístico e jornalístico. Sendo assim, um relevante fator que os aproxima é a ideologia libertária que perpassou grande parte

das manifestações culturais do período. Os jornalistas que fizeram a revista e os cineastas que produziram os documentários repercutiram em suas obras motivações semelhantes constituindo, sobretudo, formas de expressão que contestavam a supremacia de modelos tradicionais.

Realidade marcou época porque se distanciou do padrão hegemônico da grande imprensa apoiada nos ideais de objetividade e imparcialidade preconizados pelos manuais de redação. Em seus textos, os leitores podiam encontrar a riqueza de recursos literários, a subjetividade do repórter envolvido por inteiro na produção da matéria, executando um tipo de trabalho que buscava a compreensão integral, envolto no turbilhão de acontecimentos transformadores que marcaram a década de 1960.

A revista era direcionada a uma classe média urbana que despontava no país e compreendia um público instruído, de nível médio ou universitário, que percebia as extremas reformas pelas quais passavam o mundo e o Brasil. Ela ia ao encontro das demandas informativas que as outras revistas da época não conseguiram acompanhar. Daí o seu inevitável sucesso, que fez com que seus exemplares fossem rapidamente esgotados nas bancas (Lima, 2004, p. 223). A publicação atendia as expectativas dos grupos urbanos e a classe intelectual que aspiravam modernização e novas experiências.

Esta foi uma fonte inspiradora estendida para toda a produção cultural e que respondia pela marca da esquerda das manifestações artístico-culturais, predominantemente “engajadas” e “militantes” (Faro, 1998, p. 6). A análise constatou que o discurso libertário e transgressor, que criticava a ordem ditatorial vigente e os graves problemas sociais brasileiros, esteve presente tanto na revista *Realidade* quanto nos documentários da época.

A produção documentarista do Cinema Novo também veio ao encontro da demanda de uma elite intelectual brasileira que desejava ver nas telas um cinema que refletisse os seus questionamentos acerca da realidade nacional. O Cinema Novo, cuja pré-história remonta a 1955, com o filme de Nelson Pereira dos Santos, “Rio 40 graus”, era influenciado pelo cinema de autor da *nouvelle vague* francesa e pelo cinema neo-realista italiano. Propunha-se a retratar criticamente a realidade nacional contrapondo-se à grande indústria cinematográfica. Eram feitos com poucos recursos, nas ruas ao invés de estúdios, contando com o mínimo

de luz artificial e com atores não-profissionais, retirados da própria realidade que o filme se dispunha a expor. Em 1963, destacaram-se “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “Os fuzis”, de Ruy Guerra e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha – os três filmes sobre a temática nordestina. Esse início ainda contou com “Cinco Vezes Favela”, produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes.

As produções de documentários nessa fase inicial são relevantes para o presente estudo, pois nelas encontram-se as mais significativas associações com o jornalismo de *Realidade*. De acordo com Figueirôa, a produção do Cinema Novo acelerou-se a partir de 1964 com a realização de numerosos documentários inspirados no cinema direto e cujo conteúdo debruçava-se sobre questionamentos sociais (2004, p. 23). Destacaram-se no período “Maioria Absoluta”, de Leon Hirszman, “Memórias do Cangaço”, de Paulo Gil, “Subterrâneos do Futebol”, de Maurice Copavilla, “Viramundo”, de Geraldo Sarno e “Integração racial”, de Paulo César Saraceni.

Bernardet agrupou a produção documentarista feita entre 1964 e 1965 sob a denominação de documentários de “modelo sociológico” porque, naquele momento, as manifestações artísticas não tinham apenas a intenção de expressar a problemática social brasileira, mas contribuir ativamente para sua transformação e, para isso, os cineastas utilizaram algumas estruturas narrativas específicas. A produção nacional tinha como proposta registrar o Brasil real, a cultura e as tradições populares, assim como os conflitos pelos quais o país passava. A conjuntura da qual o modelo sociológico de documentário e a revista *Realidade* são produtos, foi marcada por uma intensa crise. O país vivia sob impacto de intensa onda de agitação política em decorrência do golpe militar de 1964.

A intenção dos intelectuais, jornalistas e diretores de cinema, era difundir uma reação contra a ordem conservadora pelos meios que fossem possíveis. No que concerne à produção cinematográfica, um ponto importante nesse processo foi o surgimento de novas tecnologias como câmeras mais leves e gravação simultânea de áudio e vídeo, através da captação direta do som pelo “nagra”, evitando o excesso da intervenção da narração em *off*. O Cinema Novo veio com a proposta de usar em seus filmes um tratamento polifônico e fragmentário sobre os assuntos retratados. Tratava-se, portanto, de preservar a ambiguidade

do real, tal como havia sido preconizada por André Bazin, explorando novas formas de uso dos comentários em *off* (Lins, 2004, p. 70).

Nos filmes do cinema direto, o uso do *off* foi eliminado e a intervenção da equipe na filmagem foi reduzida ao mínimo possível. As novas tecnologias foram adicionadas ao plano-sequência sem cortes, sincronizado com diálogos, conversas e som ambiente, interferência narrativa mínima e a captação das imagens a mais direta possível (Lins, 2004, p.70). Outra vertente foi o *cinema vérité* que possui algumas semelhanças com o cinema direto quanto à linguagem utilizada. No entanto, teve como proposta a inclusão da equipe de filmagem nas imagens. Para estes cineastas, a presença da câmera e do entrevistador podiam desencadear eventos. Um exemplo é “Crônicas de um verão” (*Chronique d’un été*, 1960), de Edgar Morin e Jean Rouch, que trata de uma série de entrevistas feitas por uma jovem em uma esquina francesa com pessoas que por lá transitavam. O *cinema vérité* usou do formato das entrevistas, uma ferramenta cara ao *modus operandi* do jornalismo, e em troca doou a ele uma prática recorrente: as reportagens feitas nas ruas com o auxílio da mobilidade da câmera e com som ambiente. O documentário brasileiro da década de 1960 reconheceu e utilizou as inovações técnicas, inclusive na prática das entrevistas e captação do som ambiente em toda sua riqueza de detalhes. Entretanto, será o estilo narrativo do modelo clássico britânico que irá imperar nos filmes na primeira metade da década de 60. De acordo com Lins, “as propostas políticas do Cinema Novo criaram uma situação muito especial para o documentário que recorreu à ‘voz do saber’ para construir com clareza os significados sociais e políticos dos filmes” (2004, p.70). Para Bernardet, tais produções faziam remissão à estética do documentário clássico no que se refere ao mecanismo de produção de sentido, que se baseia no sistema particular/geral condicionado pela “voz de Deus”. É importante notar que os documentários feitos nesta primeira fase do Cinema Novo eram pautados pelo ideário de que o cinema poderia ser um instrumento de conhecimento da realidade brasileira, de questionamento e mesmo de interferência (Figueirôa, 2004, p. 30).

As propostas artísticas e jornalísticas do período estudado foram muito influenciadas pelo engajamento político. A proposta era agir em função da mudança e da construção de uma nova sociedade brasileira e não apenas

expor um pensamento ou recontar uma história. Isto é, os intelectuais queriam não apenas expor, mas protagonizar as transformações desejadas.

A produção jornalística de *Realidade* emparelhava-se com as demais manifestações culturais e, por meio das grandes reportagens, que eram o mote da revista, polemizava fazendo o levantamento de assuntos que estavam “na ordem do dia” naquele período, utilizando pesquisas de imersão e textos de intensa riqueza poética. De acordo com J.S. Faro, o que definia o estilo de *Realidade* era a vivência direta do repórter, forte presença de elementos descritivos ambientais, uso frequente da forma literária e a abertura para a dimensão ficcional na abordagem do real (1998, p. 135). A profundidade de pesquisa, a vivência do assunto pelo jornalista, aliadas à abundância de recursos descritivos, concediam também uma natureza cinematográfica às cenas produzidas pelas reportagens da revista.

A análise comparativa aqui efetivada tem como base dois temas que na época geraram (e possivelmente ainda geram) polêmicas e debates na opinião pública. Escolheu-se as reportagens da revista e os documentários que abordaram a problemática da migração nordestina em função da miséria e das secas (e também pelo descaso dos governos que ajudaram a perpetuar o problema) e as questões referentes à juventude brasileira. Esta juventude foi apresentada de forma implícita e explícita, dividida entre: (i) jovens alienados, identificados com a ordem conservadora; (ii) jovens conscientes e engajados, representados nas reportagens pelos integrantes dos movimentos estudantis e jovens produtores dos documentários; e (iii) os jovens de classe baixa, camponeses ou operários que, pelas precárias condições de vida (como querem denotar estes discursos), estavam distantes de uma crítica sobre sua própria situação. Para efeito de análise, foram usados neste artigo, como referência ao modelo sociológico, os documentários “Viramundo” (1965), de Geraldo Sarno, e “A opinião pública” (1966), de Arnaldo Jabor, e mais 13 reportagens sobre esta temática, extraídas de edições da revista *Realidade* entre 1966 e 1968.

No primeiro documentário, todos os elementos do formato sociológico podem ser constatados integralmente e, no segundo, pertencente ao início da segunda fase do Cinema Novo, o método esbarra em suas próprias contradições, fato que dá margem para maiores discussões sobre sua utilização. O

documentário “Viramundo” é tomado por Bernardet como exemplar do modelo sociológico por reunir o maior número de elementos característicos desta proposta: o discurso denunciador das mazelas nacionais; a utilização da voz *off*, que conforma o sentido do filme; e os depoimentos dos entrevistados e uso do dispositivo particular/geral, que promove generalizações de atores sociais a partir de um tipo sociológico preconcebido utilizado para dar o sentido imaginado pelo diretor ao documentário.

O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta em um personagem dramático. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem. E, mais uma vez, para que funcione esse sistema, é necessário que a pessoa se retenham os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo (Bernadet, 2003, p. 24).

Nesse documentário é apresentada a questão da migração dos retirantes nordestinos para o sudeste do país, devido à problemática das secas, em busca de novas oportunidades de sobrevivência e trabalho. Em seguida, é mostrada a hostilidade do ambiente urbano que leva o retirante a retornar para o sertão ou a engrossar as filas de desemprego. Esse é o teor ideológico do discurso que será mantido de forma linear pela voz em *off* do locutor, comprovado pelas entrevistas. Muitos trabalhadores, retirantes e religiosos são entrevistados e suas declarações são feitas a partir de suas próprias vivências. As frases são incompletas e distantes das regras gramaticais. Em virtude disso, essas falas são denominadas por Bernardet como a “voz da experiência”, pois nunca generalizam nem tiram conclusões, “ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado neste sentido” (2003, p. 16).

Por outro lado, a voz do locutor é diferente, em primeiro lugar ela é única em oposição à quantidade de entrevistados, é uma voz gravada em estúdio, cuja prosódia é regular e homogênea, suas frases obedecem à norma culta e não há ruído ambiente para atrapalhar. E, principalmente, o locutor não está na imagem, ele pertence a um universo distante dos entrevistados. Nada é perguntado a ele quando reúne estatísticas como número de migrantes por ano e citação de zonas sociais mais atrasadas ou mais avançadas. O locutor da voz em

off faz uma narração generalizante, enquanto que os retirantes falam de sua situação particular, por isso sua fala foi denominada por Bernardet como a “voz do saber”. A relação que se estabelece, então, entre a “voz do saber” e a “voz da experiência”, é que esta funciona como uma amostragem para aquela. As declarações coletadas nas entrevistas precisam ir ao encontro da proposta guia do documentário. Este sistema foi classificado por Bernardet como particular/geral:

O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto de histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização (2005, p. 19).

Em “A opinião pública”, que trata sobre a classe média, a mesma estrutura será utilizada. No documentário “A opinião pública”, Arnaldo Jabor recorreu ao sistema particular/geral, ou seja, ele trabalhou com a criação de tipos sociológicos, mas para tratar da classe média brasileira, representada pelas pessoas que viviam em Copacabana, tradicional reduto da classe média carioca. Nesse caso, a metodologia não é somente usada, mas explicitada logo no início do filme, quando nos letrados iniciais os produtores agradecem a colaboração das pessoas que deram os seus depoimentos. O letrado indica que o documentário é dedicado às pessoas que são representantes legítimas da classe média.

Esta classe média retratada por “A opinião pública” é alienada, a sua juventude é inerte e superficial, seus gostos e estilos de vida são grotescos, tal como exemplificam o *kitsch* dos programas de televisão revisitados pelo filme. A maneira exótica e extravagante das pessoas faz com que pareçam uma caricatura dos setores médios ou uma alucinação do cineasta a respeito do comportamento habitual daquelas pessoas. Este fato leva os produtores de “Opinião pública” explicitarem o modelo sociológico, o que demonstra para Bernardet certa insegurança com relação ao próprio método (2003, p. 60). Contudo, não é exatamente o grotesco que perturba o método, o que liquida com a sua funcionalidade é a diferença das classes sociais tratadas. Em “Viramundo”, por exemplo, a classe social que serviu como objeto de análise era a dos

retirantes e dos operários, que constituem “o outro de classe” tanto para os próprios cineastas quanto para o público a quem se dirigia a obra: universitários e intelectuais da classe média. Em “A opinião pública”, o denominado “outro de classe”, visto com simpatia pelas esquerdas através do olhar sociológico, será substituído pelo “mesmo de classe” e, de acordo, com Bernardet:

A passagem para a classe média dificulta a constituição do outro porque, mal ou bem, a ela pertencem o cineasta e seu público. Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica, que institui o outro, e a identificação. Olhar para o espelho perturba o método (2003, p. 60).

Os documentários de modelo sociológico, do qual “Viramundo” e “Opinião pública” fazem parte, possuem como estrutura narrativa a formação de tipos sociológicos que corroboram a demonstração de uma ideia. Nos exemplos citados, os produtores tentam explicar a passividade do brasileiro diante do golpe. No documentário de Jabor a justificativa também será a alienação da classe média, vista como massa de manobra na conspiração que levou os militares ao poder. A criação de um tipo sociológico se vê comprometida, pois os cineastas que encabeçaram o Cinema Novo rejeitavam a identificação com a classe média. O que se pretendia era uma aproximação com o povo, visto como uma entidade não homogênea, mas feito dos vários estratos sociais, nos quais se incluía a classe revolucionária. Dessa forma, as pessoas mostradas em “A opinião pública” representam o tipo sociológico identificado com a classe média reacionária e retrógrada que contribuiu na preparação do golpe.

Mecanismos de produção de significado centrados na relação entre o particular e o geral é padrão no jornalismo que costuma trabalhar partindo do singular para o geral, sistema utilizado, sobretudo, em reportagens de profundidade e para a produção de ganchos jornalísticos. A revista *Realidade* constantemente recorria a esse dispositivo quando apresentava histórias protagonizadas por indivíduos pertencentes a uma classe social específica, a um gênero sexual, faixa etária, posição política, religiosa ou atividade profissional. A estratégia narrativa para fazer com que um indivíduo personificasse um assunto ou um grupo social é presente no gênero reportagem-conto. Nele, uma personagem é eleita para ilustrar o tema que se pretende desenvolver, como explica Sodré e Ferrari:

A típica reportagem-conto tem uma estrutura orgânica. Geralmente se particulariza a ação em torno de um único personagem, que atua durante toda a narrativa. Os dados documentais entram dissimulados na história e o texto aproxima-se tanto do conto, que incorpora até fluxos de consciência dos personagens (1986, p. 81).

É exemplo de reportagem-conto que aborda semelhantes temáticas “Eles estão com fome”, de agosto de 1968, que trata da miséria e das secas na Zona da Mata pernambucana, onde os habitantes são vítimas de uma severa desnutrição, o que gera um elevado índice de mortalidade infantil e a existência de sequelas irreversíveis nas pessoas que chegam à idade adulta. O trecho abaixo exemplifica como a reportagem-conto trata de forma narrativa a vida de alguns sobreviventes do mundo das secas:

José Juvenal da Silva, 61 – não sabe a data do nascimento, só o ano, entrou nervoso no jipe, olhando para os lados. Não falou e chegou ao consultório bastante apavorado.

*– Juvenal, você foi ao médico alguma vez na vida?
– Não, senhor. Sempre tive muita saúde, graças a Deus.*

– Você veio fazer o quê na cidade?

Pedir uma ajuda. Levei uma pancada empurrando o arado, e fiquei esse dias sem trabalhar, tive que pedir ajuda, não podia comprar fiado no barração. Mas a semana que entra, a Deus querer, volto para o serviço. Batista pesou Juvenal, tomou sua altura, examinou-o detidamente, em silêncio. A enfermeira anotava os dados, Juvenal olhava para os instrumentos médicos com o mesmo espanto de quanto entrou, apertando a camisa entre as mãos.

Juvenal está com 36,1 quilos, mede 1,57m, seu deficit de peso é de 61 por cento. Seria o caso de internamento imediato, mas Batista não tem onde interná-lo. Além disso, ele tem ameiba, esquistossomo (parasitas dos intestinos e dos vasos sanguíneos), anemia, catarata, e o fígado anda mal. Juvenal vai morrer antes do fim do ano (Andrade, 1968a, p. 146).

No decorrer dessa reportagem, dados científicos e estatísticos assim como um panorama das secas na região são traçados intercalando-se a passagens de histórias de vida como de Juvenal. A temática nordestina aparece novamente, só que dessa vez inserida em uma reportagem-conto sobre transplantes. São também abordadas questões da emigração para outras regiões e do trabalho na construção civil. “Zerbini quase tira o coração de José”, de julho de 1968, relata um acidente quase fatal vivido por um jovem pernambucano em uma obra da cidade de São Paulo.

No edifício em construção, o trabalho logo seria interrompido para o almoço. Fora fria e cinzenta aquela manhã de maio em São Paulo. Agora o sol já prometia aparecer. Mas o grupo de operários não se dava conta de nada disso, assentando seus tijolos sem muito entusiasmo, no andar térreo da obra. De repente, ouviram alguma coisa quebrando lá em cima e levantaram as cabeças. Mas não viram nada, pois seus olhos se encheram de areia. Ao lado, um baque e um gemido. Limpando os olhos, puderam ver no chão o corpo do companheiro estendido, a cabeça esfacelada e coberta de sangue misturado à areia. Perto dele, um balde tombado (Freire, 1968a, p. 166).

Embora o assunto em pauta fossem os transplantes (no caso, Zerbini é o médico que realizaria o transplante caso José falecesse), o repórter não se esquece de mencionar a falta de condições de segurança no trabalho pouco especializado dos trabalhadores da construção civil, grande parte deles imigrantes nordestinos. Demais reportagens-conto que recorrem à mesma temática e da mesma estrutura narrativa foram: “Este boi é meu”, de março de 1967 (Freire, 1968b), sobre as dificuldades e o cotidiano sem perceptivas dos magarefes de Feira de Santana na Bahia; “O Piauí existe”, de abril de 1967 (Azevedo, 1967), que relata a recepção entusiasmada de habitantes que representam tipos sociológicos como o vaqueiro, o camponês, à chegada eminente do progresso àquele Estado. Em “Eu sou um homem marcado”, de abril de 1968 (Andrade, 1968b), reportagem sobre os salineiros de Macau, no Rio Grande do Norte, o tema da migração é retomado. Essa reportagem-conto trás as dificuldades enfrentadas com a chegada das máquinas às salinas, que resultará na perda de vários empregos. O relato de vida de alguns dos salineiros simboliza muitos outros indivíduos em igual condição.

As estratégias discursivas da revista foram condensadas por Sato em artigo intitulado “Revista *Realidade*: alegoria e narrativização nas reportagens”. De acordo com a pesquisadora, as matérias da revista partem de uma história singular, para aludir a algo maior (2002, p. 2). Ou seja, os personagens e suas histórias não têm interesse em si, mas apenas enquanto encarnam grupos maiores, problemas ou aspectos da realidade nacional ou mundial. Assim, a revista mostra estes “personagens” reais como alegorias dos tipos sociológicos como: camponês, operário, religioso.

A juventude e a classe média também foram assuntos explorados na 18ª edição: “A

juventude brasileira hoje”, de setembro de 1967. A edição especial contava com o resultado de uma pesquisa de opinião que mostrava uma juventude dividida entre um resistente conservadorismo e indícios de um pensamento que já sinalizava para a quebra de alguns tabus. Para essa edição os repórteres viveram, por meio de reportagens de imersão, estar no papel de vários tipos de jovens brasileiros. Assim, Henrique Caban foi ser um jovem dirigente em “Eu aprendi a dirigir uma empresa”, mostrando um grupo de jovens empresários que aliavam ambição profissional a uma postura moralista sobre o mundo; Luiz Fernando Mercadante (1967), em “Eu entrei na turma”, viveu a vida pacata do jovem do interior; Lana Nowikow esteve no papel da jovem bancária em “Eu encontrei um mundo bem comportado” (1967) e relatou o pensamento conservador do jovem da classe média. Esses tipos sociológicos que retratam uma juventude da classe média alienada ainda podem ser encontrados nas matérias que perfilaram o cantor Roberto Carlos e a Jovem Guarda, como em “Vejam quem chegou de repente”, de maio de 1966 (Kalili, 1966), mostrando um ídolo juvenil que era indiferente à realidade política e social brasileira.

Tais papéis contrastam com as posturas dos jovens universitário e camponês caracterizados de forma mais simpática pela revista, que os entendia como mais sensibilizados e marcados, respectivamente, pelos problemas nacionais. Alberto Libânio – Frei Betto, colaborador da revista na época – que viveu o jovem universitário em “Eu vivi numa república de estudantes” (Libânio, 1967), mostrou uma juventude engajada na militância estudantil e predisposta à discussão de uma soma variada de assuntos de pertinência social, política, artística e filosófica, tais como os integrantes da UNE. Por sua vez, a reportagem também mostrou a existência de facções de direita dentro das universidades, como a Sociedade de Tradição, Família e Propriedade (TFP). O jovem camponês foi vivido por Narciso Kalili (1967) em “Eu senti a vida dura do campo”, que expôs outra realidade relatando as dificuldades vividas por jovens, em sua maioria analfabeta, mal remunerada e sem muitas perspectivas de vida, a não ser repetir a sina de seus pais: constituir família e envelhecer precocemente em um trabalho árduo.

As reportagens vivenciadas calcadas na imersão do jornalista *in loco* e os seus relatos que subvertem o cânone da objetividade jorna-

lística, em vista de uma sensibilização diante os problemas que afligem o povo brasileiro, encontram sua vertente correlata na produção documentarista do Cinema Novo. Tais características apontam para o que se tornou uma marca de ambas as produções: a presença da voz autoral.

A evidência da voz autoral também caracterizou os documentários sociológicos da década de 60. Influenciados pelo cinema de autor europeu, os realizadores do Cinema Novo envolviam-se em produções que destacavam as particularidades dos estilos de cada diretor. O autor cinematográfico, nesses casos, caracteriza-se pela concepção da idéia do filme e pela participação em suas várias etapas de produção, sendo ele quem pensa o projeto e procura meios de realizá-lo, uma vez que o filme corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação (Bernardet, 1991, p. 104). Também contribui na evidência da marca autoral a adesão à proposta do cinema político. Essa postura conferia uma dimensão ideológica ao Cinema Novo no sentido de que o seu discurso tinha por objetivo a tomada de consciência com base em uma concepção política da arte elaborada pelos intelectuais que se identificavam com a perspectiva do povo; eles não renunciavam ao postulado do cinema de autor e se propunham à experimentação como estratégia do cinema político e da liberação da cultura cinematográfica do Brasil (Figueirôa, 2004, p. 33). Somadas a tais características, as particularidades do próprio gênero cinematográfico em questão conferem ao documentário certa inclinação às marcas autorais. Como destaca Nichols:

Como representação tornam-se [os documentários] uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (Nichols, 2005, p. 73).

Em *Realidade* a voz autoral, como nos documentários sociológicos, vai se pautar pelo discurso transgressor de esquerda, mas principalmente pela prerrogativa concedida ao jornalista de exercer o seu próprio estilo, algo que fez parte do *modus operandi* da equipe inicial de *Realidade*. As marcas autorais estão presentes em cada peça jornalística, sendo mesmo possí-

vel, para quem era leitor assíduo, definir o teor dos textos sem verificar os créditos da matéria. Isso fica patente em uma das diretrizes editoriais que não mais tratava o copidesque como um pasteurizador de textos que dispunha-os de forma homogênea em uma determinada publicação. Nesse contexto, o trabalho do editor de texto, cargo que substituiu a figura do copidesque na revista, foi de extrema importância. Essa função era desempenhada pelo jornalista Sérgio de Souza. Seu método era trabalhar ao lado do repórter e apontar estratégias de melhorias nos textos para fazer com que o próprio autor o reescrevesse várias vezes e o aperfeiçoasse. Utilizava, para isso, indicações sobre a melhor forma de dispor as idéias.

Em uma edição especial sobre Sérgio de Souza, na revista *Caros Amigos*, o jornalista José Hamilton Ribeiro enfatiza que Sérgio fez uma revolução silenciosa ao determinar o fim do *copy desk man*, uma figura que entrou nas redações brasileiras no pós-guerra “na rabeira da transplantação entre nós das regras do jornalismo norte-americano. Esse movimento renovou a imprensa mas acabou engessando a redação”. Isso porque o que o repórter escrevia apressadamente, o *copy* reescrevia colocando o texto dentro dos padrões estabelecidos, ou seja, homogeneizando-os. Na publicação da Abril, os textos também eram reescritos, contudo, não eram desfigurados pelo editor. Dessa forma, se o conjunto apresentado em cada edição perdia em uniformidade editorial, ganhava em originalidade artística. O trabalho de Sérgio de Souza era atrelado ao do jornalista. Seu papel era o de auxiliar na afinação do próprio estilo do jornalista. De acordo com José Hamilton, “o resultado é que *Realidade* saía com 12, 13 reportagens, cada uma respeitando o jeito do repórter, cada uma diferente da outra, mas todas com aquele primor de acabamento de texto, uma exigência que, hoje, nenhum bom jornalista deixa de respeitar” (Ribeiro, 2008, p. 14).

Sendo assim, a análise comparativa entre as reportagens de realidade e os “documentários sociológicos” resultou no apontamento de coincidências temáticas e estruturais cujo compartilhamento de um contexto sócio-histórico destacou-se como um elemento motivador. Foram verificadas analogias como: (i) presença da voz autoral; (ii) abordagem crítica dos problemas sociais brasileiros; (iii) opção por personagens que representavam tipos sociológicos tais como o camponês, o operário, o padre, para ilustrar determinados assuntos ou grupos sociais. Em

Realidade este recurso esteve presente em um gênero jornalístico recorrente na revista, as reportagens-conto; já nos documentários do período, esta estratégia discursiva ganhou formato pelos mecanismos de produção de significação embasados nos mecanismos de produção de significação centrados na relação entre o particular e o geral.

Considerações finais

Em um período em que o país se encaminhava ao contexto de forte censura e repressão, o universo intelectual brasileiro vivia o apogeu em termos de criatividade e sensibilidade. *Realidade* (1966-1968) foi um exemplo de jornalismo intenso na pesquisa e arrojado na linguagem, assim como os filmes do Cinema Novo, aqui representados pela linha de documentários engajados feitos no Brasil no início de 1960. A confluência sugerida está amparada no compartilhamento tanto de um contexto histórico e político, determinante nas manifestações culturais do período, quanto pelas ferramentas narrativas utilizadas. A análise comparativa realizada destacou elementos recorrentes em ambos: a abordagem de temas que causavam polêmica e repercussão na opinião pública; a escolha de “personagens” como alegorias, que ao mesmo tempo personificavam assuntos ou grupos sociais e enriqueciam as obras com histórias de vida; e a presença da voz autoral, consubstanciada nas duas produções pelo discurso transgressor de esquerda. Por intermédio dessa analogia, pôde-se inferir que ambas formas de expressão midiática levavam impresso em seu cerne a marca das produções culturais que se pautavam pela transgressão à ordem conservadora e autoritária vigente pois, tanto *Realidade*, quanto os filmes do Cinema Novo, foram de encontro aos modelos discursivos hegemônicos. O que mais os aproximou foi justamente o fato de insurgirem-se contra a supremacia das narrativas preestabelecidas, ambos imersos em um cenário de quebra de paradigmas nas artes e no jornalismo.

Referências

- BERNARDET, J.-C. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 318 p.
- BERNARDET, J.-C. 1991. *O que é cinema?* São Paulo, Brasiliense, 117 p.
- COSTA, T.A.C. 2005. *O espelho e o bisturi: o jornalismo audiovisual nas reportagens especiais televisivas*.

- Belo Horizonte, MG. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 189 p.
- FARO, J.S. 1998. *Realidade 1966-1968: Tempo de reportagem na imprensa brasileira*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 253 p.
- FIGUEIRÓA, A. 2004. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, Papirus, 252 p.
- LINS, C. 2004. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zaver Editor, 205 p.
- LIMA, E.P. 2004. *Páginas Ampliadas: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, Ed. Manole, 371 p.
- NICHOLS, B. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 270 p.
- SOUZA, G. 2006. Aproximações e divergências entre Jornalismo e Documentário. *Unirevista*, 3(1). Disponível em: www.unirevista.unisinos.br/_pdf/Unirev_Souza.pdf. Acesso em: 01/08/2010.
- SATO, N. 2002. Revista Realidade: alegoria e narrativa nas reportagens. In: FÓRUM DE PROFESSORES DE JORNALISMO, 5, Porto Alegre, 2002. *Anais...* Porto Alegre. Disponível em: www.facasper.com.br/cultura/site/ensaio.php. Acesso em: 17/09/2009.
- TRAQUINA, N. 2005. *Teorias do Jornalismo, porque as notícias são como são*. Florianópolis, Ed. Insular, 224 p.
- CABAN, H. 1967. Eu aprendi a dirigir uma grande empresa. *Realidade*, 18(2):69-79.
- FREIRE, R. 1968a. Zerbini quase tira o coração de José. *Realidade*, 28(3): 165-176.
- FREIRE, R. 1968b. Este boi é meu. *Realidade*, 24(2):53-58.
- KALILI, N. 1967. Eu senti da dura vida do campo. *Realidade*, 18(2):115-129.
- KALILI, N. 1966. Vejam quem chegou de repente. *Realidade*, 2(1):32-40.
- LIBÂNIO, A. 1967. Eu vivi numa república de estudantes. *Realidade*, 18(2):81-90.
- MERCADANTE, L.F. 1967. Eu entrei na turma. *Realidade*, 18(2):93-105.
- NOWIKOW, L. 1967. Eu encontrei um mundo bem comportado. *Realidade*, 18(2):105-115
- RIBEIRO, J.H. 1967. Eu fui um simples operário. *Realidade*, 18(2):55-64.
- RIBEIRO, J. H. 2008. Dava aos outros sem esperar paga: é preciso mais para ser um santo? *Caros Amigos*, 40(12):14.
- Viramundo. 1965. São Paulo. Realização/rot: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. 16 mm, pb; fot: Armando Barreto, Thomaz Farkas; som direto: Sérgio Muniz, Edgardo Palero, Vladimir Herzog, Maurice Copovilla; música: Caetano Veloso, José Capinam, interp. de Gilberto Gil.
- A opinião pública. 1966. Rio de Janeiro. Realização/rot: Arnaldo Jabor; 35mm, pb, Im; assistente de direção: Vladimir de Carvalho; fot: Dib Lufti; mont: João R. Melo, Arnaldo Jabor, Gilberto Macedo; som: José Antônio Ventura; conselheiros: Amaury de Souza, Carlos Estevam.
- Submetido em: 30/03/2010
Aceito em: 17/08/2010