

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

GESIELE LORDES

**ENTRE O QUERER, O PODER E O DEVER: VALORES-NOTÍCIA NOS
DOCUMENTÁRIOS DE MICHAEL MOORE**

**CAXIAS DO SUL
2015**

GESIELE LORDES

**ENTRE O QUERER, O PODER E O DEVER: VALORES-NOTÍCIA NOS
DOCUMENTÁRIOS DE MICHAEL MOORE**

Trabalho de conclusão de curso para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social – Habilitação em
Jornalismo da Universidade de Caxias do
Sul.

Orientadora Prof^ª. MSc. Marliva Vanti
Gonçalves

**CAXIAS DO SUL
2015**

GESIELE LORDES

**ENTRE O QUERER, O PODER E O DEVER: VALORES-NOTÍCIA NOS
DOCUMENTÁRIOS DE MICHAEL MOORE**

Monografia de Conclusão de Curso de
Comunicação Social - Habilitação em
Jornalismo da Universidade de Caxias do
Sul, apresentada como requisito para
obtenção do título de Bacharel.

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

Banca Examinadora

Prof^a. MSc. Marliva Vanti Gonçalves
Universidade de Caxias do Sul

Prof. MSc. Daniel Ignacio Vargas Gomez
Universidade de Caxias do Sul

Prof. MSc. Marcell Bocchese
Universidade de Caxias do Sul

Dedico esse trabalho a todos os jornalistas que enxergam em cada pauta, em cada nota e em cada vírgula uma oportunidade para tornar o mundo um lugar mais justo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por ter me ajudado, criando situações e colocando pessoas em meu caminho que me ajudaram a chegar até aqui.

Especialmente, agradeço ao meu amado marido Maico Tavares Rodrigues, por ter me incentivado a manter o ritmo, pelas madrugadas acordado ao meu lado e pelas situações que passamos juntos, inclusive a reta final de uma graduação. Principalmente, por me inspirar todos os dias a ser uma pessoa melhor.

Aos meus queridos irmãos, Jéferson, Cassiano e Tatiane, que tiveram que dividir a atenção com o meu computador durante as visitas à minha casa; à minha mãe, Nelci Lordes, pelos ensinamentos de infância; ao meu pai, João Carlos Varela, pela ajuda com a organização da minha casa e por sua preocupação extra comigo desde o início da minha vida acadêmica.

Agradeço com carinho à minha orientadora, Marliva Vanti Gonçalves, pela dedicação e compreensão, mesmo nos momentos mais difíceis desse processo.

Agradeço a todos que de alguma forma me ajudaram nesse ano de trabalho para a elaboração dessa monografia; tanto aos colegas e professores do curso, que me deram dicas, quanto aos amigos mais próximos que entenderam porque eu estive tão ausente.

*Cabe aos jornalistas escolher a verdade!
Querem responsabilidade maior do que essa?
Deveríamos ser pessoas corcundas, vergadas
pelo peso de chegar à verdade. E deveríamos
também ser mais velhos e experientes.*

Ricardo Noblat

RESUMO

Essa monografia analisa de que forma são empregados os valores-notícia nos documentários do jornalista estadunidense Michael Moore. Por meio da análise de conteúdo, foram analisados trechos de *Sicko* e de *Tiros em Columbine*, obra vencedora do Oscar 2002, na categoria Melhor Documentário. Ambos abordam questões de grande relevância social: violência relacionada ao porte de armas de fogo e o acesso à assistência médica nos Estados Unidos. A base teórica para essa pesquisa consiste nos estudos nas áreas de Jornalismo e Cinema, no que se refere ao surgimento do documentário. Pretende-se contribuir para os estudos em Comunicação e apresentar uma maneira diferenciada de trabalhar com notícias.

Palavras-chave: Documentário. Valores-notícia. Jornalismo. Audiovisual. Cinema.

ABSTRACT

This monograph looks at how employees are the news values in the documentaries of the American journalist Michael Moore. Through content analysis, snippets of *Sicko* and *Bowling for Columbine*, the winner of the 2002's Oscar for Best Documentary, were analyzed. Both address issues of great social relevance: violence related to the right to bear arms and access to healthcare in the United States. The theoretical basis for this research consists of studies in the fields of Journalism and Cinema, with regard to the emergency of the documentary. It is intended to contribute to the studies in communication and present a different way to work with news.

Keywords: Documentary. Values news. Journalism. Audiovisual. Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 JORNALISMO: DA IDEOLOGIA AO CONSUMO	19
2.1 HISTÓRICO	19
2.2 DO FENÔMENO À NOTÍCIA	22
2.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA NOTÍCIA.....	26
2.3.1 Interferência pessoal	27
2.3.2 Constrangimentos organizacionais	29
2.3.3 Relação jornalista X fonte	31
2.4 JORNALISMO E SUAS VARIAÇÕES	32
2.4.1 Classificações jornalísticas	33
2.4.2 Gêneros e formatos na televisão	35
2.4.2.1 Categoria informativa: gêneros e formatos.....	38
3 O QUE É DOCUMENTÁRIO (OU QUE NÃO É)	42
3.1 NÃO É UM PRODUTO ORIGINÁRIO DA COMUNICAÇÃO	42
3.2 NÃO É FILME DE FICÇÃO	43
3.2.1 Encenação	44
3.3 NÃO É REPORTAGEM.....	46
3.4 CINEMA DIRETO E CINEMA VERDADE	49
3.4.1 Outros modos de representação	52
3.5 PRINCIPAIS DOCUMENTARISTAS	54
3.5.1 John Grierson	54
3.5.2 Dziga Vertov	56
3.5.3 Sergei Eisenstein	58
3.5.4 Glauber Rocha	59
3.5.5 Eduardo Coutinho	61
3.5.6 Michael Moore	63
4 METODOLOGIA	66
4.1 PESQUISA QUALITATIVA.....	66
4.1.1 Análise de conteúdo	67

4.1.2 Pesquisa bibliográfica	70
4.2 APRESENTAÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS	71
4.2.1 Tiros em Columbine	71
4.2.1.1 Decupagem das cenas.....	72
4.2.2 Sicko	100
4.2.2.1 Decupagem das cenas.....	101
5 ANÁLISE	114
5.1 TIROS EM COLUMBINE.....	114
5.2 SICKO	124
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	132
ANEXO	137

1 INTRODUÇÃO

“Vivemos em uma época em que temos resultados fictícios de eleições que elegeram um presidente fictício. Vivemos em um tempo em que um homem nos está mandando para a guerra por motivos fictícios. [...] Nós somos contra essa guerra, senhor Bush. Que vergonha, senhor Bush¹”. Com estas palavras, Michael Moore discursou após ser anunciado como vencedor do Oscar na categoria Melhor Documentário por *Tiros em Columbine*², em 2002. A produção tem como ponto de partida o massacre ocorrido na *Columbine High School*³ em 1999, provocado por dois alunos, que usaram as armas dos pais para matar 12 colegas e um professor.

Ao contrário dos meios convencionais de comunicação, a versão de Moore contém piadas, ironias, deboche, mas ainda assim, relata o caso e alerta para aquilo que ele aponta como causa do episódio: a cultura do armamento entre civis nos Estados Unidos. Para apresentar o episódio do massacre e convencer o telespectador sobre seu ponto de vista, Moore usa imagens de arquivos da imprensa, entrevistas, trechos de filmes e imagens de câmeras de segurança, além de trilhas sonoras que indicam o tom da cena, como ironia ou drama.

Certamente, o massacre na escola Columbine, provocado por dois adolescentes que foram armados para o colégio — mesmo em um país onde o porte de armas é um direito constitucional — é notícia. O episódio foi destaque em diversos noticiários nos Estados Unidos e no mundo e, entre tantas definições sobre o fato noticioso, pode-se respaldá-lo pelo conceito que caracteriza notícia como o “que é capaz de abalar pessoas, estruturas, situações” e não o “que apascenta e conforma” (NOBLAT, 2010, p.31). O próprio Moore usou a imprensa convencional como fonte de informação no documentário. Porém, o fazer jornalístico se transformou ao longo do tempo, impondo uma série de condições que nem sempre permitem que a notícia seja tratada com a atenção que merece.

Muitas vezes o trabalho jornalístico realiza-se em situações difíceis, marcado por muitas incertezas. O trabalho jornalístico é condicionado pela pressão das horas de fechamento, pelas práticas levadas a cabo para responder às exigências da tirania do fator tempo, pelas hierarquias superiores da própria empresa, e, às vezes o(s) próprio(s) dono(s), pelos imperativos do jornalismo como um negócio, pela brutal competitividade,

¹ Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=M7Is43K6lrg>>.

² O nome original do documentário é *Bowling for Columbine*.

³ Escola de Ensino Médio de Columbine (tradução nossa).

pelas ações de diversos agentes sociais que fazem a “promoção” de seus acontecimentos para figurar nas primeiras páginas dos jornais ou na notícia de abertura dos telejornais da noite (TRAQUINA, 2005, p. 25, grifo do autor).

Fortes (2008) diz que as limitações impostas pelas empresas jornalísticas aos repórteres se tornam um fator estressante aos funcionários, porém, é difícil, em sociedades capitalistas, combater este tipo de “modelo eficiente como uma fábrica de parafusos” (FORTES, 2008, p. 10). O modelo de trabalho que Fortes menciona foi gerado pela Indústria Cultural. Segundo Coelho Netto (1983), a Indústria Cultural é uma das consequências da Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, na Europa.

Uma das características daquele momento foi o início da produção em série, de forma padronizada, por meio da submissão da atividade humana ao ritmo de máquinas, além do emprego destas, e da divisão do trabalho. A partir daí, surge a cultura de massa, que, segundo o autor, não tem o papel de transmitir conhecimento, e sim o de ser apenas mais um produto com validade determinada, como todos os produtos disponíveis à sociedade (COELHO NETTO, 1983).

Desde então, ao mesmo tempo em que a tecnologia evoluiu, as cobranças aos profissionais da comunicação aumentaram, já que, em função da agilidade de ferramentas de trabalho, as empresas reduziram o quadro de funcionários. Muitas vezes sobrecarregados pelo acúmulo de tarefas, repórteres e editores preocupam-se mais com os prazos do que com a qualidade do conteúdo. Assim, esse cenário contribui para que a notícia “para o sujeito-leitor” seja “apenas um interdito, algo que se move entre tantas outras instâncias, dando-lhe a ideia de completude, sendo os temas, em grande número de situações, tratados de forma rasteira, quando não, inadequada” (SÓLIO; ALBUQUERQUE FILHO; COELHO, 2010, p. 40).

Apesar de favorecerem a produção jornalística do ponto de vista comercial, as condições de produção da notícia deixam brechas do ponto de vista comunicativo. Segundo Adorno (apud WOLF, 1995), uma das consequências do surgimento dos *mass media* foi a padronização do conteúdo, a não preocupação sobre as causas e contextos que possam servir para explicar os fatos e a ênfase sobre os aspectos de fácil consumo, que podem impressionar e garantir audiência. Estas lacunas são uma deixa para que a notícia seja retrabalhada por outros gêneros, como o documentário.

Um dos aspectos que torna o documentário um meio de atuação interessante ao jornalista é justamente essa abertura para uso de ferramentas nunca ou pouco usadas no telejornalismo, ou seja, há uma espécie de ‘garantia’ maior para a liberdade criativa.

Jornalismo e documentário estão fortemente ligados, uma vez que ambos abordam a realidade, seja de uma empresa, de uma localidade ou de questões macroeconômicas que afetam o mundo inteiro. Conforme Ramos (2008, p. 25), uma das principais diferenças entre ficção e documentário é que “o documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)”. Sobre o conceito de notícia, Guirado (2004, p. 74) afirma que na maior parte das vezes o “fato jornalístico é aquele que irrompe do sistema social, permitindo compreender a estrutura e o funcionamento da rede de relações a que pertence”.

O documentário, em geral, não impressiona por causa da exclusividade com a qual denuncia um fato, mas sim pela análise que sugere sobre o fato principal, normalmente um tema já abordado pela imprensa convencional, mas que não recebeu a devida atenção, mesmo sendo um ‘furo’ de reportagem. O jornalismo nem sempre consegue acompanhar o desenrolar de uma notícia, uma vez que, como já dito, é comum as redações trabalharem com equipes enxutas e agirem contra o tempo para manter a publicação interessante ao público, característica proporcional à proximidade temporal em relação ao fato.

Os primeiros filmes considerados documentários, como *Nanook, o esquimó* (1922), de Roberty Flaherty, ou *A chegada do comboio à estação* (fim do século XIX), dos irmãos Lumière, surgiram apenas pela curiosidade da experimentação e o desejo de gravar experiências pessoais (NICHOLS, 2008). Porém, mesmo sendo um produto oriundo do cinema, o documentário não demorou muito para se aproximar do jornalismo, no sentido de tentar convencer o público sobre determinada questão.

O modo expositivo, por exemplo, um dos tipos de abordagem ou representação que o documentário pode apresentar, se constitui em estrutura retórica ou argumentativa, deixando em segundo plano a estética, e “ênfatisa a impressão de objetividade e argumento bem embasado” (NICHOLS, 2008, p. 144). Documentários expositivos, ainda segundo o autor, empregam o comentário — geralmente “voz-over”— para organizar a atenção do telespectador e destacar alguns pontos do documentário. Assim, as imagens assumem papel secundário e

servem apenas para confirmar o que está sendo dito, e não para embelezar a montagem fílmica. De acordo com Nichols (2008), o modo documentário participativo, surgido na década de 60, já utilizava entrevistas como elementos de composição.

Atualmente, ainda há vantagens em usar este tipo de produção para retratar uma notícia. O documentário tende a não ser tão limitado por tempo ou linha editorial e é ilimitado no tocante à linguagem. Animações, entrevistas, textos, fotos de arquivos, “voz-over”. Tudo cabe no documentário. Portanto, há mais chances de fazer-se entender pelo público e de atraí-lo pela inovação. Afinal, o documentário é um “tratamento criativo das atualidades” (GRIERSON apud RAMOS, 2008, p. 55).

Por atualidades, pode-se entender não somente as notícias que estão em evidência em determinado contexto social, mas também o que é atual para o público em relação a tecnologias e meios de comunicação. Não é estratégico apresentar um programa que tem o mesmo formato há 20 anos para um telespectador que está habituado com a internet. O público busca novas experiências.

A teledramaturgia brasileira é um exemplo de como, cada vez mais, a mídia tradicional pode inovar e pautar conteúdos de internet. A novela Avenida Brasil, transmitida na faixa das 21h, na Rede Globo em 2012, por exemplo, foi um fenômeno nas redes sociais. Durante a exibição do folhetim, internautas adotaram a hashtag #oioioi (parte da trilha de abertura), que atingiu cerca de 1.300 mil menções ao dia; o crescimento na busca pelo nome da novela no Google cresceu 3.000%⁴. A interação é tanta que o Ibope Media já prepara um serviço que mede a audiência de programas de TV no *Twitter*⁵. Cada vez mais, interações deste tipo marcam o sucesso de uma produção. O “grande autor é aquele que testa os limites do público, provocando-o” e que, então, é capaz de “catalisar a opinião pública e gerar mais debates sobre sua obra” (CANNITO, 2009, p. 39).

Além de fornecer novos canais de *feedback* do público em relação ao que assiste na televisão, a tecnologia também interfere em um aspecto fundamental para a execução de um projeto: a diminuição dos custos. Antes da digitalização dos processos, a filmagem em películas era um fator que limitava a produção e

⁴ O efeito “Avenida Brasil” na internet: vadias, hashtags e oioioi. Disponível em: <<http://youpix.virgula.uol.com.br/memepedia/o-efeito-avenida-brasil-na-internet-vadias-hashtags-e-oioioi/>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

⁵ Ibope vai medir a audiência da TV também no Twitter. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/ibope-vai-medir-audiencia-da-tv-tambem-no-twitter-12415589>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

preocupava os profissionais, que se policiavam para não estourar o orçamento. Atualmente, já há produtoras investindo em filmagens feitas apenas com celulares inteligentes.

Em dezembro de 2013, o diretor Min Byung-woo conseguiu rodar em 30 cinemas comerciais da Coreia do Sul o longa *Dogs and Cats*⁶. O filme foi gravado, na íntegra, apenas com um *Iphone*, e custou cerca de US\$ 13 mil dólares⁷ — valor baixo para os padrões do cinema mundial, e que pode ser reduzido dependendo das exigências do roteiro. A comédia conta a relação amorosa entre uma artista em depressão que adota um cão de rua com um desenhista que encontra um gato amarrado em um banco. A popularização de dispositivos que filmam, porém, não é a única facilidade para jornalistas que queiram produzir documentários.

Um dos aspectos desse tipo de produto audiovisual é mostrar o cotidiano de pessoas “comuns”, de forma que haja identificação entre personagem e telespectador. Quando um documentário é produzido por jornalistas, estes têm a vantagem de estarem habituados a — ou terem sido preparados para — contar histórias. Grandes reportagens demonstram, mesmo que implicitamente, a empatia do repórter em relação ao personagem. Assim, não se prendem tanto a técnicas, apesar de estas serem indispensáveis.

O jornalista que faz documentário, especialmente no Brasil, tem a oportunidade de não mais depender dos pequenos grupos familiares que formam o oligopólio da mídia nacional. Ocorre que no país a produção audiovisual já é um nicho de mercado que se desenvolve, sobretudo, a partir de políticas públicas. Um exemplo é a lei 12.485 de 2011⁸, conhecida como Lei da TV Paga, que obriga operadoras de TV por assinatura a dedicarem parte de sua grade à programação produzida no Brasil por produtoras independentes. Segundo informações da Agência Nacional de Cinema (Ancine), desde setembro de 2013 os canais qualificados (segmentados em filmes, séries, animação, documentários) devem reservar três horas e 30 minutos para produtos audiovisuais brasileiros.

Além disso, a lei determina que em todos os pacotes oferecidos ao assinante é preciso ter um canal qualificado brasileiro para cada três canais

⁶ Cachorros e Gatos (tradução nossa).

⁷ Informações de matéria do site do jornal O Estado de S. Paulo, disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/link/filme-feito-com-iphone-chega-aos-cinemas-coreanos/>>. Acesso em: 30 out. 2014.

⁸ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em: 8 ago. 2014.

qualificados. Essas mudanças no cenário audiovisual correspondem a mudanças no perfil dos telespectadores. Segundo a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), até agosto de 2014, a cada 100 domicílios, 29,4 tinham TV por assinatura, equivalente a mais de 19 milhões de residências.

A produtora Giros, do Rio de Janeiro, por exemplo, em 2012, um ano após a promulgação da lei, teve que aumentar em 30% o número de funcionários para atender a demanda, que saltou de dez para 35 projetos ao ano. Outro exemplo de que este mercado está emergindo é a empresa LC Barreto — uma produtora carioca que por 15 anos dedicou-se apenas a filmes e que recentemente criou um setor dedicado exclusivamente a produções para a televisão.⁹

Mesmo quem não tem capital para investir em um empreendimento pode tirar proveito do avanço do setor. Em outubro de 2014, foi lançado um edital de fomento à produção de documentários em longa metragem no valor de R\$ 10 milhões, provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual. Foram contemplados dez projetos com valor de até R\$ 1 milhão cada¹⁰. Ao que tudo indica, é uma alternativa interessante para aqueles diretores que desejam produzir filmes que não agradam a nenhum patrocinador (empresa ou entidade).

O incentivo do Governo Federal foi lançado com o objetivo de, até 2020, tornar o país o quinto maior mercado do mundo em produção e consumo de audiovisual para cinema, conforme previsto no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (2013). Incluir salas de cinema em todos os municípios brasileiros com população entre 100 mil e 500 mil habitantes, até 2015, é uma das metas. Para isso devem ser investidos R\$ 514 milhões até 2020. No mesmo ano, se a estimativa se concretizar, o Brasil deverá contar com 20 empresas especializadas em produções audiovisuais sob demanda para TV e internet¹¹. Além de valorizar a produção nacional, essas ações são indicativas de geração de empregos e, portanto, exigirão profissionais qualificados.

A independência financeira é fundamental na seleção do tema do documentário. Se Michael Moore fosse contratado por um canal de TV, talvez o filme

⁹ Dados e informações sobre as produtoras foram retirados de matéria do site do jornal O Globo: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lei-da-tv-cabo-motiva-crescimento-do-mercado-de-audiovisual-5914126>>. Acesso em: 15 dez. 2014

¹⁰ Dados disponíveis em <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-e-minist-rio-da-cultura-investem-r-22-milh-es-na-produ-o-de-longas-de->>. Acesso em: 05 ago. 2014.

¹¹ Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual 2013 disponível em <<http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2014.

*Roger & Me*¹², seu primeiro documentário, não tivesse sido realizado, ou não da forma como foi, dado o potencial publicitário da empresa que ele ataca. *Roger & Me* mostra a decadência em que ficou a cidade de Flint (Michigan, EUA), cidade natal de Moore, quando a *General Motors* decidiu encerrar as atividades locais — e assim eliminar a maior fonte de empregos no município. Com o fechamento da indústria onde a maioria dos familiares homens de Moore havia trabalhado, 30 mil pessoas ficaram sem emprego. Roger Smith era o presidente da multinacional e, durante dois anos, Moore tentou uma entrevista, sem sucesso. Daí o nome do documentário.

Além de estabelecer essa proximidade com os personagens de muitos de seus trabalhos, Michael Moore demonstra, de forma muito clara, seus posicionamentos. É evidente que ele é contra a cultura do armamento; crítico do capitalismo; e, sobretudo, um forte combatente ao governo Bush. Assuntos tão importantes em uma sociedade, especialmente quando a sociedade em questão é considerada a mais influente do mundo, tornam-se leves e fáceis de compreender na linguagem bem humorada característica de Moore. Mesmo sem ter concluído a faculdade de Jornalismo, ele consegue lapidar o fato noticioso. Por este estilo tão particular e seu engajamento social, que contribuem para o jornalismo à medida que esclarecem e denunciam fatos, Moore é digno de estudos.

Os filmes de Michael Moore são referências sobre como inserir elementos do jornalismo em documentários, produtos que, em relação à prática jornalística, permitem certa autonomia ao autor. Os profissionais envolvidos em um documentário, geralmente, se dedicam a estudar o tema do filme; não são limitados pelo tempo disponível em uma grade de programação e não estão presos a uma pauta, já que novas descobertas podem ser incluídas no produto final — situações opostas às que acontecem no cotidiano de uma redação.

Mesmo sem o suporte de um veículo de comunicação (ou talvez exatamente por isso), Moore consegue apurar informações mantidas em sigilo, tem acesso a documentos secretos, fotos de situações pessoais, dados e entrevistas. Além disso, já atingiu resultados práticos em seus trabalhos, como nos documentários que serão analisados nesta monografia: *Tiros em Columbine* (2002) e *Sicko* (2007).

Apesar de em quase todos os seus filmes o jornalista deixar clara sua posição ideológica, foi nesses dois documentários que ele conseguiu interferir

¹² Roger & Eu.

diretamente na realidade de seu público (ao menos em uma pequena parcela dele), mesmo que apenas durante as gravações. Em *Tiros em Columbine* (apresentado na abertura desse capítulo e que tem como foco o massacre em uma escola dos Estados Unidos), ele conseguiu uma declaração de uma representante da rede de lojas K-Mart dizendo que as vendas de munições bélicas seriam extintas. Em *Sicko*, que retrata o drama da saúde pública estadunidense, Moore leva um grupo de doentes para se tratar em Cuba, onde a saúde é gratuita e considerada referência mundial. Enquanto as exigências de mercado priorizam o perfil técnico dos jornalistas, Moore consegue manter o valor ideológico da profissão, sem transparecer ingenuidade.

Diante das relações de proximidade e afastamento entre documentário e jornalismo, surge o questionamento sobre qual é o papel do jornalismo nas produções de Michael Moore. De que forma Michael Moore atribui valores-notícia aos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko*?

Eis o objetivo geral deste estudo: analisar de que forma o documentarista atribui valores-notícia aos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko*. Para tanto, pretende-se conceituar documentário e Jornalismo; selecionar cenas dos documentários estudados; explorar os principais valores-notícia mencionados na literatura jornalística; identificar valores-notícia nas cenas selecionadas e analisar o sentido que os valores-notícia assumem quando empregados em um documentário.

Os dois produtos audiovisuais serão estudados de acordo com a Análise de Conteúdo, um “conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (BARDIN, 2004, p. 33). A descrição dessas mensagens é respaldada pela pesquisa bibliográfica na literatura sobre Jornalismo e na literatura sobre Cinema.

Como hipóteses do resultado desta pesquisa, são apontadas as seguintes afirmações:

- a) Michael Moore insere valores-notícia ao gênero documentário de tal forma que não é possível identificá-los;
- b) Os valores-notícia estão presentes apenas na seleção do foco de cada documentário, não no desenvolvimento do mesmo;
- c) A forma como Michael Moore mescla valores-notícia e linguagem audiovisual sugere um estilo específico de documentário.

Esta monografia será dividida em quatro capítulos: o primeiro aborda

conceitos de Jornalismo e será dividido em subcapítulos referentes aos principais elementos da produção e da rotina jornalística, como a caracterização do que é considerado fato noticioso, as condições de produção da notícia e a apresentação dos gêneros jornalísticos. O segundo capítulo compreende a história do documentário, suas características e sua relação com o mundo histórico e atual por meio de grandes clássicos do gênero.

A metodologia é apresentada no terceiro capítulo, no qual são detalhadas as etapas de realização da análise, desde a coleta de referencial bibliográfico até a análise de conteúdo. Nesse capítulo também serão indicadas as cenas decupadas para análise de cada documentário.

Já no quarto capítulo é feita a análise de conteúdo dos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko*, a partir de cenas selecionadas, considerando os valores-notícia apresentados no capítulo anterior. Por fim, a pesquisadora expõe suas percepções e considerações sobre a pesquisa realizada.

Considerando o potencial profissional que a área do documentário apresenta e a paralela redução de cargos de repórteres nas redações convencionais, nota-se um campo que ainda pode ser muito explorado por jornalistas. O documentário não apenas pode ser uma alternativa ao emprego comum de repórter – como indicam nas políticas públicas apresentadas neste capítulo – como também uma possibilidade para o jornalista investir na inovação do processo comunicacional, na abordagem profunda sobre determinado assunto e em uma proximidade mais humanizada com seus personagens – condutas inviáveis ou até mesmo condenadas na prática jornalística comum.

Assim, esta pesquisa poderá servir como referência para acadêmicos de Jornalismo que se interessem por novas vertentes da profissão. Também poderá ser um acréscimo aos estudos já existentes sobre a relação entre Jornalismo e o gênero documentário, situação ainda pouco explorada.

2 JORNALISMO: DA IDEOLOGIA AO CONSUMO

O jornalismo surgiu como um elemento inerente à organização social. Em diversas partes do mundo, como nos Estados Unidos e no Brasil, os primeiros jornais impressos surgiram a serviço do governo ou com o objetivo de reivindicar a independência em relação a outros países. Mais tarde, se tornou uma ferramenta ideológica. Com o passar do tempo, porém, à atividade jornalística foi atribuído o objetivo final de garantir lucros às empresas de comunicação. Assim, ao longo do processo de manipulação da informação — aqui se deixa de lado o sentido pejorativo que a expressão adquiriu para entendê-la como a necessidade de moldar o fato até que ele se torne noticiável —, são impostas várias condutas que resultam em uma notícia rentável e que explicam porque o jornalismo, de modo geral, é como é.

2.1 HISTÓRICO

Há inúmeras definições sobre Jornalismo; algumas poéticas, outras ideológicas. O fato é que o fazer jornalístico não é algo exato ou invariável, e sim uma prática que depende de diversos fatores, como o tipo de público ao qual é direcionada a notícia, a visão de mundo do repórter que escreve determinada matéria, a autonomia do veículo de comunicação e as normas sociais em que esse está inserido. Sabe-se, por exemplo, que, em função de determinação contida no Estatuto da Criança e do Adolescente, a imprensa brasileira não pode divulgar a identificação de menores infratores. Isso significa que matérias que tratem de questões envolvendo crianças são naturalmente limitadas. O resultado final de uma publicação, porém, ainda depende de seu aspecto visual, que pode ser determinado por seu teor – matérias de Economia tendem a usar mais infográficos, por exemplo. Assim, Jornalismo pode ser definido como “uma arte, uma técnica, uma ciência” (BAHIA, 1971, p. 37).

As principais mudanças do jornalismo aconteceram como resultado natural das transformações sociais e econômicas do mundo. Segundo Traquina (2005), o modelo de jornalismo conhecido atualmente surgiu no século XIX, com a expansão dos jornais impressos e com o desafio de atingir um novo objetivo: apresentar notícias e não propagandas. Até então, não havia cursos que profissionalizassem

jornalistas e os jornais eram escritos por intelectuais da alta sociedade que deixavam clara sua parcialidade ideológica. As redações também não tinham como principal foco o retorno econômico direto e sim o fortalecimento de determinadas correntes políticas.

Embora houvesse pessoas que, por exemplo, fizeram negócio com a venda de jornais durante a revolução francesa [sic] no fim do século XVIII, os jornais eram sobretudo armas na luta política, estreitamente identificados com causas políticas. (TRAQUINA, 2005, p. 34).

O século XIX é o momento de grande avanço da imprensa em função de acontecimentos ocorridos inicialmente na Europa que refletiram fortemente no Ocidente. No campo intelectual, o principal foi a Revolução Francesa. Até 1789, ano da grande revolução, o governo monárquico francês, do rei Luiz XVI, controlava as publicações e censurava aquelas que de alguma forma pudessem atacar o poder constituído. Além disso, as necessidades da plebe (pequenos artesãos, camponeses e pequena burguesia) eram ignoradas, enquanto o clero e nobreza usufruíam de luxo e comodidades, como a isenção de impostos. Foi nesse cenário de extrema injustiça social que o povo, apoiado pelos intelectuais do Iluminismo — movimento filosófico que tinha a razão como principal alicerce —, provocou uma das mais emblemáticas revoluções da História (BASTOS, SANTOS, NUNES, 2011).

A partir de então, surgiram os primeiros partidos políticos e a organização social baseada nos direitos humanos. A liberdade de expressão, assim, se constitui como um forte pilar da democracia e é assegurada pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, declarada em 1789. O Art. 11º assegura que “a livre comunicação das idéias e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente [...]”¹³. Assim, o período posterior à revolução marcou o lançamento de diversos jornais e panfletos que representavam as novas divisões políticas.

Esse modelo partidário do fazer jornalístico também existia nos Estados Unidos do século XVIII, quando os editoriais reivindicavam a independência norte-americana em relação à Inglaterra. Seguindo ideias iluministas, assim como a França, os EUA consideraram fundamental a liberdade de expressão. Porém,

¹³ Disponível em <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>> Acesso em: 21 mar. 2015.

segundo Traquina (2005), os franceses foram mais resistentes em alterar suas linhas editoriais, baseadas diretamente em posicionamentos políticos, enquanto os EUA avançaram rapidamente à relativa independência, investindo no apelo comercial do jornal, com a venda de espaços para publicidade.

No século XIX, o formato com que a notícia era apresentada até então — mais literária e opinativa e menos informativa — foi rompido, atendendo a necessidades impostas pela Revolução Industrial, que se iniciou na Inglaterra no fim do século XVIII. Nessa época, a notícia começava a ser vista como mais um produto, do qual a população deve necessitar e tende a consumir rapidamente, a fim de movimentar o então novo nicho econômico baseado na divulgação de informações.

O desenvolvimento industrial também acompanhou o avanço da alfabetização, mesmo que mínima, das camadas econômica e socialmente menos favorecidas. A imprensa, pertencente à Indústria Cultural, já não podia escrever apenas para a elite, pois já não considerava ter leitores e sim, consumidores. “A massa é constituída por um conjunto homogénio de indivíduos que, enquanto seus membros, são essencialmente iguais, indiferenciáveis, mesmo que provenham de ambientes diferentes, heterogêneos, e de todos os grupos sociais” (WOLF, 2001, p. 25).

A utilização de testemunhas oculares, o desenvolvimento da reportagem, com a utilização da técnica da descrição, foram algumas das inovações no jornalismo no decurso do século XIX. Mas houve também uma mudança importante no formato da notícia durante o século. À medida que as notícias passaram a ser tratadas como um produto, uma forma nascente de “empacotamento” apareceu. As notícias tornaram-se crescentemente estandardizadas ao tomarem a forma a que chamamos de “pirâmide invertida”, enfatizando o parágrafo de abertura, o *lead* (TRAQUINA, 2005, p. 59, grifo do autor).

Pirâmide invertida representa a matéria completa, com os desdobramentos sobre o fato; o lide, o topo desta pirâmide. O lide, convencionalmente, deve responder às seguintes questões em relação ao fato: o quê? quem? como? onde? quando? e por quê?. É possível observar que os veículos de comunicação ainda usam este formato de abertura do texto (tanto em jornais impressos ou online, como em TV e principalmente em rádio), porém é mais um recurso que torna a produção ágil, que corresponde às condições de trabalho do repórter, do que uma maneira atrativa de comunicar. Por isso, nem sempre a forma como a notícia é apresentada

sana todas as dúvidas do público.

Segundo o professor João de Deus, as perguntas do lide não são seis, mas nove: Quem fez? O quê? A quem? Quando? Por quê? Para quê? Onde? Como? Com que desdobramentos?. É natural que se estranhe a inclusão, depois de décadas, do “quem passivo” (a quem), como é natural perceber que cada vez se cobra mais precisão e informação completa dos jornalistas (PENA, 2005, p. 43, grifo do autor).

Porém, não existem fórmulas que garantam o sucesso de uma matéria, já que esta depende também do contexto no qual está inserida. Por isso, cabe aos veículos de comunicação analisar a melhor forma de transmitir determinada mensagem ao seu público-alvo. Quando essa relação falha, a imprensa é criticada, inclusive, pelos próprios jornalistas. Contudo, alguns destes conflitos ocorrem porque nem sempre o público compreende (e ele não tem essa obrigação) que o fazer jornalístico é tanto um processo criativo quanto seletivo.

2.2 DO FENÔMENO À NOTÍCIA

A elaboração de um jornal depende dos acontecimentos do dia, ou do período de tempo em que ele é editado, e que de alguma forma interfiram na realidade de seus leitores/ouvintes/telespectadores. Um acidente de carro, o nascimento de quíntuplos, a posse do novo Presidente. São todos acontecimentos que, por sua natureza, têm alguma relevância, pois são formados “por aqueles elementos externos ao sujeito, a partir dos quais, ele mesmo reconhecerá e reconstruirá o acontecimento” (ALSINA, 2009, p. 113).

Hernandes (2006) sugere definições de acontecimento, de fato e de notícia que servem como ponto de partida para entender o caminho percorrido desde o surgimento do fenômeno até sua divulgação jornalística.

Acontecimento: “é a manifestação de qualquer fenômeno que passou a ter significado para um ser humano” (HERNANDES, 2006, p. 23). Se o acontecimento depende do significado que representa para ao menos um ser humano, evidentemente, é necessário que o fenômeno seja conhecido por pelo menos um ser humano. Ou seja, se não houver argumentos ou indícios que realmente convençam uma pessoa, o fenômeno é ignorado. Independentemente de virar notícia, o fenômeno que deve ser caracterizado como acontecimento é selecionado pessoalmente, pois o ser humano não tem capacidade de considerar significativo e

processar tudo o que acontece ao seu redor, e essa seleção é relativa à cultura de determinada sociedade (ALSINA, 2009).

O acontecimento é um fenômeno social e [...] está determinado histórica e culturalmente. É claro que, cada sistema cultural vai concretizar quais os fenômenos que merecem ser considerados como acontecimentos e quais passam despercebidos [...]. Não podemos considerar tudo quanto temos em volta como algo significativo, pois não seríamos capazes de processarmos tanta informação (ALSINA, 2009, p. 115).

Já o fato é a etapa que sucede o acontecimento e antecede a notícia.

Trata-se da primeira eleição e da apropriação que um determinado jornal faz de certos acontecimentos, selecionados por ter determinado valor argumentativo. Selecionar um fato aponta a existência de uma visão de mundo. Tornar algo presente, visível, é, determinar-lhe valor. Significa, simultaneamente, omitir ou esquecer outros aspectos envolvidos (HERNANDES, 2006, p. 23).

De forma direta, pode-se dizer que fatos são as pautas – os tópicos apresentados em uma reunião em que editores definem o que tem potencial para virar notícia. A notícia, propriamente, é o último nível em que pode chegar o acontecimento. E é a partir da notícia que têm origem outros produtos jornalísticos, como a reportagem, os editoriais, as colunas de opinião e outros. A notícia “é, por sua vez, uma hierarquização dos fatos, também fruto de uma visão de mundo [...]” (HERNANDES, 2006, p. 24).

Contudo, antes que um fato seja investigado, contextualizado em relação a outros fatos e apresentado como notícia, naturalmente, os jornalistas consideram algumas características. Essas características do fato ajudam a projetar o impacto de determinada notícia em seu público: são os valores-notícia.

Os valores-notícia são importantes para explicar porque determinados acontecimentos são notícias e outros, não. Estes princípios se relacionam, são identificados ao longo do processo de construção da notícia e são dinâmicos, acompanhando as mudanças sociais, políticas, sociais e culturais, segundo Wolf (1995).

No que se refere ao conteúdo da notícia, o autor indica os critérios substantivos, que se referem a dois aspectos: a importância e o interesse da notícia. Em relação à importância da notícia, o autor elenca:

a) grau e nível hierárquico dos envolvidos no fato: quanto mais visibilidade a

- ou pessoa ou instituição tiver, mais facilmente vira notícia;
- b) impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional: quanto mais interferir em questões de nível nacional e/ou quanto mais proximidade geográfica e cultural, mais um fato pode virar notícia;
 - c) quantidade de pessoas envolvidas no fato: quanto mais pessoas envolvidas, mais visibilidade o fato tem. Porém, predomina a proximidade com o público-alvo do veículo de comunicação, ou seja, um acidente local com duas vítimas tem maior potencial noticioso do que um acidente com cinco vítimas em outras cidades, por exemplo;
 - d) relevância e significatividade do acontecimento quanto à evolução futura de uma determinada situação: quanto mais o fato inicial gerar desdobramentos que a imprensa possa cobrir, mais pode ser considerado notícia (de acordo com os demais valores-notícia que tiver).

Os valores-notícia citados por Alsina (2009) — e não contemplados por Wolf (1995) — indicam uma análise mais atual da imprensa. São eles:

- e) a novidade, a modernidade do fenômeno, as últimas tendências: os meios de comunicação apontam as mudanças de tendências de uma sociedade;
- f) a distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização: quando valores sociais são julgados e ocorre a discussão sobre sua aceitação ou não aceitação;
- g) violência, agressividade e dor: acidentes, crimes e catástrofes são de grande interesse da imprensa;
- h) enfrentamento: a mídia costuma retratar com entusiasmo a rivalidade entre partes de interesse em um mesmo tema, como times de futebol ou candidatos políticos;
- i) enriquecimento individual: com frequência, a imprensa lista os mais ricos de determinado país ou época, ou a evolução financeira de determinadas pessoas públicas;
- j) crises e seus sintomas: o jornalismo é observador; repórteres e comentaristas prestam esclarecimentos ao público em momentos de crises;
- k) exotividade - quanto maior o choque cultural, mais noticiável o fato é.

Já em relação ao interesse sobre a notícia, Golding e Elliot (apud WOLF, 1995) listam quatro critérios:

- a) histórias de pessoas comuns que vivem situações atípicas ou histórias que envolvam a privacidade de figuras públicas;
- b) histórias em que há troca de papéis;
- c) histórias de interesse humano;
- d) histórias de feitos heroicos.

Na maioria das vezes, as pautas abordadas pela imprensa dão origem ao debate público. Essa relação é abordada na teoria da agenda *setting*, que defende que a imprensa dita o que as pessoas devem considerar relevante e em qual ordem de prioridade estes assuntos devem ser debatidos. Diante de tantos fenômenos, a imprensa acaba sendo um mecanismo que indica o que é realmente importante (PENA, 2005).

Wolf (1995) também aponta valores-notícia relativos ao produto, ao meio de comunicação, ao público e à concorrência. Os dois primeiros se referem à forma como a notícia será apresentada; à disponibilidade do material aos jornalistas, de forma que não altere demasiadamente o ritmo de trabalho da redação, e às características próprias de cada produto noticioso. Isso implica em linguagem, qualidade, tempo ou tamanho e tom da matéria. As exigências impostas pelos formatos são tão importantes quanto o próprio fato, pois garantem que a notícia seja repassada de forma plena. A televisão é um dos exemplos mais evidentes. Como produto audiovisual, o telejornal exige que suas matérias tenham imagens, que ao mesmo tempo comprovem o que está sendo dito e prendam a atenção do telespectador.

O valor-notícia em relação ao público consiste na avaliação dos jornalistas sobre as prováveis reações da audiência. Para o autor, essa é uma situação de risco, pois as empresas não conhecem seu público a ponto de prever com exatidão o impacto das notícias. O pesquisador aponta um aspecto importante que incide sobre este valor-notícia: o da proteção. Notícias que possam causar traumas, ferir gostos ou a sensibilidade do público são evitadas. Contudo, este tipo de filtragem se mostra, na prática, muito difícil de ser aplicado em grandes conglomerados de comunicação, dada a heterogeneidade de seu público. Gans (apud WOLF, 1995) classifica as notícias em três principais categorias: aquelas que permitem identificação do leitor; as de serviço e as notícias rápidas (uma notícia na medida,

sem detalhes e sem informações desnecessárias).

Já em relação à concorrência, o autor aponta que são três as principais consequências da competição entre os veículos de comunicação. São eles: maior cobertura e atenção aos fatos a fim de evitar o “furo”; seleção de determinadas notícias em função da possibilidade de o concorrente publicar/transmitir; e parâmetros profissionais, já que naturalmente, alguns veículos se destacam entre o público e servem como referência a seus pares.

Esses e outros fatores, que serão apresentados ao longo desse capítulo, formam aquilo que Bourdieu (1997, p. 25), na condição de alguém que é apenas observador e não participante da rotina de um veículo de comunicação, chama de “óculos”: um tipo de óculos especial que os jornalistas usam e os fazem ver, e conseqüentemente retratar, a realidade de modo específico. Segundo o autor, os jornalistas noticiam aquilo que eles mesmos consideram espetacular e a TV prioriza sempre a dramatização em detrimento do seu real papel de informar.

Desejaria dirigir-me para coisas ligeiramente menos visíveis mostrando como a televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda, mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade (BOURDIEU, 1997, p. 24).

Ocorre que não são apenas os valores-notícia que definem o que será notícia – mesmo considerando que um fato que apresenta o maior número destes elementos tem mais chances de ser noticiado. Apesar de muitas redações possuírem um manual que aponta alguns dos critérios acima, no cotidiano a seleção é feita de forma rápida e natural, quase automática, e consideram-se outros fatores, próprios da rotina das empresas de comunicação. Por isso, mesmo quando uma notícia apresenta a maior parte destas características, ela pode não ser publicada ou transmitida, pois o processo produtivo ainda depende do ambiente de trabalho, do repórter que irá fazer a matéria e das informações obtidas por fontes.

2.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA NOTÍCIA

Apesar de a atividade jornalística exercer uma função social importante, sobretudo em uma democracia, ao levar ao público informações que ele poderia

jamais saber por outros meios, as redações são, ao mesmo tempo, empresas e, como tal, obedecem a padrões de produção. Além de um sistema produtivo organizado, as redações ainda enfrentam as dificuldades decorrentes da escassez de recursos, da sobrecarga de trabalho e da corrida contra o tempo para atender a toda a demanda de atividades. As condições de produção da notícia, portanto, interferem diretamente no resultado final de um produto noticioso.

2.3.1 Interferência pessoal

É exatamente por este conjunto de padrões que norteia a manipulação da informação que pode ser superficial atribuir a interesses pessoais de determinado jornalista a seleção das notícias, mesmo que nas altas instâncias de uma empresa jornalística empresários tentem interferir na divulgação de conteúdo. A teoria do *gatekeeper*¹⁴, por exemplo, — que inicialmente isolava a influência do jornalista na seleção de notícias — foi reestudada e admite a relação entre decisões individuais e o ritmo e hábitos de uma redação.

Segundo Traquina (2005), a teoria do *gatekeeper* ganhou relevância no campo jornalístico em 1950, quando David Manning White publicou um estudo em que acompanhou, por uma semana, um jornalista de um jornal de porte médio norte-americano e analisou quais motivos levavam este jornalista a aceitar e a recusar notícias que chegavam à redação. Ainda segundo o autor, White concluiu que as decisões eram subjetivas e arbitrárias. Porém, com o avanço dos estudos sobre a comunicação jornalística, constatou-se que a interferência individual do jornalista não dependia unicamente da sua intenção.

Os estudos posteriores chegaram à conclusão que as decisões do *gatekeeper* estavam mais influenciadas por critérios profissionais ligados às rotinas de produção notícia e à eficiência e velocidade do que por uma avaliação individual de noticiabilidade (PENA, 2005, p. 134).

Mais determinantes do que a intenção do repórter, porém, são alguns elementos básicos que interferem na produção da notícia de forma geral: o fator tempo, a relação com as fontes, a adaptação ao formato do produto noticioso e a interferência de normas impostas pela empresa de comunicação, como será exposto

¹⁴ Guarda de portão (tradução nossa).

ao longo deste capítulo. Estes fatores estão interligados e interferem diretamente na postura dos profissionais envolvidos no processo noticioso.

A corrida contra o tempo pode ser quase tão crucial em uma redação quanto a seleção da manchete do dia, por exemplo. Por ser a redação uma empresa, com metas, horários e, dentro da dinâmica do ofício, certo planejamento, é possível observar que “a ligação atual do jornalista ao fator tempo já é mais baseada na cultura profissional do que no caráter da notícia como mercadoria rapidamente deteriorável” (SOUSA, 2002, p. 48) Esta ‘fragilidade’ do jornalismo é uma brecha para que cada vez mais agências de notícias e assessorias de imprensa insiram assuntos de seus interesses na agenda midiática.

Os canais de recolha do material estão já profundamente estruturados em função de avaliações da noticiabilidade e, no seu funcionamento, acabam por realçar e reforçar os critérios de relevância; isto é, estabelece-se uma circularidade [...] (WOLF, 1995, p. 196).

Mesmo favorecendo a fluidez do trabalho jornalístico, essa relação pode não contribuir para o avanço da imprensa, já que as redações podem se acomodar com a entrega de material pronto. Muitas vezes, em vez de aproveitar o tempo disponível que algum jornalista teria por não precisar se dedicar a uma matéria que chega via agência de notícias, as empresas jornalísticas identificam nisso uma forma de enxugar o quadro de funcionários, já que um terceiro trabalha supostamente de graça. A RBS do Rio Grande do Sul, por exemplo, em 2014, foi responsável por 91 das 233 demissões de jornalistas apenas em Porto Alegre — e procurou deixar claro que a empresa não passava por uma crise, mas estava ampliando seus investimentos em outras áreas¹⁵.

Mesmo quando a redação procura maior independência editorial em relação ao material fornecido por agências ou assessorias, a dinâmica com que os fenômenos ocorrem exige que os editores (principalmente eles) decidam em muito pouco tempo o que pode ou não ser notícia e de que forma ela será abordada. É preciso decidir se a entrevista será feita por telefone, email ou pessoalmente; qual a melhor rota para chegar mais rápido até o entrevistado/local do fato; alinhar orientações ao repórter e ao fotógrafo/cinegrafista para que imagem e matéria

¹⁵ Dados disponíveis em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed833_a_tesoura_da_rbs_vai_em_frente>. Acesso em: 31 mar. 2015.

tenham o mesmo tom; apurar o que a concorrência já falou sobre o assunto e encontrar um novo foco e avaliar se o assunto merece que o *deadline* seja estendido, entre outras situações. Não é possível prever se estas decisões serão necessárias no início do dia ou duas horas antes do fechamento da edição e, por isso, nem sempre são bem avaliadas.

A pressão do tempo, agudizada pela competitividade, levaria ainda os jornalistas a relatar frequentemente as histórias em situações de incerteza, quer porque nem sempre reúnem os dados desejados quer porque necessitam de selecionar rapidamente acontecimentos e informações (SOUSA, 2002, p. 48).

Contudo, da mesma forma que muitas situações não dependem de decisões dos jornalistas, é preciso reconhecer que a imparcialidade é impossível. Assim, a interferência do repórter ocorre ao selecionar as palavras que vai usar (intenção ou pretensão, pediu ou mandou, por exemplo), quais trechos da entrevista devem ser publicados e sempre que ele puder tomar alguma decisão. Isso não significa que ele esteja sobrepondo uma fonte à outra (não que isso não ocorra em alguns momentos), são simplesmente os momentos do processo produtivo em que é necessário fazer escolhas. “A sociedade confunde a objetividade do método com a do profissional, e este jamais deixará de ser subjetivo” (PENA, 2005, p. 51). Essas escolhas também são baseadas na visão de mundo dos jornalistas, em sua experiência profissional e em seu domínio sobre o tema da notícia, mas em grande parte, pelas normas estabelecidas pela empresa.

2.3.2 Constrangimentos organizacionais

Apesar de a internet permitir que muitos jornalistas mantenham sua própria fonte de renda por meio de sites segmentados informativos ou de entretenimento, os grandes veículos de comunicação de massa seguem uma organização vertical, cujo topo é ocupado por empresários que, na maioria das vezes, têm ideais diferentes dos de seus funcionários. Por estarem na condição de subordinados, os jornalistas se encontram na obrigação de seguir os padrões de produção impostos pela empresa.

Como à organização interessa, à partida, ter pessoas adaptadas à sua dinâmica interna, percebe-se que o jornalista será sempre constrangido pela política editorial e pela forma de fazer as coisas no órgão de comunicação

social para o qual trabalha (SOUSA, 2002, p. 54-55).

Após cinco anos da publicação do estudo de White sobre o *gatekeeper*, Warren Breed lança o primeiro estudo sobre a teoria organizacional. Segundo Traquina (2005), na pesquisa Controle social da redação: Uma análise funcional, Breed destaca que a postura dos jornalistas se deve muito mais ao posicionamento da organização do que a uma cultura profissional. O funcionamento da empresa gera os chamados constrangimentos organizacionais, que atingem diretamente o processo de produção, como a limitação orçamentária, que pode impedir o deslocamento para uma cobertura em uma cidade distante, por exemplo.

Ainda segundo o autor, Breed identificou seis fatores sutis de recompensa e punição que promovem a socialização de jornalistas em uma empresa:

- a) autoridade institucional e sanções: omitir a assinatura da matéria, fazer modificações propositais e desnecessárias no texto ou encarregar o repórter de uma matéria que ninguém gostaria de fazer são algumas das várias maneiras com as quais um superior pode punir seus subordinados em uma redação;
- b) sentimentos de obrigação e estima para com seus superiores: com o tempo, podem surgir laços de amizade entre jornalista e seus superiores, além de sentimentos de gratidão a profissionais que lhe ensinaram ou deram oportunidades. Essa relação pessoal pode bloquear questionamentos ou conflitos profissionais;
- c) ascensão profissional: os jornalistas acreditam que se opor à empresa é impor uma barreira ao próprio desenvolvimento profissional;
- d) ausência de conflitos de lealdade: em geral, o ambiente das redações é pacífico e quase não há interferência de movimentos sindicais;
- e) prazer do exercício do jornalismo: os jornalistas gostam do seu trabalho, apesar de tudo. A satisfação pessoal compensa quaisquer prejuízos;
- f) as notícias como valor: jornalistas se focam estritamente em procurar notícias, dentro e fora do horário de trabalho; direção da empresa e repórteres são ligados por esse interesse: a busca pelas notícias.

Segundo Pena (2005), o setor mais importante em uma empresa de comunicação, no sistema capitalista, é o comercial. Assim, a conformidade com o posicionamento da empresa significa contribuir para que o processo noticioso atraia

cada vez mais anunciantes.

De acordo com Traquina (2005), Breed também concluiu, como dito anteriormente, que a autonomia do repórter está nas pequenas ações que compõem o processo produtivo, como: a seleção de entrevistados; a omissão de determinados fatos aos quais somente ele teria acesso; e, a fim de garantir que determinado fato venha a público, o repasse, a um jornal rival, de uma notícia ignorada por seus superiores (o que não deixa de ser uma alternativa, apesar de improvável).

2.3.3 Relação jornalista x fonte

A relação entre jornalistas e fontes também é uma questão complexa. Com as pessoas 'comuns', basta o mínimo descuido para ultrapassar o limite entre o tratamento respeitoso e a relação amigável ao nível que o entrevistado pense que pode falar algo que não será publicado. Quando esta fonte é uma pessoa pública (ou seja, naturalmente tem conhecimento sobre informações de interesse social), a tendência é que seja treinada a lidar com a imprensa e, assim, molde a informação de forma que seja possível projetar o impacto de sua publicação.

Sousa (2002) diz que a constante consulta a fonte oficiais é uma alternativa ao cansativo trabalho de apuração em profundidade, já que uma fonte do Estado tem autoridade para validar a informação. Esta é uma comodidade que, quando recorrente, agride o jornalismo. "O único resultado possível dessa relação é um noticiário vicioso e sem credibilidade" (FORTES, 2008, p. 30).

Traquina (2005) explica que a rotinização do fazer jornalístico leva à dependência de fontes oficiais. Segundo Wolf (1995), a relevância das fontes está proporcionalmente ligada ao seu status político e econômico e existem cinco fatores que apontam a eficiência desta relação:

- a) oportunidade antecipadamente revelada: uma fonte que passa informações úteis pode ser consultada até se tornar regular. Interessa aos jornalistas ter seus 'contatos';
- b) produtividade: uma conversa com o representante de uma entidade pode render a ponto de não ser necessário ouvir outras pessoas, agilizando o trabalho jornalístico e aumentando as chances de que os prazos sejam cumpridos;

- c) credibilidade: o fator produtividade somente se aplica porque o que uma fonte oficial diz é considerado verdade, ou seja, se sua declaração for contestada posteriormente à publicação, será a reputação da fonte que ficará em “xeque” (ao menos para os leigos em relação à função do repórter);
- d) garantia: se a credibilidade da entrevista não pode ser rapidamente confirmada, o jornalista se baseia na honestidade da fonte — sensação gerada a partir de uma relação estável entre as partes;
- e) respeitabilidade: fontes oficiais transmitem posições oficiais, assim, há menos riscos de que o conteúdo da entrevista seja contestado em relação à sua veracidade.

Ao mesmo tempo em que alguns integrantes da comunidade são preferidos pela imprensa, outros grupos podem receber pouquíssima atenção se não apresentarem uma estrutura que permita relação com os jornalistas. A falta de organização das informações, a inabilidade de se expressar e a falta de clareza sobre as etapas de evolução de determinado processo que seja o núcleo da informação, como aquele entrevistado que não sabe em que instância jurídica está o processo que ele move contra uma empresa, por exemplo, são situações que tendem a atrasar a apuração dos fatos. Por isso, Traquina defende que “o acesso aos *media* é um poder” (2005, p.197, grifo nosso).

Esta distinção, porém, está imposta, principalmente, pelos valores-notícia citados anteriormente, já que figuras públicas tendem a corresponder a vários destes critérios.

2.4 JORNALISMO E SUAS VARIAÇÕES

Os valores e características da atividade jornalística indicados até este ponto incidem de forma geral no cotidiano de uma redação, porém, podem variar, com maior ou menor intensidade, de acordo com a forma de apresentação da notícia. A forma na qual a notícia será apresentada, por sua vez, também depende da disposição dos valores-notícia já citados, da linha editorial da empresa e daquilo que pode ser considerado mais importante para o público-alvo.

Quando falamos de jornalismo, falamos, frequentemente, de uma variedade

enorme de temáticas, elementos funcionais, formas discursivas para vários media (imprensa [sic], rádio, TV, Internet, cinema), etc. Por isso, mais do que falar de jornalismo, deveríamos, do meu ponto de vista, falar de jornalismos. Aliás, as diferentes pessoas querem e precisam de diferente informação, tratada e apresentada de forma diferente (SOUSA, 2002, p. 28)

A apresentação da notícia consiste na seleção do gênero e do formato nos quais o fato será inserido.

2.4.1 Classificações jornalísticas

A classificação dos tipos jornalísticos é discutida por diversos estudiosos. Apesar de todos concordarem que essa divisão existe, há muitas visões diferentes sobre como titular, delimitar e interpretar a função de cada uma dessas classificações. No Brasil, um dos principais pesquisadores sobre gêneros jornalísticos é o professor José Marques de Melo. A maior parte dos autores que pesquisa gêneros o fazem a partir das classificações propostas por Melo, mas ainda assim há muitas variações.

Pena (2005, p. 66), diz que os gêneros jornalísticos tratam de impor ordenações e classificações e têm como objetivo “fornecer um mapa para análise de estratégias de discurso, tipologias, funções, utilidades, e outras categorias”. Contudo, novas classificações surgem constantemente, já que as mudanças da própria atividade jornalística são decorrentes das alterações socioculturais de seu contexto. Assim, essas diferenças são ainda mais evidentes quando se comparam pesquisas de diferentes países.

A preocupação com os gêneros jornalísticos integra-se portanto nesse esforço de compreensão daquilo que Todorov, no plano literário, chama de “propriedades discursivas”. O que constitui um ponto de partida seguro para descrever as peculiaridades da mensagem (forma/ conteúdo/ temática) e permitir avanços na análise das relações socioculturais (emissor/ receptor) e político-econômicas (instituição jornalística/ Estado/ corporações mercantis/ movimentos sociais) que permeiam a totalidade do jornalismo (MELO, 1994, p. 37, grifo do autor).

Serão aplicados a esta pesquisa os conceitos propostos por Aronchi de Souza (2004). Diferentemente de Melo, que estuda os gêneros do jornalismo em geral, Aronchi de Souza se dedica especificamente aos gêneros na televisão. Apesar dessa delimitação, este autor apresenta esclarecimentos sobre a origem epistemológica das classificações que permitem que estas sejam aplicadas ao

jornalismo em geral e possibilita a relação de sua proposta com a de outros autores.

Aronchi de Souza (2004) defende que “a categoria abrange vários gêneros e é capaz de classificar um número bastante diversificado de elementos [...]” (2004, p. 37). As categorias, segundo ele, são as primeiras divisões dos programas de televisão, os grupos macros: entretenimento, educativo e informativo. Esse conceito está de acordo com o de Melo (1994, p. 62), que propõe o agrupamento dos gêneros jornalísticos em “categorias que correspondem à intencionalidade determinante dos relatos através de que se configuram”. (Inicialmente, Melo identificou apenas as categorias opinativa e informativa). A seguir, serão apresentadas as principais categorias do jornalismo brasileiro, sobre as quais há certa concordância entre os autores e que tiveram origem, naturalmente, a partir da imprensa escrita. Em relação a formatos, os mais interessantes para esta pesquisa são os referentes à televisão, que serão abordados na última parte deste capítulo.

As três principais categorias jornalísticas são aqueles que Medina (1988) indica como possíveis angulações da mensagem jornalística:

- a) informativa: segundo Lima (2009, p. 17), o papel desta categoria é “informar e orientar de forma rápida, clara, precisa, exata, objetiva”. Sabe-se, porém, que essa descrição se aplica apenas ao formato nota. Lage (2006) explica que a notícia, estruturalmente, é a explicação de uma sucessão de fatos a partir do fato mais importante. A nota, convencionalmente, limita-se apenas ao fato importante, ou ao lide. Infere-se, assim, que a notícia é a evolução da nota;
- b) interpretativa: segundo Rabaça e Barbosa (2001), a categoria interpretativa implica em alterações no conteúdo do texto, em que a objetividade e a burocracia do texto informativo dão lugar a uma linguagem mais leve e com aspectos literários, moldando a estrutura narrativa. Pirâmide invertida e lide dão espaço à criatividade do repórter, que pode alternar aspectos de tempo e espaço durante o texto. É representado, principalmente, pela reportagem, que, de acordo com Lima (2009), se baseia na contextualização, humanização, consulta a especialistas e projeção de futuro. Na década de 1990, estudos de José Marques Melo ignoravam-na, alegando que suas características eram inerentes ao jornalismo informativo. Porém, isso mudou com o advento da internet, que resultou em notícias, por vezes, consideradas

superficiais. Atualmente, é inevitável perceber matérias em que houve um trabalho especial de investigação. Fortes (2008) afirma que a partir do fim do século XX, com a comodidade fornecida pela tecnologia, sobretudo pelos sites de pesquisa, a investigação se tornou, na prática, uma especialidade de poucos jornalistas;

- c) opinativa: ao contrário do interpretativo, em que a mensagem jornalística oferece suporte para que o leitor tire suas conclusões, o jornalismo opinativo é a difusão clara e direta do posicionamento do comunicador/veículo de comunicação. Segundo Melo (1994, p. 64), a estrutura da mensagem jornalística é imposta pela empresa jornalística, que determina a “autoria (quem emite a opinião) e angulação (perspectiva temporal e espacial que dá sentido à opinião)”. Editoriais, colunas e charges compõem essa categoria. No telejornalismo, é representada por comentaristas ou âncoras.

Melo (1994) ainda identifica o jornalismo diversional, composto por matérias sobre fatos reais, mas com estilo literário de escrita e sensível a aspectos humanos dos envolvidos – na prática, a aplicação do *New Journalism*¹⁶, que surgiu nos EUA na década de 1960, como forma de ruptura às fórmulas impostas pela industrialização da informação. Na última revisão sobre os gêneros, em 2010, Melo já identificava o jornalismo interpretativo e dedicava atenção também ao jornalismo utilitário, que é aquele que agrupa roteiros, cotações, serviços e indicadores (PEREIRA; OTRE; CARDINAL, 2012). Como será abordada a seguir, a classificação de gêneros televisivos é ainda mais ampla.

2.4.2 Gêneros e formatos na televisão

Pressionados pela concorrência imposta pela internet, os canais de televisão tentam se reinventar com cada vez maior frequência. Ao mesmo tempo, a linguagem audiovisual ganha força entre o público consumidor de informação e de entretenimento; por um lado, em função da ampla oferta de pacotes de TV fechada e de serviços de *streaming*¹⁷; por outro, devido à facilidade de acesso a aparelhos que permitem a captação e divulgação de produtos audiovisuais. Todas essas alterações

¹⁶ Novo Jornalismo (tradução nossa).

¹⁷ Fluxo de dados ou conteúdos multimídia (tradução nossa).

interferem nos gêneros e formatos da televisão.

Como exposto nas primeiras partes desse capítulo, a composição da notícia depende de inúmeros fatores. Um dos critérios que os jornalistas devem pesar ao selecionar os fatos que merecem destaque é a possibilidade de transmitir esse fato com a linguagem do produto noticioso em questão. Nesse aspecto, a televisão exige muito mais do que o impresso – para o qual a imagem é enriquecedora, mas nem sempre obrigatória – e do que o rádio, que exige apenas recursos de áudio. Já uma notícia para televisão exige signos de diversas linguagens.

Para Umberto Eco, a linguagem televisiva é uma combinação de três códigos: o icônico, o linguístico e o sonoro. O primeiro reporta-se à percepção visual. O segundo refere-se à língua e está dividido em dois subcódigos: o dos “jargões especializados”, que são vocábulos próprios de uma linguagem técnica; e o dos sintagmas “estilísticos”, que se expressam por meio de figuras retóricas correspondentes às imagens estéticas dos códigos icônicos. Já o código sonoro é relativo à música (uma vinheta, por exemplo) e aos efeitos sonoros (disparo de uma arma) e divide-se em três subcódigos: o emotivo, o estilístico e o convencional (PENA, 2005, p. 84, grifo do autor).

A linguagem de televisão, apesar de inconfundível, pode ser moldada de diversas maneiras e com vários objetivos, alternando a forma de aplicar os elementos televisuais a fim de atingir determinado público. Atualmente, a classificação de gêneros é ainda mais complexa em função do hibridismo proporcionado pela internet, que ao mesmo tempo em que engloba linguagens de outras mídias, tem sua linguagem inserida nestas mídias. Segundo o psicanalista e estudioso da hipermodernidade Jorge Forbes (2005), assim como fez com as fronteiras entre países, a globalização arruinou qualquer ordem vertical, estabelecendo uma relação horizontal entre as identidades e ignorando qualquer organização preestabelecida. Porém, de acordo com o autor, o homem precisa se reorganizar constantemente, pois “uma vaca sabe ser uma vaca, mas o homem precisa de uma bula para ser um homem” (FORBES, 2005, p. 5).

Machado (2000) admite que essa dinâmica da cultura não permite que os conceitos e classificações persistam por muito tempo, mas mesmo assim defende que até certo ponto a análise das características próprias de cada enunciado são possíveis — contribuindo para a construção de uma espécie de “bula” para os gêneros em televisão.

Para complicar, sabemos que as obras realmente fundantes produzidas em nosso século não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas e quanto mais avançamos na direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais (MACHADO, 2000, p. 68).

Diante da dinâmica de produção audiovisual na TV, que por envolver produções ao vivo e, mais recentemente, a participação do público em programas e sua interferência no destino de produtos de ficção, como novelas, se torna ainda mais arriscado sugerir divisões. Contudo, como já mencionado, os estudos de José Carlos Aronchi de Souza, um dos principais pesquisadores sobre a classificação dos produtos televisivos brasileiros, podem ser usados como ponto de partida. A partir da observação da programação das principais emissoras brasileiras, entre 1993 e 2004, o autor conseguiu organizar as categorias, gêneros e formatos da televisão nacional, ou ao menos, os mais presentes. O pesquisador estabelece certa ordem aos produtos televisivos, o que alguns autores não fazem de forma tão direta por considerarem o hibridismo e a relatividade das classificações.

As categorias apontadas por Aronchi (2004) são: de entretenimento, informativa e educativa. Com menos destaque, aparece também a categoria especial, que, em geral, são programas inéditos e exclusivos — que podem ser de diversos gêneros (como o especial de Fim de Ano com Roberto Carlos, da Rede Globo) — e a categoria publicidade, que inclui sorteios, programas políticos e de compras, entre outros.

Já para falar sobre gêneros, o pesquisador apresenta a definição epistemológica da palavra para defender que os programas de televisão formam “um conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 41). Machado (2000) diz que o gênero exerce na cultura a mesma função do gene na genética, cuja principal função é transmitir informações básicas que garantem a preservação de cada espécie. Aplicada à televisão, essa ideia pressupõe que os vários gêneros são agrupados a partir de características básicas. Essas características determinam em qual categoria o gênero se enquadra. “Somos capazes de reconhecer este ou aquele gênero, falar de suas especificidades, mesmo ignorando as regras de sua produção, escritura e funcionamento” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 44).

Assim como os gêneros estão para as categorias, os formatos estão para os gêneros. Os formatos são elementos que determinam os gêneros por meio de suas

características mais marcantes. Essa relação deverá ficar mais clara a partir da abordagem sobre a categoria informativa.

2.4.2.1 Categoria informativa: gêneros e formatos

Expostas as variáveis que condicionam a notícia, as categorias jornalísticas e as relações entre os tipos de classificação dos produtos televisivos, é possível estabelecer definições sobre os produtos informativos. Na sugestão de redefinição dos gêneros, Machado (2000, p. 71) faz uma abordagem mais ampla, na qual os principais gêneros informativos, como a entrevista, o debate e a mesa redonda, se enquadram no que ele chama de “formas fundadas no diálogo”, conceito baseado na ideia de que a TV investe muito na modalidade de comunicação oral.

Contudo, é a categoria informativa, como é proposta por Aronchi (2004), que inclui de forma direta os dois principais gêneros que estudados nessa monografia: documentário e telejornalismo. Antes de detalhar cada um deles, é necessário explicar os outros gêneros informativos identificados pelo autor: o debate e a entrevista, pois muitas vezes esses gêneros se misturam.

- a) debate: é a principal alternativa para a realização de um programa atrativo e com baixo custo de produção; é o número de entrevistados que o difere da entrevista. Seu formato, com frequência, é chamado mesa redonda, que apresenta um único apresentador e diversos especialistas. Programas, sobretudo os segmentados – como de esportes, política e outros – podem usar o debate para ampliar determinado tema a partir da opinião de especialistas. Ainda é possível encontrar programas que contem com a participação do auditório e com a exibição de pequenas matérias relacionadas ao tema ou enquetes. Como o objetivo é aprofundar o conhecimento em determinado assunto, tende a ter mais espaço na grade de programação;
- b) entrevista: neste gênero, o autor faz referência aos programas focados em entrevistas, como o extinto *De Frente com Gabi*, apresentado por Marília Gabriela, no SBT. Consiste em colocar entrevistador e entrevistado frente a frente, sendo que o entrevistador tem o compromisso de alcançar a verdade, mesmo que possa constranger o entrevistado em algum momento. O foco é o entrevistado e o tom, em

geral, é de seriedade, fortalecendo o viés jornalístico. Quando há elementos que estimulam a descontração e a intimidade, então fica evidente o gênero *talk show*, pertencente à categoria entretenimento;

- c) telejornalismo: segundo Machado (2000, p. 104), o gênero telejornal engloba não apenas os critérios de noticiabilidade a partir do conteúdo, mas também da forma como será apresentado o fato, pois o “[...] o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos”. Assim, uma das principais características do telejornal é ter um representante *in loco*, que possa narrar o que está presenciando sobre o evento. Essa narração, porém, não é feita somente pelo repórter, mas em conjunto com pessoas que estejam envolvidas de alguma forma no evento. A relação com o telespectador também é caracterizada pela identificação dos repórteres e âncoras, pelo uso de recursos como a trilha sonora, que podem intensificar sentimentos, e a relativa divulgação dos bastidores da notícia, na medida em que um repórter relata sua dificuldade em chegar a determinado local, por exemplo. Segundo Carvalho et al. (2010), é muito importante, em um telejornal, que todos entendam a importância do trabalho em equipe, pois é inviável (nos moldes adotados de forma geral) a produção de uma reportagem individualmente, sendo necessários pelo menos repórter e cinegrafista. Segundo Aronchi de Souza (2004), o primeiro formato de telejornal foi o noticiário, em que um apresentador lia textos para a câmera, sem imagens. O modelo básico, e predominante até hoje, consiste em dois apresentadores que lêem textos e anunciam reportagens feitas por outros profissionais e entradas ao vivo de repórteres, que narram fatos do local do evento. Além disso, há um espaço destinado à opinião e comentários, geralmente ocupado por jornalistas especializados nas respectivas áreas. Segundo o autor, o gênero telejornalismo ainda engloba alguns formatos que, de acordo com a prioridade destinada pela emissora, podem receber *status* de gêneros, como a entrevista. Essencialmente, a estrutura do telejornal brasileiro, segundo o pesquisador, é composta por: nota, reportagem, entrevista, indicadores econômicos, comentários e, em algumas vezes, por charges animadas.

d) documentário: diante da imposição do fator tempo na produção televisiva, o documentário se torna um produto nobre no departamento de telejornalismo, que aponta a valorização da emissora em relação a determinado assunto e, pelo fato de dispor de mais tempo, sugere informações de mais qualidade. Aronchi de Souza (2004) reconhece o documentário tanto quanto gênero quanto como formato (quando inserido em outros gêneros). O documentário propõe uma visão crítica, estabelecendo relações de contexto histórico, social, político, cultural, econômico e tantos quantos forem possíveis e pertinentes; possibilita que o público conheça outras culturas, interferindo na sua visão de mundo. Contudo, o custo de produção tende a ser elevado e a equipe de produção precisa se dedicar na apuração do assunto. Por isso, é um gênero presente em poucas emissoras. Caracteriza-se por maior duração que as reportagens (ao menos 35 minutos, segundo o autor). Formatos comuns do documentário são entrevista, videoclipes, narração em *off* e debates.

Nesta pesquisa, o documentário será analisado como um gênero. É a melhor alternativa porque, ao mesmo tempo em que Aronchi de Souza (2004) reconhece que o documentário pode ser um formato, quando inserido em outros gêneros, ele estipula como tempo mínimo para a caracterização de documentário a duração de 35 minutos. É possível que, na época em que ele fez sua pesquisa, alguns programas destinassem essa duração para apenas uma parte; atualmente, porém, isso é muito improvável, inclusive pelo perfil do público, que consome diversos produtos noticiosos ao mesmo tempo. O tempo de duração, contudo, é apenas um dos elementos que caracteriza o documentário e seria muito simplista considerá-lo de forma isolada. Acima do fator tempo, estão sendo considerados outros fatores para que se opte pela classificação gênero nessa monografia. O principal deles é a parcialidade (mesmo que relativa) do documentarista, que teria que ser controlada se o documentário fosse inserido em um telejornal, por exemplo. Ao analisar o documentário como formato dentro de algum gênero informativo, não seria possível apontar de forma satisfatória as diferenças entre os produtos, uma vez que ambos seguiriam a mesma linha editorial (ou uma linha muito semelhante) e de produção.

Como será abordado no próximo capítulo, as inúmeras possibilidades de estilos e formas de documentários são ainda menos padronizadas do que os gêneros jornalísticos.

3 O QUE É DOCUMENTÁRIO (OU NÃO É)

Assim como ocorre com os gêneros jornalísticos, a discussão em torno da conceituação sobre documentário não chega a um consenso entre os estudiosos da área. Contudo, há certa semelhança em relação ao apontamento de características básicas deste produto audiovisual que parece indicar com mais clareza o que não é documentário do que o que é, propriamente, considerado documentário.

3.1 NÃO É UM PRODUTO ORIGINÁRIO DA COMUNICAÇÃO

Segundo Da-Rin (2008), o estadunidense Thomas Edison é um dos principais nomes da história do cinema, por sua contribuição à criação das primeiras bases tecnológicas. Foi a partir do fonógrafo, um aparelho em que as pessoas depositavam uma moeda para poderem ouvir música e comercializado em 1888, que o inventor criou o quinetoscópio, em abril de 1894. Essa invenção funcionava da mesma forma que a anterior, mas em vez de música, o cliente pagava para poder assistir, individualmente, por uma pequena lente, a pequenos filmes. Esses filmes eram produzidos em estúdios e, em geral, eram sobre dança, acrobacias, lutas e outras formas de entretenimento popular.

Desde o início do cinema, a relação ficção *versus* realidade se faz presente. Os primeiros filmes considerados documentários surgiram das gravações de experiências pessoais e do cotidiano. Na França, em 1895, os irmãos Lumière conduziram as primeiras sessões proporcionadas pelo cinematógrafo, uma câmera leve movida à manivela e que permitia exibições a grupos. As principais obras de Auguste e Luis Lumière são *A chegada do comboio à estação* e *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, datados do fim do século XIX. Ambas retratam exatamente o que sugere o título. As produções dos irmãos Lumière são consideradas o marco inaugural do cinema como o conhecemos hoje, de exibição pública, apesar de alguns estudiosos mencionarem que a prática já existia antes, em outras partes do mundo.

Como qualquer outro marco, o do cinema não deixa de ter um valor puramente simbólico, já que de um ponto de vista histórico rigoroso ele é arbitrário. Hoje se sabe que os irmãos Max e Emile Skladanowsky, na Alemanha, e Jean Acme Leroy, nos Estados Unidos, já promoviam projeções públicas de cinema (inclusive sessões pagas) muito antes dos

primeiros espectadores dos Lumière contemplarem a chegada do trem na estação fr La Ciotat [...] (MACHADO in COSTA, 2008, p. 7).

Eliminar gêneros e formatos semelhantes ao documentário parece ser um ponto de partida viável para que se chegue à sua definição, ou considerações semelhantes. Neste sentido, os dois produtos que mais se relacionam com o documentário são o filme de ficção e a reportagem. O primeiro, por sua própria origem; o segundo, por sua natureza informativa e de relação com o mundo histórico.

3.2 NÃO É FILME DE FICÇÃO

Nichols (2008) sugere que qualquer filme pode ser considerado documentário, já que qualquer produto audiovisual reproduz a cultura que o produziu e a aparência das pessoas envolvidas. A partir deste raciocínio, o autor classifica os filmes em dois grupos: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social.

Os documentários de satisfação de desejo são os filmes de ficção. Segundo o autor, eles dão vida à imaginação do telespectador, que pode optar por contemplar e se “transferir” para o mundo exposto, no sentido de adotar como verdade (pelo menos no momento em que a experiência acontece) o que assiste. Já o documentário de representação social — que é objeto de estudo desta monografia e que será chamado apenas de *documentário* — também é chamado de filme de não ficção e retrata o mundo comum a partir de diferentes pontos do vista que, mais uma vez, o telespectador pode ou não aceitar. Ocorre que no documentário, segundo Nichols (2008), há o objetivo de estimular a crença sobre o que está sendo visto.

Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos [...]. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar *crença*. É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também. É esse o encanto e o poder do documentário. (NICHOLS, 2008, p. 27, grifo do autor).

Ramos (2008) destaca como característica do documentário a exposição de asserções sobre o mundo histórico. Ele concorda com Nichols (2008) sobre o fato de que os filmes de ficção também se relacionam ao mundo histórico, porém de maneira diferente. Para Ramos (2008), a relação entre produção cinematográfica e espectador se efetiva na recepção.

O autor diz que na maioria das vezes o espectador já sabe que está assistindo a um documentário, pois geralmente há interesse do documentarista em que o público saiba disso, e essa informação acaba sendo disseminada por outros meios, como em forma de críticas e classificação de filmes no circuito comercial. Assim, o autor afirma que o gênero documentário se sustenta em duas bases: a intenção (social do cineasta em fazer um filme), e o estilo, que acompanha a criatividade do cineasta e, portanto, não pode ser limitado. Nichols (2008) acredita que o público é 'posicionado' de maneiras distintas:

[...] Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo [...] (NICHOLS, 2008, p. 117).

Segundo Aronchi de Souza (2004), é próprio do documentário: aprofundar temas, inclusive cotidianos, de forma a destacar sua importância social, histórica, econômica, política ou científica; apresentar o máximo de informações sobre o mesmo tema; diversificar ambientes de entrevistas/imagens; propor ao telespectador uma nova visão de mundo, a partir da realidade de outras culturas e analisar criticamente o tema e tentar convencer o telespectador de o que ele assiste é real.

Percebe-se que as diferenças entre documentário e filmes de ficção são mais baseadas na intenção do autor do que propriamente na estética e construção do filme. Apesar de a questão do hibridismo das classificações ter ganhado destaque na atualidade, já era uma preocupação dos estudiosos do princípio do cinema.

3.2.1 Encenação

De acordo com Costa (2008), no início do século XX, os filmes se dividiam

em dois tipos: os encenados (nos quais a encenação era explícita) e as atualidades, correspondentes ao documentário. Porém, segundo o autor, mesmo as atualidades, em algumas situações, misturavam imagens sobre fatos reais com encenações e, neste caso, eram chamadas de atualidades reconstituídas. Essa prática era muito comum em filmes de guerra, em que era necessário reproduzir uma cena de campo sobre as quais não havia registro. Além disso, a encenação era uma das formas mais baratas de produção. Atualmente, ainda mais barato do que a encenação é a reprodução de vídeos produzidos por celulares e dispositivos semelhantes que permitem que grande parte dos fatos relevantes tenha algum registro aproveitável e acessível.

As encenações faziam parte tanto das ficções como das atualidades reconstituídas, o que indica que o estatuto do que se considerava *ficção* ou *documentário* não era o mesmo de hoje. Havia encenações nas atualidades e cenas documentais nas ficções. Essa mistura desfaz necessariamente a rigidez das fronteiras conceituais que já se ergueram para explicar estes filmes e indica claramente que os primeiros filmes só podem ser compreendidos – ainda mais uma vez – tendo em conta suas inter-relações com um repertório cultural que se espalhava também por outros circuitos de informação (COSTA, 2008, p. 195, grifo do autor).

Percebe-se que essa rigidez de fronteiras conceituais que o autor indica nunca se deu de forma efetiva e ainda há filmes de ficção com traços documentais e documentários que usam elementos da ficção — como o documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Nessa obra, o documentarista mistura o relato de personagens reais com o desempenho de atrizes, que em determinado momento interpretam os personagens mostrados anteriormente. Essa junção confunde e encanta o telespectador, no sentido de fazê-lo refletir sobre o mundo concreto em contraposição ao mundo ficcional, e ainda, sobre a questão da encenação e da representação.

Um exemplo de filme de ficção que pode causar uma sensação de confusão entre o que é ficção e o que é fato é *Bernie: Quase um anjo*¹⁸ (2011), de Richard Linklater. No filme, que imita elementos básicos de um documentário, o ator Jack Black interpreta o agente funerário Bernie, morador do interior do Texas conhecido por sua educação e simpatia e assassino confesso de uma idosa considerada

¹⁸ O filme despertou o interesse em uma advogada que revisou o caso de Bernie Tiede e conseguiu diminuir sua pena. Informações disponíveis em <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/diretor-de-filme-sobre-assassino-e-obrigado-recebe-lo-apos-condicional.html>>. Acesso em: 26 abr. 2015.

arrogante pelos vizinhos, que contratou Bernie como seu assistente pessoal logo após ficar viúva. O filme intercala encenações (evidentes principalmente pela popularidade do ator principal) com depoimentos de supostos moradores que conheciam tanto Bernie quanto sua vítima. Esse filme se encaixa naquilo que Ramos (2008) classifica como docudrama, que é um fato histórico moldado a partir dos elementos da ficção, a fim de tornar o produto final mais atraente para o público.

Nesse sentido, o docudrama pertence integralmente à tradição da narrativa clássica ficcional, tanto em seu aspecto formal quanto em seu modo de fruição. É em relação à tradição da narrativa ficcional que o docudrama deve ser analisado. Já o documentário dela se distancia (RAMOS, 2008, p. 52).

Para o documentarista que prefere não usar a encenação, a seleção das pessoas que farão parte do produto final é mais complexa. No documentário, o elenco é composto pelos chamados atores sociais.

As pessoas são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora (NICHOLS, 2008, p. 31).

Justamente por misturar diversos elementos de narrativas, como a do Jornalismo e a do Cinema, é arriscado limitar o que pode ou não ser usado em um documentário, mas alguns elementos são tradicionalmente encontrados neste gênero. São eles: “voz-over” (ou voz de Deus): até 1950, no período do documentário clássico, era a detentora da verdade, responsável por ligar os fatos, apresentar a visão do documentarista e guiar o raciocínio do telespectador; a partir de 1960, surgem as entrevistas e depoimentos (RAMOS, 2008), gravação de som direto, cortes para introdução de imagens que tenham relação com a cena e pessoas comuns, em atividades cotidianas, como protagonistas (NICHOLS, 2008).

3.3 NÃO É REPORTAGEM

Nos primeiros anos de sua existência, o cinema esteve bem longe de ser considerado uma arte. Segundo Machado (2002), o surgimento do quinetoscópio (antecessor do cinematógrafo), na França, EUA e Inglaterra, é marcado por uma

plateia desqualificada culturalmente. As primeiras exibições se davam em casas de espetáculos, onde era possível dançar, comer, beber e praticar diversas orgias, já que a prostituição se desenvolvia nos arredores. A partir do desenvolvimento do cinematógrafo, surgem os *nickelodeons*, casas de cinema que tinham esse nome porque cobravam apenas um níquel de entrada. Eram depósitos sujos, sem conforto ou segurança e que, pelo baixo preço, não podiam selecionar seu público. Em geral, os frequentadores eram trabalhadores do sexo masculino; o conteúdo das exibições, pornografia e chacotas aos valores morais da época. Como as exibições eram curtas, o constante fluxo de pessoas tornava o local ainda mais “anárquico”.

No início do século XX, os investidores do setor cinematográfico perceberam que era preciso renovar o seu produto, de forma que a elite se sentisse atraída e que o cinema se tornasse rentável. Para isso, os filmes deveriam transmitir seriedade. Foi neste momento que surgiram as atualidades reconstituídas, pois se buscava a proximidade com a realidade para conquistar a confiança do público.

A nascente indústria americana do cinema “cobriu” de forma surpreendente a guerra hispano-americana, simulando reportagens por meio de reconstituições realizadas com atores nos próprios locais dos acontecimentos [...]. Durante muito tempo, essas reconstituições foram tomadas pelos compêndios de história do cinema como burlas ou contrafações puras e simples [...], mas a verdade é que elas inauguram uma afinidade que será vital para o novo cinema que se quer construir: a de ficção com o efeito de realidade (MACHADO, 2002, p. 87).

Segundo Ramos (2008), no Brasil, as atualidades eram chamadas de cinejornais. Esses eram a fonte segura de patrocínio que, segundo o autor, sustentaram o cinema desde a época dos filmes mudos até quase o fim do século XX. Em 1930, de acordo com o pesquisador, o governo Getúlio Vargas investiu fortemente no Cine Jornal Brasileiro, um dos principais órgãos de comunicação oficial do governo. Os cinejornais preparavam o público para o surgimento da televisão, que chegaria ao território nacional duas décadas depois.

Mesmo sendo um produto oriundo do cinema, o documentário não demorou para se aproximar do jornalismo, no sentido de tentar convencer o público sobre determinada questão. Atualmente, os documentários de maior repercussão, na maioria das vezes, não impressionam por causa da exclusividade com a qual denunciam, mas sim pela análise que sugerem sobre o fato principal, normalmente um tema já abordado pela imprensa convencional, mas que não recebeu a devida

atenção, mesmo sendo um 'furo' de reportagem. O jornalismo nem sempre consegue acompanhar o desenrolar de uma notícia, uma vez que, como é comum em empresas, as redações trabalham com equipes enxutas e agem contra o tempo para manter a publicação interessante ao público, característica proporcional à proximidade temporal em relação ao fato.

No entanto, para o autor, que é um dos poucos que analisa o documentário também como produto audiovisual fora das teorias do Cinema, há algumas características estruturais que o diferem de reportagem, já que esta se insere em um programa.

O programa é a unidade discursiva de um meio particular, a televisão (mais recentemente começam a ser abertos espaços de programas na internet), com recorte mais espetacular, onde podemos incluir programas de auditório, programas de entrevistas, transmissões esportivas, mesas redondas, etc. A reportagem é uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo, mas que, diferentemente do documentário, é veiculada dentro de um programa televisivo que chamamos telejornal (RAMOS, 2008, p. 58, grifo do autor).

Fica claro, nesta explicação, que o autor está considerando o documentário apenas como gênero e não como um formato, segundo as definições de Aronchi de Souza (2004), apresentadas no capítulo 2. Mesmo assim, as características que ele indica não consistem em uma análise profunda sobre a questão, mas sim em argumentos que podem ser usados quando realmente houver a necessidade de fazer a separação entre os produtos audiovisuais. Essas características são, segundo Ramos (2008):

- a) âncora: a reportagem acompanha o discurso do âncora, que é um enunciador externo;
- b) enunciação: o repórter obrigatoriamente existe na reportagem — já o documentarista nem sempre aparece — e mantém contato com o telespectador e diretamente com o âncora;
- c) sucessão: as notícias são unidades isoladas, ligadas apenas pela ordem em que aparecem, sem uma articulação narrativa que sugira continuidade;
- d) cotidiano: o documentário não está amarrado ao factual.

Apesar da complexidade que envolve a tentativa de delimitar fronteiras entre reportagem e documentário, o autor aponta diferenças estruturais entre os dois.

Essas diferenças são oriundas de determinações da Indústria Cultural, surgida a partir da Revolução Industrial, que, segundo Coelho Netto (1983) visava o lucro em detrimento das finalidades sociais das atividades de produção. Entre essas atividades, a produção de notícias.

Além da reflexão da *forma narrativa documentária*, pela mídia *programa televisivo da Rede Globo*, em questões claras como censura (ver, por exemplo, a relação política da emissora com as demandas da ditadura militar), escolha de tema (é a emissora que paga as contas e decide, em última instância, o que vai ao ar), escolha de *voz over*, o fato é que perdemos pouco se tirarmos *Seis dias de Ouricuri* ou *Teodorico, o imperador do sertão* do formato do programa e o exibirmos em unidade fílmica (RAMOS, 2008, p.61, grifo do autor).

Ao mencionar as duas obras de Eduardo Coutinho — produzidas para o Globo Repórter, em 1976, sobre a seca em Pernambuco e a vida de um dos últimos coronéis nordestinos vivos até então, respectivamente — o autor sugere uma estratégia para diferenciar reportagem e documentário. Quando se eliminam os elementos que, segundo o Ramos (2008), são inerentes à reportagem (indicados nesta pesquisa como âncora, enunciação, sucessão e cotidiano), a estrutura compromete o entendimento do conteúdo; não resta uma estrutura fílmica.

Apesar de as diferenças estruturais serem as mais evidentes, já que são as responsáveis pela forma como o público está condicionado a receber os produtos audiovisuais, a principal distinção entre documentário e reportagem está na parcialidade explícita do documentarista.

[...] os documentaristas podem representar o mundo da mesma forma que um advogado pode representar os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas (NICHOLS, 2008, p.30)

A liberdade criativa, que determina a estrutura do documentário, é o reflexo da liberdade de conteúdo e do posicionamento do autor, postura que não integra as práticas jornalísticas convencionais.

3.4 CINEMA DIRETO E CINEMA VERDADE

De 1927 a 1960, a tradição documentária predominante, que se desenvolve inicialmente na Inglaterra, é a clássica, proposta pelo escocês John Grierson.

Segundo Da-Rin (2008), Grierson era formado em Filosofia Moral e especializado em Ciências Sociais e procurava uma forma de tornar o cinema uma ferramenta educativa. Sua proposta de documentário enfatizava o uso de *voz-over* expositiva, a proximidade com a propaganda (já que dependia de incentivos governamentais), com a encenação e a valorização do cinema enquanto arte. Contudo, segundo Ramos (2004), a encenação de Grierson não era como aquela utilizada nas atualidades reconstituídas, em estúdios. O escocês priorizava o ambiente natural dos fatos e, como elenco, os próprios nativos.

Grierson foi muito influenciado pelo cinema soviético — do qual os principais representantes são Eisenstein e Vertov, apresentados ao longo desse capítulo —, que transparecia na produção de filmes os ideais coletivos decorrentes da Revolução Russa, em 1917. Ele era contra a centralização da história em torno de uma pessoa e defendia que o documentário deveria abordar questões sociais de forma geral.

Para Grierson, o cinema deve apresentar a interdependência entre os aspectos individuais e sociais. Conflitos de ordem pessoal, psicologismo e introspecção eram elementos incompatíveis com os objetivos de um cinema comprometido com a educação cívica e com a integração social. O indivíduo, como pivô dramático, estava irremediavelmente, superado em um mundo complexo, comandado por forças impessoais. Mais do que isso: o individualismo era uma das causas da anarquia social. Logo, era preciso abandonar o herói individual [...] (Da-Rin, 2008, p. 75).

A ruptura desse modelo de documentário se dá a partir do surgimento de novas tecnologias de captação de som e imagem, na segunda metade do século XX. O chamado Cinema Direto surgiu na América do Norte, tendo como principal crítica ao documentário clássico a interferência na realidade por meio das encenações, direção dos atores sociais e acréscimo de sons. Os precursores deste modelo foram o repórter cinematográfico Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, ambos da produtora Drew Associates. “Eles não consideravam seus trabalhos documentários, mas “*cine-reportagens*” [sic] ou “*jornalismo filmado*”” (Da-Rin 2008, p. 137, grifo do autor).

Os seguidores do *Direto* defendiam que o cinegrafista não podia interferir de nenhuma maneira na ação, apenas filmá-la. Essa linha de produção se encaixa naquilo que Nichols (2008) chama de modo observativo. Segundo o autor (2008, p. 135), “como toda a voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza”

própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital”. O modo observativo permite que tanto telespectador, quanto ator social sejam determinantes para o sentido do filme. De acordo com o teórico, quem assiste a este tipo de documentário fica livre para julgar o que é realmente importante, da mesma forma que quem está sendo filmado tem liberdade para se afastar da câmera ou adaptar suas ações aos próprios interesses. Apesar de transmitir certa fidelidade ao público, o modo observativo não é viável em sua plenitude, dada a natureza da produção audiovisual.

O principal ponto é o que diz respeito ao limite da intervenção do documentarista: em situações extremas, nas quais as pessoas filmadas correm riscos e é possível ajudá-las, o que documentarista deve fazer? E como ignorar a interferência que uma câmera ligada é capaz de exercer? (Nichols, 2008). Diante das brechas do Cinema Direto, surgiu o Cinema Verdade.

Segundo Ramos (2008), o Cinema Verdade surgiu entre 1960 e 1961 quando o cineasta e etnólogo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin lançaram o filme *Crônica de um verão*¹⁹, no qual ouvem estudantes e operários sobre política, racismo e emoções. O destaque está na forma como a equipe evidencia entrevistas e depoimentos, métodos que substituem a *voz-over* explícita e exigem mais do documentarista, uma vez que ele precisa representar sua opinião por meio de terceiros. “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem [...]” (NICHOLS, 2008, p.160).

De acordo com Da-Rin (2008), os pioneiros deste modo de representação foram os documentaristas franceses com formação em Sociologia e Etnologia. Esses documentaristas reconheciam que o simples apontar de uma câmera já influenciava a postura dos atores sociais, então era mais simples parar de fingir que não havia interferência e ouvir aquilo que realmente os personagens queriam expressar.

Segundo Ramos (2008), o Cinema Verdade corresponde ao modo participativo, proposto por Nichols (2008). Ao contrário do modo observativo, no qual o cinegrafista transmitia a ideia de ausência, o modo participativo deixa claro ao telespectador de que forma se dá a relação entre produtores com os atores sociais.

¹⁹ Título original: *Chronique d'un été*.

Além da entrevista, o documentarista pode narrar sua própria experiência em relação ao tema do documentário.

Em outros casos, a voz do cineasta emerge do envolvimento direto, pessoal, nos acontecimentos, enquanto eles ocorrem. Talvez isso se mantenha na órbita do repórter investigativo, que faz seu próprio envolvimento na história ser crucial para o desenrolar dos acontecimentos (NICHOLS, 2008, p.156).

Alguns autores não se prendem às distinções entre essas duas correntes e chamam apenas de *verdade/direto*, já que as duas surgiram na mesma época — fim dos anos 50 e início dos anos 60 — e trata-se de um processo evolutivo de ruptura em relação ao modelo clássico. Nesta fase, no Brasil, nascia o Cinema Novo, um movimento de cineastas (muitos, hoje, considerados documentaristas, como Glauber Rocha) que queriam refletir em suas obras a realidade social de um país subdesenvolvido e em crise.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo [...] (CARVALHO in MASCARELLO, 2014, p. 290)

Naquela época, qualquer manifestação cultural, no Brasil, era considerada um ato de coragem, visto que a censura imposta pela Ditadura Militar, era um obstáculo que comprometia inclusive a vida dos autores. Foi preciso muita sutileza para que cineastas como Glauber Rocha conseguissem camuflar suas críticas nas telonas. Como será abordado na última parte desse capítulo, Glauber Rocha foi mais reconhecido no exterior, muito em função da falta de compreensão do público, que não entendia que Glauber criticava a realidade brasileira.

3.4.1 Outros modos de representação

Como abordado anteriormente, os modos de representação observativo e participativo, propostos por Nichols (2008), correspondem ao Cinema Direto e ao Cinema Verdade, respectivamente. Contudo, em seus estudos, o autor chegou à conclusão de que existem outros quatro modos de representação possíveis a um documentário. São eles:

- a) poético: sua matéria-prima é retirada do mundo histórico, mas é apresentada de um modo diferente, que prioriza o viés poético em detrimento da persuasão. Rupturas bruscas no tempo e no espaço, retórica superficial, fragmentação, ambiguidade, enigmas, fotogramas congelados, câmera lenta, legendas que identificam locais e datas são alguns elementos que podem ser observados neste modo. Um exemplo é *Chuva* (1929), de Joris Ivens, que mostra uma chuva de verão sobre a cidade de Amsterdã;
- b) expositivo: ao contrário do modo poético, no qual a estética dava o tom do filme, o modo expositivo se dá a partir do argumento do filme e da forte persuasão. As imagens são secundárias e estão a serviço da voz-over, quando o narrador é apenas audível, ou da voz de autoridade, quando o narrador também pode ser visto. É muito próximo aos telejornais, que comprovam ou complementam a fala a partir das imagens. A organização temporal e espacial é planejada para reforçar o engajamento do documentarista. A série de documentários que mostra os motivos pelos quais os americanos entraram na Segunda Guerra Mundial *Por que lutamos*, de Franck Capra, se enquadra neste tipo de representação;
- c) reflexivo: neste modo, impera o realismo; não somente um realismo sobre questões sociais, mas também da forma como é produzido o documentário. Fica explícita ao espectador a relação entre documentarista e personagens. O documentário reflexivo é quase uma crítica ao próprio documentário, à medida que expõe sua produção e coloca 'em xeque' a prova incontestável e a representação das imagens. Ainda pode ter um viés político, que em vez de revelar a produção do próprio documentário, expõe o funcionamento real da sociedade, como, por exemplo, a inferioridade da mulher no mercado de trabalho. Revela o engajamento de seus produtores ao mostrar como a sociedade é e como ela poderia ser. Em *Um homem com uma câmera* (1929), Vertov aplica esta modalidade de representação;
- d) performático: é um modo de oposição à ênfase ao realismo, característica da maioria dos documentários. É marcado pela subjetividade e por uma estrutura não padronizada, na qual a realidade e

a imaginação se misturam. Poemas e narrativas não lineares são frequentemente usados. O documentarista quer transmitir mais do que seu engajamento social, mas seu envolvimento pessoal com o tema, tornando o documentário extremamente sensível e afetivo; ele quer despertar no telespectador a empatia. Esse modo particular mistura elementos dos outros modos, citados anteriormente, para provar que o mundo é mais do que fatos e elementos concretos; quer dizer que o mundo é complexo. Uma das principais diferenças em relação ao modo poético é que o performático reforça seu posicionamento, enquanto o poético se prende mais à estética. Em *Línguas Desatadas* (1989), de Marlon Riggs, é possível perceber este tipo de representação. O filme fala sobre a rejeição a homossexuais por parte dos negros, uma minoria que deveria ser mais tolerante. Ramos (2008), ao abordar a relatividade da ética do documentário, identifica a ética modesta, correspondente à representação performática. Segundo o autor, respeitam essa ética os documentários geralmente narrados em primeira pessoa, que falam de si mesmos. “[...] O sujeito-da-câmera tem como alvo questões sociais pontuais que envolvem seu ego, longe de tematizações mais amplas sobre a sociedade contemporânea” (RAMOS, 2008,p. 39).

3.5 PRINCIPAIS DOCUMENTARISTAS

A história do documentário se deu a partir da iniciativa de alguns cineastas que quebraram paradigmas de suas épocas e, naturalmente, criaram tendências. Neste capítulo, serão abordados alguns dos principais: John Grierson, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Glauber Rocha, Eduardo Coutinho e Michael Moore.

3.5.1 John Grierson

Como já mencionado neste capítulo, o escocês John Grierson é um dos grandes idealizadores do estilo conhecido como documentário clássico. Segundo Da-Rin (2008), Grierson era formado em Filosofia Moral e especializado em Ciências Sociais e via no cinema uma forma de educar a população. Sua ideia, de acordo com o autor, foi bem recebida pelo *Empire Marketing Board* (EMB), órgão de

propaganda criado pelo governo inglês após a Primeira Guerra Mundial com a finalidade de persuadir os consumidores a escolherem os produtos do Império Britânico.

Ao mesmo tempo, se convenceu de que os métodos educacionais tradicionais eram insuficientes para enfrentar os desafios colocados pela sociedade de massa emergente. Para que o público fosse capaz de aprender a complexidade do mundo industrial moderno, era necessário recorrer a novas técnicas de comunicação e persuasão. E o cinema, com seus padrões dramáticos e sua capacidade de capturar a imaginação das platéias, possuía um grande potencial a ser explorado no campo da difusão de valores cívicos e na formação da cidadania (DA-RIN, 2008, p.56).

A proposta de documentário de Grierson é diretamente relacionada à propaganda, pois apenas por meio de incentivos governamentais seria capaz de executar seu projeto, já que o circuito comercial de filmes era dominado por produções americanas voltadas ao entretenimento. Segundo Ramos (2008), a chamada ética educativa é o conjunto de valores mais frequente em documentários institucionais. Neste tipo de produto, a aproximação com a propaganda é vista com algo natural para seus produtores.

No universo da ética educativa não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado (RAMOS, 2008, p.36)

Sua proposta de documentário enfatizava o uso de *voz-over* expositiva, a proximidade com a propaganda (já que dependia de incentivos governamentais), com a encenação e a valorização do cinema enquanto arte. Contudo, segundo Ramos (2008), a encenação de Grierson não era como aquela utilizada nas atualidades reconstituídas, em estúdios. O escocês priorizava o ambiente natural dos fatos e, como elenco, os próprios nativos.

Grierson trabalhou com Robert Flaherty, um explorador norte-americano que marcou a história do documentário ao produzir *Nanook of the North* (1922), que mostrava como vivia uma comunidade de indígenas esquimós, habitantes da região da Baía de Hudson, no norte do Canadá (Da-Rin, 2008). Esse filme é o primeiro a misturar elementos da ficção, como cenários, com o foco nos personagens. Ao contrário dos filmes de viagens registrados até então, em que os viajantes eram o

foco, Flaherty reflete sobre a realidade que está mostrando; não é apenas uma narração; a partir da história central de uma família ele formulou uma sequência narrativa semelhante à da ficção.

Em *Nanook of the North*, fica estabelecida a relação “eu falo deles para você”, sugerida por Nichols (2008, p.44). Ou seja, tanto público quanto cineasta são distantes daquilo do que trata o documentário.

Contratado por Grierson, Flaherty auxiliou em diversos filmes de cunho governamental e educativo. Um deles é *Industrial Britain*²⁰, que aborda a transformação da indústria inglesa, mostrando a evolução do vapor ao aço.

3.5.2 Dziga Vertov²¹

Dziga Vertov viveu o auge de sua carreira sob os efeitos da Revolução Russa (1917), quando o comunismo modificava e impulsionava o campo artístico. Com experiência em romances, poemas e com música, ele defendia que o cinema, até aquela época, ainda poderia ser muito explorado. Passados os impactos do surgimento da industrialização e da Segunda Guerra Mundial (1914-1918), os anos posteriores à revolução, de guerras civis e de implantação do comunismo, deram novo propósito à arte russa em geral, que visava mostrar o mundo concreto e não uma visão subjetiva sobre a realidade: era o Construtivismo.

Essa necessidade de montar ou agrupar ultrapassa a exibição de “atrações” e as observações científicas, mas ainda exige que o cinema reconheça a própria capacidade de representar o mundo histórico com fidelidade fotográfica. As teorias soviéticas da arte construtivista e da montagem fílmica atrelavam essa capacidade ao desejo do cineasta de recriar o mundo numa imagem da nova sociedade revolucionária (NICHOLS, 2008, p.133, grifo do autor).

Vertov era defensor do cinema enquanto uma ferramenta analítica da realidade e, portanto, contra a utilização de encenações. Segundo Da-Rin (2008), os pressupostos de Vertov se referiam: à necessidade de educar as massas, mostrando a vida como ela é; ao reconhecimento de que a percepção do homem é limitada, em função da falta de acesso aos processos naturais e sociais; ao

²⁰ Indústria Britânica (tradução nossa).

²¹ Seu nome de nascimento era Denis Arkadievitsh Kaufman, mas aos 22 anos adotou o nome Dziga Vertov, que “significa, literalmente, “pião giratório” e, conotativamente, “movimento perpétuo”” (Da-Rin, 2008, p.109, grifo do autor).

reconhecimento de que a máquina tem capacidades ausentes no homem; à afirmação de que o cinema tem como função revelar o mundo, de forma analítica. Em sua principal obra, *Um homem com uma câmera* (1929), ele intercala as imagens de um dia normal em uma cidade industrializada, mostrando desde as ruas vazias do início da manhã até o fim do dia, com as imagens da própria construção do filme. Ao utilizar a metalinguagem, o cineasta “desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem” (NICHOLS, 2008, p.165).

Ao observar a potencialidade da câmera, o cineasta criou mais do que um estilo, mas uma forma de trabalho em que todos os recursos, desde que retratem a realidade, são válidos.

Inversões temporais da projeção, aceleração, congelamento e *ralenti*²² da imagem, sobreposições, animações, justaposições infinitesimais — de até um único fotograma —, choque de angulações, intensas variações rítmicas: Vertov experimentou, ao longo da década de 1920, um leque de recursos tão extraordinário que, ainda hoje, acostumados que estamos às tremendas facilidades abertas pela edição digital, é capaz de nos surpreender [...]. O cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do “cinema-verdade”, ou seja, avessa a qualquer encenação. E, na montagem, o “cine-olho” reconstrói radicalmente as imagens-fato (SARAIVA in MASCARELLO, 2014, p.134,135, grifo do autor).

Ele defendia a montagem como uma linguagem documental, que consistia em organizar as imagens e os sons. O som, para Vertov, tinha função tão importante quanto a imagem, pois era considerado uma importante ferramenta de montagem. Segundo Da-Rin (2008), o cineasta foi o pioneiro em propor um cinema documental sonoro gravado totalmente fora de estúdios.

Vertov não seguia uma montagem de continuidade temporal, mas uma descontinuidade, que exigia criatividade para se fazer entender.

Por vezes, esta desorientação imagética e sonora parece deliberadamente visar uma participação mental do espectador. A continuidade procurada é a do argumento, através de uma “cine-escritura dos fatos” (DA-RIN, 2008, p.127, grifo do autor).

Atualmente, um documentário que siga ordem cronológica tende a ser tedioso, mas naquela época era a tradição e Vertov teve que enfrentar críticas de

²² O mesmo que “em câmera lenta”.

seus pares por pensar diferente. Tanto é que sua contribuição para a história do cinema foi reconhecida apenas depois de sua morte, em 1954.

3.5.3 Sergei Eisenstein

Assim como Vertov, o também russo Sergei Eisenstein é lembrado por sua dedicação ao estudo da montagem do filme. Porém, diferentemente de Vertov, sua pesquisa deu mais ênfase à montagem no processo de edição, com pouca atenção a outras etapas da produção, como a filmagem. Além disso, Vertov era contra roteiros ou qualquer padronização do trabalho, ao contrário de seu conterrâneo. Para Eisenstein o cinema seria ineficaz se apenas reproduzisse o cotidiano, sem despertar novas sensações no espectador. O plano era considerado a menor das unidades, que precisava se relacionar com outros elementos para ter sentido.

Eisenstein defendia que para atingir o espectador, era preciso partir do próprio comportamento humano, identificando seus métodos de perceber a realidade. Ele tratou de forma científica a relação entre músicas e cores, entre cores e emoções e entre trilha sonora e enquadramentos. A partir da análise de outras obras, tanto filmes, como telas e músicas, ele construiu uma lógica de associação entre esses elementos, caracterizando a montagem como um processo complexo e relativo.

Na música, todos os diapasões possíveis do universo são regulados até formarem uma escala capaz de interação harmônica. Eisenstein queria uma escala para o cinema de modo que o diretor pudesse utilizar todos os elementos, isolados ou em combinação com outros elementos, tendo certeza do resultado. [...] Ele acreditava que os planos, ou atrações, podiam ser controlados para se obterem efeitos específicos da platéia (ANDREW, 2002, p.50).

Eisenstein não foi somente um cineasta, mas um estudioso do cinema, famoso por seu modo radical de pensar a montagem. Provavelmente pela exatidão de um ex-estudante de Engenharia — área que, segundo Saraiva in Mascarello (2014), abandonou para trabalhar em espetáculos de teatro para os soldados do “front” — ele tratava os fatores de composição da cena de forma similar aos elementos de uma equação.

O papel decisivo é desempenhado pela *estrutura da imagem* da obra, não

tanto *usando* correlações geralmente aceitas, mas *estabelecendo* nas imagens de *uma obra criativa específica* quaisquer correlações (de som e enquadramento, de som e cor, etc.) que sejam ditadas pela *idéia e tema da obra particular* (EISENSTEIN, 1990, p.93, grifo do autor).

Seus artigos, até hoje, são referência para os estudantes e interessados em Cinema, apesar de ter enfrentado críticas de seus pares por seu intelectualismo extremo, depois que a consolidação do stalinismo estancou a produção artística (SARAIVA in MASCARELLO, 2014).

3.5.4 Glauber Rocha

Glauber Rocha é um dos nomes mais famosos da época do Cinema Novo, movimento que marcou o cinema brasileiro durante a Ditadura Militar e cujo lema era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (CARVALHO in MASCARELLO, 2014, p.290). Seus filmes eram um reflexo da realidade do Brasil, criticando as desigualdades sociais e focando nas minorias, como pobres e negros. Antes de sua atuação exclusiva ao cinema, Glauber foi repórter de polícia e do caderno de Cultura no Jornal da Bahia, em 1958²³.

Um de seus filmes mais famosos é *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), produzido após a morte de Lampião, um cangaceiro muito conhecido em Pernambuco, cujo verdadeiro nome era Virgulino Ferreira da Silva. O filme mostra um casal se revoltando contra um latifundiário depois de serem enganados por ele e foi, na época, um modo de o cineasta incentivar a comunidade brasileira a lutar por seus direitos. Sua obra, porém, não foi compreendida pelas próprias camadas sociais que buscava atingir, ou seja, os mais desfavorecidos economicamente, pois ele usava metáforas, a fim de evitar a censura imposta pela Ditadura Militar.

Como poucos, ele mobilizou matriz bíblica e os paradigmas da imaginação popular para projetar a representação da pobreza em outra escala, definindo um senso de “grandeza” assentado na forma de se conectar com as conjunturas histórias a um plano universal de experiência (XAVIER in ROCHA, 2006, p.20, grifo do autor).

Sua valorização no exterior foi o que lhe salvou de enfrentar o golpe militar. No primeiro semestre de 1964, ele viajou para a Europa, onde exibiu *Deus e o diabo*

²³ Informações disponíveis em <<http://www.tempoglauber.com.br/expo.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2015.

na terra do sol no Festival de Cannes. Avisado pela família da crise política, permaneceu fora do Brasil, viajando por diversos países. Nessa época, seu filme foi premiado em vários concursos: Prêmio da Crítica Mexicana no Festival Internacional de Acapulco, o Grande Prêmio do Festival de Cinema Livre e o Náiade de Ouro do Festival Internacional de Porreta Ter-me, ambos italianos²⁴.

Diante do êxito conquistado no exterior por um cinema que não explorou o exotismo da cultura brasileira nem criou uma arte “universal” ou panfletária para ser reconhecido, Glauber Rocha justificava a força de “uma estética da fome” diante do que seria “nossa maior miséria” — a impossibilidade de compreendermos a fome quando a sentimos —, por entender a trágica limitação imposta por essa fome, justamente assumindo a condição de faminto (CARVALHO in MASCARELLO, 2014, p.296, grifo do autor).

Antes de cineasta, Glauber era um ativista que lutava contra a opressão da Ditadura, pela igualdade social e pela liberdade criativa. Desde sua mocidade, se dedicava à direção de peças teatrais e ao estudo de clássicos da Literatura e da Filosofia. Em 1965, escreveu o manifesto *A Estética da Fome*, em que critica a superioridade dos países desenvolvidos em relação aos países da América Latina, inclusive na produção cinematográfica, já que os filmes industrializados facilitavam o consumo. No mesmo ano, foi preso em um protesto contra a Ditadura. Por causa deste texto, em 1971, Glauber foi processado pelo governo militar e ficou cinco anos exilado, passando por Cuba, EUA, França e Itália. Sua repulsa contra padrões incluía até seu estilo de fazer cinema, como ele deixa claro em uma entrevista ao jornalista João Lopes.

O conceito de *cinema novo*, que muitas vezes nos acusaram no Brasil de ser um conceito escolástico e acadêmico, nunca existiu. Sempre foi um anticonceito, quer dizer, o movimento *cinema novo* nunca se proclamou como escola artística, nunca determinou pressupostos políticos ou estéticos para a criação da obra de arte, nunca procurou burocratizar ou normalizar nenhum princípio criativo. Se você perguntar o que então caracteriza teoricamente o *cinema novo*, eu diria seguinte: a necessidade de criar uma cultura revolucionária dentro de um país subdesenvolvido, isto do ponto de vista cultural; do ponto de vista cinematográfico, a necessidade de internacionalizar esse problema através do meio artístico internacional, por excelência, do século XX que é o cinema (ROCHA, 2006, p.327, grifo do autor)

Glauber registrou passagem em renomadas faculdades, concursos de cinema e conferências de diversos países. Morreu em 1981, aos 42 anos, em

²⁴ Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/b_04.html>. Acesso em 22 mai. 2015.

decorrência de pericardite viral²⁵, entrando para a história como um dos mais consagrados cineastas brasileiros, que acabou sendo considerado documentarista em função da forte representação histórica de seus filmes, que estimulavam a reflexão a partir do ponto de vista dos menos favorecidos.

3.5.5 Eduardo Coutinho

Os documentários do brasileiro Eduardo Coutinho são marcados, principalmente, pela atenção reservada ao entrevistado, pela forma como o próprio personagem conduz a história e pela despreensão do documentarista em defender seu posicionamento, ao menos de forma direta. Coutinho não se preocupa em apresentar uma série de dados, em ouvir especialistas ou comover seu público com imagens ou depoimentos chocantes.

O início da trajetória de Coutinho, contudo, não se deu de forma direcionada ao documentário. Segundo Lins (2004), até próximo dos 50 anos de idade, Coutinho tinha experiência apenas em ficção, mas não conseguiu se destacar neste meio. Pressionado pelas necessidades financeiras, foi trabalhar como copidesque no Jornal do Brasil. Em 1975, aceitou o segundo convite da Rede Globo para ingressar na equipe do Globo Repórter. A escolha por não apontar o “bem” e o “mal” em seus filmes, foi um facilitador para que pudesse exibir filmes como *Theodorico, Imperador do Sertão*, na Rede Globo, durante a Ditadura Militar. Teodorico havia sido deputado estadual do Rio Grande do Norte e era claramente machista e corrupto.

De todos os personagens que Coutinho filmou até hoje, Theodorico é o único que pertence à elite brasileira. Este também é o único filme do cineasta que se focaliza na trajetória de apenas um personagem. No entanto, são essas diferenças mesmas que fazem de Theodorico um documentário emblemático. Elas realçam justamente o que há de comum entre este filme e o que virá mais tarde: não um tratamento estético específico, mas um movimento em direção ao mundo e ao outro, um tipo de interação que quer “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão”, diz Coutinho (LINS, 2004, p.23, grifo do autor)

O documentarista, contudo, não constrange ou sugere julgamento ao personagem, mas consegue depoimentos tão sinceros, que o espectador tem o necessário para formar sua própria opinião. A entrevista é uma marca forte de seu

²⁵ Informação disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/b_08.html>. Acesso em 24 mai. 2015.

estilo, o que também foi um marco do Cinema Novo. Em *Edifício Master* (2002), por exemplo, ele e sua equipe passam um mês morando em um prédio localizado em Copacabana (RJ), a fim de se aproximar e ouvir a história de seus moradores. Quase todo o documentário é um sequência de depoimentos de pessoas dentro de seus apartamentos.

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num pólo, temos fala, entrevistas e outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo um importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato da fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista (BERNARDET, 2003, p.284)

Ao que tudo indica, Coutinho se preocupava mais com o que as pessoas tinham para contar do que propriamente com a forma como contavam, considerando que não havia nada de muito atípico além do sotaque carioca (no caso do *Edifício Master*). Assim, segundo Lins (2004), ele abria espaço para a classe média, que pouco interessava para os documentaristas, tendo seu papel social e histórico ignorado diante da desigualdade de renda, cujos extremos são o pobre e o rico.

Os mundos que o cineasta nos revela não estão centrados em um comentário nem em informações precisas, mas em depoimentos que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de ligações frágeis e não casuais. São ecos que se estabelecem entre diferentes elementos da imagem ou da fala dos personagens (LINS in TEIXEIRA, 2004, p.183).

Edifício Master também é marcado por uma técnica característica do documentarista: se instalar no local da filmagem, delimitando geograficamente seu campo de interesse. Ao estabelecer um único local de produção, Coutinho acrescenta outro sentido ao seu documentário, que é de mostrar sua própria relação com a comunidade. Essa relação é mais significativa em *Santa Marta: Duas semanas no morro* (1987), em que o cineasta passa 14 dias sendo vizinho dos personagens de seu documentário, acompanhando suas rotinas e relação com a polícia. No estilo de Coutinho predomina a ética interativa/ reflexiva, proposta por Ramos (2008, p.37) e que corresponde ao Cinema Verdade: “a questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção ativa do sujeito que enuncia: a idéia é que a construção revele-se ao espectador”.

Outra obra de Coutinho que marcou sua carreira é *O princípio e o fim* (2005), em que ele e sua equipe, sem nenhuma pré-produção, viajam ao sertão da Paraíba em busca de boas histórias. Como elo com os personagens, a professora Rosa desempenha papel fundamental no documentário. Moradora da comunidade e com certo grau de instrução, ela guia a equipe aos vizinhos e explica o objetivo das filmagens. Simbolicamente, Rosa ocupa, pelo menos em alguns momentos, o papel de documentarista, pois seu conhecimento sobre a região lhe confere autonomia para definir o rumo do documentário. E por ser ela uma moradora da comunidade, Rosa estabelece a relação “eu falo (ou nós falamos) de nós para você”, uma das possibilidades de composição do tripé cineasta, tema e público, propostas por Nichols (2008, p. 45).

Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos. O cineasta e aqueles que representam seu tema pertencem ao mesmo grupo [...]. Os índios caiapós da bacia do Rio Amazonas são excepcionalmente ativos nessa prática; usam seus vídeos para influenciar os políticos brasileiros, em defesa de políticas que protejam sua terra natal do desenvolvimento e da exploração (ibidem).

De forma resumida, pode-se dizer que Coutinho não se limita a dar informações, mas colhe depoimentos e insere-se no ambiente de filmagem, extraindo do presente (ato da captura fílmica) o sentido de seus documentários, que a partir de relatos de pessoas comuns, podem ser tão interessantes quanto um filme de ficção.

3.5.6 Michael Moore

O aspecto físico de Michael Moore é o de um típico morador dos Estados Unidos da América retratado em filmes de comédia: pele branca, sobrepeso e boné, bermuda e camiseta. Na maior parte de seus filmes, é assim, como um cidadão qualquer, aparentemente sem muita autoridade sobre o que fala e que resolve externar seus questionamentos, que o cineasta se apresenta.

É exatamente seu jeito comum e natural que torna seus documentários ainda mais marcantes, pois ao mesmo tempo em que ele parece ‘inofensivo’, ao longo de sua obra percebe-se uma profunda apuração sobre os fatos e, ao mesmo tempo em que ele mesmo encontra as respostas para suas dúvidas, acaba

convencendo o espectador a concordar com seus argumentos ou, pelo menos, a entendê-los. Ao falar sobre a situação de sua própria comunidade, o cineasta estabelece a relação *eu falo de nós para vocês*, sugerida por Nichols (2008).

As obras de Michael Moore deixam claro seu posicionamento contra os efeitos de desigualdade social gerados pelo capitalismo, atingindo áreas da saúde, educação e política. Sua posição ideológica é notória desde a infância; nasceu em uma família na qual os pais brigavam por causa de política; se interessava por discursos políticos na infância e chegou a fundar um jornal em Flint (Michigan, EUA) (MOORE, 2011).

Seu primeiro documentário foi *Roger & Me* (1989), que mostra a situação de sua cidade natal, após a *General Motors* transferir sua unidade de produção local (e maior geradora de empregos) para o México.

Flint era a Cidade Esquecida da década de 1980. Outrora uma área metropolitana vibrante, próspera, que foi o lugar de nascimento da maior e mais rica empresa do mundo, a General Motors, era, naquele momento, uma experiência científica diabólica dos ricos. *Pergunta: podemos aumentar nossos lucros eliminando os empregos das pessoas que não só produzem nossos carros, mas também compram?* A resposta era sim; se você mantivesse o restante das pessoas do país trabalhando, elas poderiam comprar seus carros. O que os cientistas malucos não imaginavam era que aqueles operários da indústria automobilística não só parariam de comprar carros tão logo ficassem desempregados, mas também parariam de comprar TVs, máquinas de lavar louça, rádios relógios e sapatos (MOORE, 2011, p. 325, grifo do autor).

Como se observa no trecho acima, a linguagem de Moore é irônica, direta e acusativa. Esse é o tom presente em quase todos os momentos de seus documentários. Em *Sicko*, por exemplo, ele leva um grupo de americanos enfermos para a prisão localizada na ilha de Guantánamo, onde presos acusados de terrorismo recebem tratamento médico de qualidade. Nessa cena, os três barcos são mostrados em plano geral; o sol no horizonte e a música de ‘missão’ dá um tom de comédia ao episódio. Quando tenta entrar, ao anunciar no megafone: “esses são voluntários do 11 de setembro. Só querem cuidados médicos. Do mesmo tipo que os voluntários da Al Qaeda estão recebendo”, o documentarista deixa clara sua ironia.

Além de divertir e facilitar o entendimento do público, seus documentários são constantes alvos de polêmicas e ele é acusado de mentir sobre os fatos. Isso, porém, não descaracteriza sua atuação enquanto documentarista.

Moore não seria, então, um documentarista? Ou seria documentarista para a esquerda norte-americana, mas não para a direita? Ou é documentarista em alguns de seus filmes (aqueles com os quais eu, espectador, concordo), mas não em outros (aqueles com os quais eu, espectador, discordo)? Qual seria o patamar de exatidão, em um tema polêmico, para o filme receber o estatuto de documentário? A questão não tem resposta nos termos em que está colocada. Moore é um documentarista e faz documentários, pois trabalha dentro da tradição narrativa do cinema documentário e seus filmes são indexados como tais em sua colocação no mercado exibidor [...]. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação* (RAMOS, 2008, p.32, grifo do autor).

Ao opor-se ao poder instituído, tanto na esfera econômica, quanto na política — quando ataca diretamente os Bush no documentário *Fahrenheit 11/9* (2004), por exemplo — Moore resgata o estilo semelhante ao dos primeiros documentários dos EUA, que nas décadas de 1920 e 1930 davam lugar às greves trabalhistas (NICHOLS, 2008). O atual cenário global que favorece a liberdade de expressão em quase todo o mundo, porém, exige que autores sejam mais criativos ao expressarem opiniões.

São dois os fatores fundamentais nos documentários de Moore que os tornam interessantes: o acesso a imagens de arquivos e a montagem, que mesmo envolvendo diversos tipos de imagens e diferentes recortes, resulta em um produto atraente e convincente. Ao usar diversos elementos em sua narrativa, Moore produz o que Ramos (2008, p.24) chama de documentário cabo. “A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*”.

Em 2002, Michael Moore foi o vencedor do Oscar na categoria Melhor Documentário por *Tiros em Columbine*, filme que, juntamente com *Sicko*, é objeto de estudo nessa monografia.

4 METODOLOGIA

A análise, do ponto de vista da Comunicação Social sobre os documentários de Michael Moore se faz necessária uma vez que, nessas produções, ele consegue fazer, quase sempre, o papel ideal do jornalista: lançar um olhar inédito sobre os fatos noticiosos, por meio de uma investigação cuidadosa, com ênfase nas questões sociais, que, naturalmente, são ligadas ao sistema político e econômico da comunidade norte-americana. Mesmo apresentando aspectos negativos do sistema capitalista e desagradando grandes empresários e políticos, Moore conseguiu ser reconhecido mundialmente.

4.1 PESQUISA QUALITATIVA

Nessa monografia, foram selecionados dois documentários de Michael Moore: *Tiros em Columbine* (2002) e *Sicko* (2007). Apesar de em quase todos os seus filmes o jornalista²⁶ deixar clara sua posição ideológica, foi nesses dois documentários que ele conseguiu resultados práticos, mesmo que apenas durante as gravações.

Em *Tiros em Columbine* (2002), que tem como foco o massacre na *Columbine High School*, uma escola localizada na cidade de Littleton, no Colorado (EUA), ele conseguiu que uma representante da rede de lojas K-Mart declarasse que as vendas de munições seriam extintas. Em *Sicko*, que retrata o drama da saúde pública estadunidense, Moore leva um grupo de doentes para se tratarem em Cuba, onde a saúde é gratuita e considerada referência mundial. Enquanto as exigências de mercado priorizam o perfil técnico dos jornalistas, Moore consegue manter o valor ideológico do jornalismo, sem transparecer ingenuidade.

A fim de identificar de que forma o documentarista atribui valores-notícia a esses dois documentários, esta pesquisa irá utilizar procedimentos qualitativos. A pesquisa qualitativa tem como base a interpretação sobre o objeto de estudo. Diante da subjetividade que norteia a produção jornalística, seja em função da linha editorial da empresa ou da intenção do jornalista, o método quantitativo poderia não ser suficiente para atingir os objetivos deste estudo.

²⁶ Nos EUA, não é obrigatório ter diploma de Jornalismo para exercer a profissão. Michael Moore cursou apenas o primeiro ano da faculdade.

A pesquisa quantitativa lida com números, usa modelos estatísticos para explicar os dados, e é considerada pesquisa *hard*. [...] Em contraste, a pesquisa qualitativa evita números, lida com interpretações das realidades sociais, e é considerada pesquisa *soft* (BAUER; GASKELL, 2002, p. 22-23, grifo do autor).

A pesquisa qualitativa admite a relatividade entre o objeto de estudo e o contexto em que foi produzido, bem como os diferentes significados que este objeto pode ter.

[...] estas pesquisas partem do pressuposto de que as pessoas agem em função de suas crenças, percepções, sentimentos e valores e que seu comportamento tem sempre um sentido, um significado que não se dá a conhecer de modo imediato, precisando ser desvelado (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSNAJDER, 1999, p. 131).

No caso desta monografia, o desvelamento dos sentidos dos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko* será identificado em relação a aspectos jornalísticos de noticiabilidade do fato. Para atingir este propósito, serão usados o método análise de conteúdo e o procedimento metodológico pesquisa bibliográfica.

4.1.1 Análise de conteúdo

Por ser considerado um “conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens” (BARDIN, 2004, p. 33), o método selecionado para esta pesquisa foi a análise de conteúdo. Apesar de ser uma ferramenta da análise quantitativa, atualmente, a análise de conteúdo já é empregada como uma metodologia qualitativa.

A análise de conteúdo é apenas um método de análise de texto desenvolvido dentro das ciências sociais empíricas. Embora a maior parte das análises clássicas de conteúdo culminem em descrições numéricas de algumas características do *corpus* do texto, considerável atenção está sendo dada aos “tipos”, “qualidades”, e “distinções” no texto, antes que qualquer quantificação seja feita (BAUER; GASKELL, 2002, p. 190, grifo do autor).

Como o objeto de estudo dessa monografia é audiovisual, é preciso levar em consideração que o termo texto não está limitado à mensagem escrita, e engloba

todos os elementos do documentário que comunicam, como fotografias, áudio, simulações, e outros. De acordo com o Dicionário de Comunicação, no campo da Linguística, texto pode ser definido como “todo conjunto analisável de signos” (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 724). Esse entendimento é fundamental para a pesquisa em audiovisual.

Segundo Heloiza Golbspan Herscovitz, o formato híbrido — qualitativo e quantitativo — da análise de conteúdo a torna eficiente em estudos de mídia porque admite as particularidades do processo noticioso.

A tendência atual da análise de conteúdo desfavorece a dicotomia entre quantitativo e qualitativo, promovendo uma integração entre as duas visões de forma que os conteúdos manifesto (visível) e latente (oculto, subentendido) sejam incluídos em um mesmo estudo para que se compreenda não somente o significado aparente de um texto, mas também o significado implícito, contexto onde ele ocorre, o meio de comunicação que produz e o público ao qual ele é dirigido (HERSCOVITZ in LAGO; MACHADO, 2007, p. 126).

Laurence Bardin (2004) divide o processo de análise de conteúdo em três etapas: pré-análise; exploração do material; tratamento dos dados, inferência e interpretação.

A pré-análise consiste na organização da pesquisa, no primeiro contato com o conteúdo. É nessa fase que ocorre a seleção do material que será analisado, a partir de critérios estabelecidos pelo pesquisador, com base no objetivo da pesquisa, e a partir disso formulam-se as hipóteses.

A exploração do material, segundo a autora, é o momento em que o pesquisador seleciona os recortes do material que será analisado e, então, ocorre a categorização do mesmo. Neste caso, a análise será feita por cenas; as cenas serão caracterizadas nas categorias, que serão representadas por valores-notícia, que serão questionados e/ou confirmados.

Parte dos valores-notícia usados nesta pesquisa corresponde àqueles que Wolf (1995) chama de substantivos, ou seja, referem-se ao conteúdo da notícia. Segundo o autor, os critérios substantivos correspondem à importância e ao interesse da notícia. Os valores-notícia de importância são:

- a) *grau e nível hierárquico dos envolvidos no fato* - quanto mais visibilidade a pessoa ou instituição tiver, mais facilmente vira notícia;
- b) *impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional* - quanto mais

interferir em questões de nível nacional e/ou quanto mais proximidade geográfica e cultural, mais um fato pode virar notícia;

- c) *quantidade de pessoas envolvidas no fato* - quanto mais pessoas envolvidas, mais visibilidade o fato tem. Porém, predomina a proximidade com o público-alvo do veículo de comunicação, ou seja, um acidente local com duas vítimas tem maior potencial noticioso do que um acidente com cinco vítimas em outras cidades, por exemplo.
- d) *relevância e significatividade do acontecimento quanto à evolução futura de uma determinada situação* - quanto mais o fato inicial gerar desdobramentos que a imprensa possa cobrir, mais pode ser considerado notícia (de acordo com os demais valores-notícia que tiver).

Os valores-notícia citados por Alsina (2009) — e não contemplados por Wolf (1995) — também serão categorias desta análise de conteúdo:

- e) *a novidade, a modernidade do fenômeno, as últimas tendências* - os meios de comunicação apontam as mudanças de tendências de uma sociedade;
- f) *a distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização* - quando valores sociais são julgados e ocorre a discussão sobre sua aceitação ou não aceitação;
- g) *violência, agressividade e dor* - acidentes, crimes e catástrofes são de grande interesse da imprensa;
- h) *enfrentamento* - a mídia costuma retratar com entusiasmo a rivalidade entre partes de interesse em um mesmo tema, como times de futebol ou candidatos políticos;
- i) *enriquecimento individual* - com frequência, a imprensa lista os mais ricos de determinado país ou época, ou a evolução financeira de determinadas pessoas públicas;
- j) *crises e seus sintomas* - o jornalismo é observador; repórteres e comentaristas prestam esclarecimentos ao público em momentos de crises;
- k) *exoticidade* - quanto maior o choque cultural, mais o fato pode virar notícia.

Já em relação ao interesse sobre a notícia, Wolf (apud GOLDING; ELLIOT, 1995, p. 184) lista quatro critérios:

- a) *histórias de pessoas comuns que vivem situações insólitas, ou histórias de homens públicos no dia a dia da sua vida privada;*
- b) *história em que há inversões de papéis (o homem que morde o cachorro, por exemplo);*
- c) *histórias de interesse humano;*
- d) *histórias de feitos excepcionais e heroicos.*

Na última etapa da análise de conteúdo ocorre o tratamento dos dados, etapa própria das pesquisas quantitativas, ou seja, não será aplicada a esta monografia, que é de abordagem qualitativa. A inferência e a interpretação são o resultado da pesquisa, em que o pesquisador pode ter uma visão geral sobre maior parte do trabalho e, então, analisar quais hipóteses e objetivos foram alcançados e como as categorias foram agrupadas.

4.1.2 Pesquisa bibliográfica

Para identificar os valores-notícia presentes no objeto de estudo, por exemplo, foi necessário, antes, esclarecer o que são estes valores e quais devem ser explorados com mais atenção durante esta pesquisa. Esses e outros esclarecimentos somente foram possíveis por meio da pesquisa na literatura existente sobre o assunto, pois além de respaldar conceitos, “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”. (GIL, 1994, p. 71).

A pesquisa bibliográfica está presente em todas as etapas do processo, pois é a partir da consulta a livros e materiais de referência que o pesquisador consegue identificar o problema de pesquisa e quais conceitos e abordagens irá aplicar. A pesquisa bibliográfica pode ser definida como:

[...] conjunto de procedimentos para identificar, selecionar, localizar e obter documentos de interesse para a realização de trabalhos acadêmicos e de pesquisa, bem como técnicas de leitura e transcrição de dados que permitem recuperá-los quando necessário (STUMPF, 2005, p. 54).

Ao mesmo tempo em que o pesquisador faz uso do material já existente sobre seu tema, contribui para o aumento deste acervo e, conseqüentemente, com a construção de futuras pesquisas.

A produção do conhecimento não é um empreendimento isolado. É uma construção coletiva da comunidade científica, um processo continuado de busca, no qual cada nova investigação se insere, complementando ou contestando contribuições anteriormente dadas ao estudo do tema. A formulação de um problema de pesquisa relevante exige, portanto, que o pesquisador se situe nesse processo, analisando criticamente o estado atual do conhecimento em sua área de interesse [...] (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSNAJDER, 1999, p. 180).

Na análise de conteúdo, método usado nesta monografia, a pesquisa bibliográfica é indispensável, já que as categorias usadas serão selecionadas a partir de conceitos já existentes na área do Jornalismo que serão extraídas as categorias de análise.

4.2 APRESENTAÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS

Antes de indicar as cenas de cada um dos documentários que serão analisadas, é importante fazer uma apresentação geral de cada um desses produtos audiovisuais. Apesar de a análise se basear em alguns recortes, é necessário considerar o contexto em que a cena está inserida para que o resultado tenha sentido.

4.2.1 Tiros em Columbine

Em Tiros em Columbine, Michael Moore tenta explicar porque os Estados Unidos se tornaram um país tão violento e como a liberação de porte de armas para civis, garantida pela Constituição Federal, contribui para essa realidade. Sua narrativa consiste principalmente em duas frentes: apresentar os argumentos de seus personagens para, em seguida, desconstruí-los. Quando dizem, por exemplo, que o país teve uma história de formação muito violenta, ele apresenta a história de países como a Alemanha, que teve formação mais violenta e registra menos mortes por armas de fogo do que os EUA.

Explicitamente contra o armamento, o documentarista apresenta uma série de dados e gravações que conduzem a leitura do público a partir do seu ponto de

vista. Pronunciamentos de autoridades políticas, imagens de telejornais, gravações caseiras cedidas por seus entrevistados, documentos e cenas de filmes são os elementos que representam sua opinião e fazem parte de sua linguagem audiovisual, de forma geral. O modo como Moore conduz suas entrevistas também é uma marca de seu estilo: de um lado, deixa clara sua empatia com as vítimas, por outro, consegue fazer com que mesmo aqueles que têm opinião contrária à sua respondam suas perguntas. E mesmo quando ele está nitidamente lhes colocando em uma situação ridícula, as pessoas parecem não se incomodar — ou realmente não percebem.

Ele apresenta diversas histórias, mas as principais, e que estão diretamente relacionadas ao título do documentário, são a de Richard Castaldo e a de Mark Taylor, dois adolescentes sobreviventes do tiroteio em Columbine High School, em 1999, no qual dois alunos, antes de se matarem, assassinaram 12 colegas e um professor. Richard ficou paraplégico e Mark ainda tinha uma bala no corpo e caminhava com dificuldade, depois de passar por diversas cirurgias. Moore leva os meninos até a loja K-Mart, onde foram compradas as balas que os atingiram. Diante da situação e da presença da imprensa local, uma das representantes da empresa declara que a loja iria, gradativamente, deixar de vender munições.

4.2.1.1 Decupagem das cenas

A seguir, a decupagem das cenas escolhidas para análise em *Tiros em Columbine*. A fim de permitir a referência a cada cena na análise, elas serão nomeadas com expressões de fácil associação. Nas cenas em que Michael Moore não aparece, apenas narra, será usado o termo *off*.

Banco que vende armas: Moore está no interior de um banco, falando com uma funcionária.

Funcionária: - Como posso ajudá-lo?

Moore: - Bem, estou aqui para abrir uma conta.

Funcionária: - Que tipo de conta?

Moore: - Aquela em que eu ganho uma arma gratuita.

Funcionária: - Certo.

A tela é ocupada pela imagem de um anúncio de jornal.

Moore (*off*): - Eu havia visto um anúncio no jornal local de Michigan dizendo que se você abrisse uma conta no *North Country Bank*, o banco te daria uma arma.

A imagem volta para o interior do banco.

Funcionária: - Temos um catálogo. Dê uma olhada. Depois que nós checarmos seus antecedentes, você terá sua arma.

Moore folheia o catálogo.

Moore: - Certo, quero esta conta aqui.

Funcionária: - Nos nossos cofres mantemos em estoque pelo menos 500 armas de fogo.

Moore: - Quinhentas? Nos cofres?

Funcionária: - Sim.

Moore: - Uau!

Cão atirador: em um trecho de filme, o ator Charlton Heston aparece posicionado no lado esquerdo da tela, atirando, com um rifle, em direção ao lado direito, em um alvo oculto. O cenário é uma floresta. A seguir, Michael Moore aparece ao lado direito da tela, também em uma floresta, disparando um rifle em direção ao lado esquerdo, onde estaria Heston. Essa sobreposição simula um duelo

entre os dois. O ator é presidente da National Rifle Association²⁷ (NRA). Os dois nasceram no estado de Michigan.

Moore (*off*): - Viemos de um estado onde todos adoram caçar. Até os cães.

Moore está entrevistando o delegado da Polícia de Michigan (é possível concluir isso pelo distintivo no uniforme e pela placa na sala). As falas ora acompanham a imagem da própria entrevista, ora são ilustradas por um vídeo caseiro (é possível ver a indicação de tempo na parte superior da tela) de um cão vestido de caçador.

Delegado: - Havia dois caçadores no campo que queriam tirar umas fotografias do cão vestido de caçador, para se divertirem, e um deles teve a ideia de colocar a arma nas costas do cão para tornar a fotografia mais interessante. A vítima estava se ajoelhando na frente do cão quando a arma escorregou. A bala entrou pela parte esquerda do queixo e saiu pela nuca.

Moore: - O cão foi detido pela polícia?

Delegado: - Não. Em Michigan, as leis dizem que as pessoas não podem cometer crimes, mas não fala nada sobre os animais.

Moore: - Um animal não pode ser acusado de um crime nesse estado.

Delegado: - Exatamente.

Moore: - É possível que o cão soubesse o que estava fazendo?

Delegado: - Isso eu não sei, não posso responder. O cão ficou engraçado vestido de caçador, sem dúvida. A foto era engraçada. Era uma coisa para se ver.

Comunicado presidencial: em uma tela preta, lê-se “20 de abril de 1999”.

²⁷ Associação Nacional de Rifle (tradução nossa).

A seguir, a partir de um helicóptero ou avião, é possível ver uma região, à noite, sendo atacada com bombas e tiros. A cena seguinte mostra uma grande explosão, com destroços e corpos. Na sequência, vê-se uma cidade. O *off* não é de Michael Moore e a voz não é identificada. Ao que tudo indica, ele reproduziu parte de uma reportagem e a voz é de um jornalista que cobriu o atentado.

Off: o maior bombardeio americano em um dia na Guerra de Kosovo. Vinte e dois mísseis da OTAN²⁸ foram despejados sobre a cidade de Bogutovac, perto de Kraljevo. O bombardeio foi feito na parte residencial da vila.

O então presidente dos EUA, Bill Clinton, se pronuncia sobre o atentado. Pelo cenário de fundo, com uma estante de livros com a bandeira do país e pela forma como ele direciona o olhar a diversas partes, conclui-se que estava em uma coletiva de imprensa.

Clinton: - Estamos atacando duramente o mecanismo de repressão dos sérvios e estamos fazendo o possível para minimizar os danos aos inocentes.

Voltam as cenas de um local destruído, com a narração de um provável jornalista.

Off: Na lista dos locais destruídos há um hospital local e uma escola primária.

Em uma tela preta, lê-se em letras brancas a frase “uma hora depois”. A seguir, o então presidente aparece em outro pronunciamento. Dessa vez, é possível ver o microfone instalado no púlpito e os flashes, o que indica outra coletiva de imprensa.

Clinton: - Todos nós sabemos que houve um terrível tiroteio em um colégio em Littleton, Colorado. Espero que o povo americano reze pelos estudantes,

²⁸ Organização do Tratado de Atlântico Norte: aliança militar liderada pelos EUA, que une países capitalistas. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/fronteira/article/view/5068>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

parentes e professores. Esperamos mais informações para nos pronunciarmos.

Tiroteio em Columbine: Moore conseguiu a gravação de chamadas à polícia informando sobre o tiroteio em Columbine. A gravação é ilustrada por imagens da escola. Como são diversas pessoas diferentes que ligam e não é possível visualizá-las, as vozes serão numeradas, a fim de indicar quando se tratar de outra ligação.

Emergência: - Condado de Jefferson, 911.

Off 1: - Tem alguém disparando tiros em Columbine.

Emergência: - Há alguém ferido?

Off 1: - Sim, Eles têm bombas, fuzis...eles têm tudo.

Emergência: - Está brincando?

Off 1: - Não estou. Um aluno foi atingido nas costas. Um outro, na cabeça.

Emergência: Na cabeça?

Nova ligação. Não é possível identificar se é um contato com a polícia, mas parece ser um policial solicitando reforços.

Off 2: - Delegacia de Polícia.

Off 3: - Nós temos armas automáticas. Certo, então enviem muitas e muitas ambulâncias!

Off 2: - Os tiros ainda continuam?

Off 3: - Sim.

Outra ligação ou contato via rádio.

Off 4: - Há duas crianças baleadas no corredor. Vamos tentar chegar até elas. Não deixem ninguém entrar até eu mandar.

Alguns canais de TV ligam para tentar colocar alguma autoridade policial ao vivo, prejudicando o fluxo de ligação de populares. Uma professora, que estava na escola durante o atentado, consegue contatar a polícia.

Off 5: - Sou professora no colégio Columbine. Um aluno atirou em uma janela.

Emergência: - Há alguém ferido?

Off 5: - Sim. É o pânico total...eu estou na biblioteca...

A professora se assusta com os disparos e fica mais nervosa, em alguns momentos dirigindo a palavra aos alunos. Percebe-se que as imagens são reais, extraídas, certamente, das câmeras de segurança da escola. Há várias mesas e os alunos tentam se proteger sob elas.

Off 5: - Todos os estudantes estão debaixo das mesas! Abaixem suas cabeças! Um dos alunos estava lá fora...Oh, meu Deus! Vi uma arma e gritei: "o que está acontecendo aqui?" Ele virou a arma para nós e atirou. A janela ficou em pedaços...acho que alguns alunos embaixo dela se feriram.

Emergência: - A ajuda está a caminho, senhora.

Off 5: - Oh, meu Deus!

Emergência: - Continue na linha.

Nova conversa. Não é possível identificar se é uma ligação ou gravação. As cenas mostram alunos correndo.

Off 6: - Ele está disparando dentro da biblioteca agora.

Off 7: - Podemos sair agora?

Off 8: - Espere um pouco...

Off 9: - Agora os tiros vem da cantina. Tenho que sair daqui, está entendendo?

Mais uma vez a imprensa tenta contato, mas é dispensada. Um pai, nervoso, liga para saber sobre sua filha.

Off 10: - Eu quero falar com a minha filha em Columbine. Já faz uma hora que estou tentando.

Emergência: - Senhor, por favor, tenha calma.

Off 10: - Acho que nós temos o direito de saber onde nossos filhos estão!

Emergência: - Toda a equipe está ocupada neste momento.

Off 10: - Eu não consigo chegar nem perto de lá! Eu preciso falar com a minha filha! Como eu posso conseguir informações sobre a minha filha?

Emergência: - Eu não tenho nenhuma informação no momento.

Off 10: - Por quê? Estou esperando há uma hora!

Outro pai suspeita que seu filho possa ser um dos atiradores e entra em contato com a polícia. As imagens do interior da escola continuam.

Off 11: - Eu receio que meu filho, Eric Harris, esteja envolvido com o tiroteio em Columbine.

Emergência: - Envolvido como?

Off 11: - Ele faz parte de uma gangue, a *Trench Coat Mafia*²⁹.

Emergência: - O senhor falou com ele hoje, senhor Harris?

Off 11:- Não. Já pegaram alguém?

Emergência: - Ainda estão procurando suspeitos. De qual gangue seu filho faz parte?

Off 11: - Eles intitulam-se *Trench Coat Mafia*. Eu ouvi o nome pela televisão.

Outra ligação ou gravação; provavelmente quem fala é alguma funcionária da escola.

Off 12: - Fiquem abaixados. Não quero que ninguém leve um tiro. E mantenham-se calmos.

Comício da NRA: o presidente da NRA, Charlton Heston, está falando para centenas de pessoas, em um ambiente fechado. Ele veste terno e o ambiente possui telões, palco e decoração alusiva à entidade. A primeira frase ele fala enquanto ergue um rifle.

Heston: - Tenho apenas seis palavras para vocês: só por cima do meu cadáver!

As pessoas que participam do evento aplaudem de pé, sorrindo em concordância. Na sequência, um *outdoor* com a divulgação do evento.

²⁹Máfia da Capa (tradução nossa).

Off. Apenas dez dias depois do massacre em Columbine e apesar do luto da comunidade, Charlton Heston veio a Denver e deu um grande comício a favor das armas, pela *National Rifle Association*.

Heston dá início à convenção. Ele está em cima de um palco e as pessoas, que estavam em pé, sentam para ouvi-lo.

Heston: - Bom dia. Obrigado a todos por terem vindo e por apoiarem sua organização. Venho também aplaudir vossa coragem de virem aqui hoje.

Um grupo de pessoas caminha pela rua, com placas relativas ao tiroteio em Columbine. O homem em primeiro plano usa uma jaqueta com alguns bótoms e calça *jeans*. Ele carrega uma placa que diz “meu filho Daniel morreu em Columbine. Ele esperaria que eu estivesse aqui hoje”³⁰. A seguir, uma fotografia do prefeito de Denver à época.

Heston: - Eu recebi uma mensagem do senhor Wellington Webb, o prefeito de Denver.

A plateia vaia. Ele prossegue.

Heston: - Ele escreveu-me isso: “não venha aqui. Nós não o queremos aqui”.

Por alguns segundos, imagens do protesto enchem a tela, antes de a imagem de Heston voltar.

Heston: - Eu respondi ao prefeito: “este é o nosso país. Como americanos, somos livres para ir aonde quisermos em nosso país.

O público fica em pé e aplaude.

³⁰ A frase original está em inglês: “My son Daniel dead at Columbine. He’d expect me to be here today”.

Heston: - “Não venha aqui”? Nós já estamos aqui!

Novamente o público aplaude. Na sequência, aparece o homem que carregava a placa sobre seu filho Daniel. Ele está ao ar livre, cercado por pessoas, falando ao microfone de um púlpito.

Homem: - Estou aqui hoje porque meu filho Daniel iria querer que eu estivesse aqui hoje.

As pessoas aplaudem. Alguém que está ao seu lado segura a placa que ele segurava, com a foto de seu filho, e outras pessoas carregam placas, muitas feitas manualmente, contra a NRA. Ele fala com voz embargada.

Homem: - Algo está errado neste país quando uma criança consegue uma arma tão facilmente e atira...no meio do rosto de outra criança, como aconteceu com meu filho. Algo está errado. Mas chegou o momento de entendermos que uma arma Tech 9 semiautomática de 30 tiros, como aquela que matou meu filho, não é usada para caçar veados. Ela não tem uma finalidade útil! Chegou o momento de resolver esse problema.

Aplausos.

Marilyn Manson: Moore apresenta uma série de autoridades afirmando em entrevistas na TV que as músicas do cantor de rock Marilyn Manson deixam as pessoas mais violentas. Em seguida, exibe trecho de um show do artista.

Moore (*off*): - Depois de Columbine, parecia que a única explicação sobre o porquê aconteceu o massacre era que os assassinos escutavam Marilyn Manson.

Uma matéria de jornal impresso anuncia o show do artista.

Moore (*off*): - Dois anos depois de Columbine, Manson finalmente voltou a Denver.

Âncora de um telejornal noticia o show.

Âncora: - O festival *Ozzfest* traz o roqueiro Marilyn Manson a Denver amanhã.

Pessoas reunidas em um espaço público, semelhante a uma praça.

Moore (*off*): - Houve protestos da direita religiosa. Mas pensei que seria melhor se eu mesmo falasse com ele.

Moore está sentado em uma sala, em frente ao artista. Manson está com o rosto pintado: pele muito branca com traços pretos; usa roupas pretas e cabelo até o ombro.

Manson: - Quando eu era adolescente a música era o escape. Era a única coisa que não tinha qualquer tipo de julgamentos. Toque um disco e ele não vão gritar com você por causa da maneira como você se veste. Vai fazer você se sentir melhor.

Novamente, as pessoas estão reunidas em local público. Um homem fala no microfone.

Manifestante: - Se alguém se lembrar de pensar que 'todos que ouvem Manson, amanhã cometerão atos de violência?' a resposta é não. Mas todos que assistem a uma propaganda de carro vão e compram um carro? Não. Mas alguns sim!

Na sala, a entrevista continua.

Manson: - Eu compreendo muito bem porque eles me escolheram: porque é fácil colocar minha cara na TV; porque no fim, eu sou o símbolo do medo. Eu represento tudo aquilo que os amedronta, porque eu faço e falo o que eu quero.

Um dos manifestantes continua falando para as pessoas reunidas contra o

artista.

Manifestante: - Se Marilyn Manson pode vir à nossa cidade e promover ódio, violência, suicídio, morte, drogas e comportamentos como os de Columbine, então eu digo: não sem resposta à altura!

Entrevista de Moore a Manson.

Manson: - As duas conclusões que saíram de toda aquela tragédia foram a violência na mídia e o controle de armas, e como vamos falar sobre essas duas coisas nas eleições. E como nós esquecemos Monica Lewinsky, esquecemos que o presidente lançava bombas no outro lado do oceano. Mas eu é que sou o mau, porque canto música rock. E quem tem maior influência: o presidente ou Marilyn Manson? Gostaria que fosse eu, mas acho que é o presidente.

Moore: - Sabia que no dia em que aconteceu a tragédia em Columbine os EUA lançaram mais bombas sobre Kosovo do que em qualquer outro dia dessa guerra?

Manson: - Eu sei disso, e acho realmente irônico. Mas ninguém disse que talvez o presidente tenha tido alguma influência nessa violência, porque a mídia não tem interesse em que seja assim; eles querem gerar medo. Quando você está assistindo televisão, assistindo o noticiário, é bombardeado por medos: inundações, AIDS, assassinatos.

Outros países: diversos entrevistados de Moore justificaram a violência dos Estados Unidos como uma espécie de tradição. Em resposta, o documentarista mostrou vários exemplos de outros países historicamente mais violentos. As cenas são ligadas unicamente pela trilha sonora e a descrição é feita por legendas. Não há voz *over*. Cena em preto e branco: soldados marcham sob a legenda: “alemães matam 12 milhões”. Na sequência, além de soldados marchando, três oficiais fuzilam dois homens que estão de joelhos; a legenda é: “ocupação japonesa na China”. A próxima cena mostra soldados atacando populares; a legenda, “massacre francês na Argélia”. A seguir, há uma série de fuzilamentos (soldados contra civis); a

legenda diz: “execuções britânicas na Índia”.

Moore (*off*): - E apesar disso, quantas pessoas são mortas por armas cada ano?

A cena é colorida: um grupo de pessoas com trajes tipicamente alemães dança em um gramado. Na sequência, uma cena em preto e branco mostra uma mulher atirando em um homem. Parece ter sido extraída de um filme. A trilha sonora transmite alegria.

Moore (*off*): - Na Alemanha: 381.

Um casal se abraça, sentado em um barco. A seguir, a cena em preto e branco mostra uma empregada atirando no chão e assustando um homem que está de costas; novamente, parece um trecho de filme de comédia.

Moore (*off*): - Na França: 255.

Uma dupla de idosos se diverte praticando *curlin* (jogo semelhante ao hóquei no gelo). Em seguida, um trecho extraído de filme mostra tiroteio entre *cowboys*.

Moore (*off*): - No Canadá: 165.

Em uma cena rápida, o príncipe Charles, provavelmente em um evento público, troca olhares com a integrante da banda *Spice Girls*, Emma Bunton. Na sequência, em outra cena, um homem atira na direção de outro e acaba acertando um prato.

Moore (*off*): - No Reino Unido: 68.

Um homem está lutando com um canguru. Em seguida, um homem atira com um revólver em um alvo que não aparece.

Moore (*off*): - Na Austrália: 65.

Em uma imagem aproximada, vê-se a face de Godzilla, famoso monstro de filmes japoneses. A seguir, um homem atira diversas vezes em direção à câmera.

Moore (*off*): - No Japão: 39.

A bandeira dos Estados Unidos enche a tela.

Moore (*off*): - Nos Estados Unidos: 11.127.

Animação: para mostrar a história dos Estados Unidos, Moore usa uma animação. O desenho aborda a cultura armamentista americana e a relação entre brancos e negros. O *off* é da própria animação.

Após a abolição da escravatura, os negros estão sentados na sombra, sentindo o aroma das flores. Do outro lado do rio, dois brancos parecem assustados e vestem capuz branco.

Off: Mas os escravos livres não se vingaram. Eles só queriam viver em paz, mas não conseguiram convencer os brancos disso; então eles fundaram a *Ku Kux Klan*.

Os dois brancos tiram o capuz e erguem armas. Do lado deles, há uma placa com a sigla “KKK”. Um deles atira na placa, que gira e para, virada do outro lado, revelando uma nova sigla: “NRA”.

Off: E em 1871, mesmo ano em que a KKK se tornou uma organização terrorista ilegal, um outro grupo foi fundado: a *National Rifle Association*.

Um negro está segurando uma arma e sorrindo, quando um policial a tira de suas mãos.

Off: Logo os políticos aprovaram uma lei tornando ilegal qualquer negro possuir uma arma.

Pessoas caracterizadas como membros da KKK e pessoas brancas com armas nas mãos celebram.

Off. Foi um grande ano para a América: a KKK e a NRA!

Um membro da KKK e um branco com arma andam de mãos dadas até o topo do gramado, onde cravam uma cruz de madeira. O branco molha a base com gasolina e o membro da KKK coloca fogo.

Off. Claro que eles não tinham nada a ver um com o outro e foi só uma coincidência: um grupo tornou legal a posse de armas e o outro grupo atirava nos negros.

Marginalização dos negros: Michael Moore entrevista o produtor do programa *Cops*, Dick Hurland. *Cops* é um programa que acompanha perseguições policiais. Na maioria dos casos, as prisões exibidas são de pessoas negras. Hurland aparenta ter cerca de 50 anos e está sentado em uma sala, provavelmente de trabalho, ou em um escritório, onde há televisão, computador e um mural. Sua fala é intercalada com cenas de prisão de negros, extraídas do programa.

Hurland: - A raiva, o ódio, a violência são coisas que vendem bem. A tolerância, a compreensão, o aprender, que são melhores, vendem menos.

Moore: - Em termos de audiência?

Hurland: - Sim.

Moore: - Talvez porque nós, da televisão, temos a tendência de 'diabolizar' os negros, os hispânicos, e os que assistem em casa pensam: "eu não quero ajudar essa gente! Não vou fazer nada para ajudá-los porque eu os odeio, porque eles podem me machucar". Entende o que eu quero dizer?

Hurland: - Sim, mas eu não creio que seja isso o que nós fazemos. Não

acho que nós 'diabolizamos' os negros e os hispânicos. E, particularmente, não acho que os mostramos como criminosos. Gostaria de dizer que eles não são a maioria dos criminosos, mas provavelmente eles são. Mas nós com certeza não tentamos 'diabolizar' os negros e os hispânicos.

Moore: - Nós os mostramos nas notícias como pessoas bem assustadoras.

Hurland: - Sim, concordo com você e gostaria de ver isso revertido o máximo possível. Eu...

Moore: - Comece esta noite.

Hurland: - O problema é que eu não sei como começar esta noite. Se eu fosse inteligente o bastante para fazê-lo...

Moore: - Eu te dou uma ideia. Faça um programa chamado Polícia do Colarinho Branco.

Com boné da polícia, jaqueta preta e óculos de sol, Michael Moore aparece encenando a investigação e a prisão de pessoas públicas. A trilha sonora sugere comicidade.

Hurland: - Adoro a ideia, mas acho que não daria um programa interessante na TV-realidade, a menos que fizéssemos essas pessoas entrarem em seus carros esportivos e fugirem em alta velocidade.

Novamente, é exibida uma encenação em que Moore está prendendo um executivo.

Moore: - Estou te dizendo: qualquer americano com um emprego básico diário vai adorar ver o patrão ser perseguido sem camisa pela polícia, ser jogado no chão e revistado na rua. Isso daria audiência!

Hurland: - Se eu conseguir encontrar uma unidade de polícia que processe

criminosos do colarinho branco apropriadamente e que os persiga apropriadamente, em resumo: o tratamento que você dá a um homem que roubou a bolsa de uma velhinha com US\$ 85 seja correspondente ao tratamento dado a um homem que roubou US\$ 85 milhões dos pobres... Se você conseguir isso, com certeza estaremos lá para filmar. Mas, na realidade quando a polícia apanha um homem que roubou US\$ 85 milhões, ele é tratado como se fosse um membro da prefeitura, o que ele pode ser ou não, e isso não é televisão divertida.

Segurança do Canadá: Moore vai até o Canadá para verificar como as pessoas vivem em relação à segurança. Ele entrevista algumas pessoas e elas afirmam não trancar as portas de casa. Depois de algumas entrevistas, são apresentadas imagens do movimento na cidade.

Moore (*off*): - Como um americano com três fechaduras na porta, achei tudo isso meio confuso. Em Toronto, uma cidade com meio milhão de habitantes, as pessoas não trancavam as portas.

Moore entrevista um homem em um bar. Ele não identifica o entrevistado.

Moore: - Vocês não trancam as portas, mas nós americanos trancamos. Por que isso?

Entrevistado: - Vocês devem ter medo dos seus vizinhos.

Agora, Moore aparece conversando com um grupo, em uma mesa.

Moore: - Vocês deixam suas portas destrancadas à noite?

Eles acenam positivamente com a cabeça.

Moore: - Onde vocês moram?

Um dos homens responde:

Homem: - Perto daqui.

Moore: - Em Toronto? E vocês deixam a porta destrancada?

A cena volta para o primeiro entrevistado, que estava sozinho em um bar.

Entrevistado: - Os americanos pensam que com trancas na porta os ladrões não vão se aproximar. Nós, canadenses, pensamos que com as portas trancadas somos prisioneiros nas nossas casas.

Moore: - E vocês não querem isso?

Entrevistado: - Não, claro que não!

Moore está entrando em uma casa.

Moore (*off*): - Eu decidi ir, sem avisos, a uma vizinhança em Toronto, para ver esse negócio das portas destrancadas.

Ele abre a porta e fala com alguém que não aparece na filmagem.

Moore: - Oi! Desculpe, estava apenas verificando.

Ele entra em outra casa, onde um morador, que não é identificado, veste uma camiseta com a frase "I Love NY"³¹.

Moore: - Ninguém trancas as portas. Ninguém trancas as portas nessa cidade?

Morador: - Deveríamos trancar?

Moore: - Não, não

³¹ Eu amo Nova York (tradução nossa).

O morador vai até a porta.

Moore: - Você gosta de viver aqui?

Morador: - Sim, bastante.

Moore: - E a camiseta?

Morador: - Gosto da camiseta também.

Moore está em outra casa, falando com uma mulher.

Moore: - A sua porta estava completamente aberta. Você não tem medo?

Moradora: - Deveria ter medo?

Moore: - Não sei, a senhora é que mora aqui.

Moradora: - Não tenho medo.

Moore se despede do homem com a camiseta de NY.

Moore: - Muito obrigado.

Morador: - De nada.

Moore: - Desculpe a minha invasão.

Morador: - Sem problemas.

Moore: - E obrigado por não atirar em mim.

Menino mata menina: a fachada de uma escola enche a tela; em seguida, a

placa com o nome da instituição: Theo J. Buell *Elementary School*³². Na sequência, acompanhando o *off*, aparecem uma casa, a entrada da escola, a foto de Kayla Roland, a sala onde ela estudava, os corredores internos da escola, a bandeira dos EUA e uma menina levando flores a um memorial. A trilha é uma música instrumental lenta, representando tristeza.

Moore (*off*): - De volta à minha cidade natal, Flint, Michigan, um garoto de seis anos da escola Buell havia encontrado uma arma na casa dos tios, onde morava, pois sua mãe havia sido despejada. Ele levou a arma para a escola e atirou em uma colega de classe, Kayla Roland, de seis anos. Atingida por uma bala, caiu no chão e agonizou, enquanto os professores ligavam para o 911. Ninguém sabia por que o menino quis atirar na menina. Como se esta cidade já não tivesse passado por tragédias o bastante nos últimos 20 anos, agora passa a deter mais um recorde: o tiroteio em escola mais jovem dos Estados Unidos.

Mãe do menino: ao falar do menino de seis anos que atira em uma colega da mesma idade, Moore também mostra as condições que a família do menino enfrentava. Sua mãe participava como empregada em um projeto do Estado, no qual empresas recebem descontos em impostos por empregar beneficiários do seguro desemprego. As imagens mostram o shopping onde a mãe do menino trabalhava.

Moore (*off*): - Mesmo trabalhando 70 horas por semana nesses dois empregos, Tamarla não ganhou o suficiente para pagar o aluguel. Uma semana antes do tiroteio ela recebeu uma ordem de despejo. Sem ter aonde ir e sem querer tirar suas crianças da escola, Tamarla pediu a seu irmão se podia morar com ele por algumas semanas.

Vê-se a área externa de uma casa.

Moore (*off*): - Foi lá que seu filho encontrou a arma calibre 32 que levou para a escola.

Do interior de um ônibus em movimento, é possível ver a rua.

³² Escola de Ensino Fundamental Theo J. Buell (tradução nossa).

Moore (*off*): - Tamarla não o viu levar a arma para a escola porque estava em ônibus do Estado viajando para servir bebidas e fazer pastéis para ricos.

Sobreviventes: Moore entrevista dois adolescentes que foram atingidos no tiroteio em Columbine, mas que sobreviveram. Richard, um jovem paralítico que depende da cadeira de rodas, está sentado, em uma sala de estar.

Richard: - Eu fui alvejado por uma Tech 9.

Moore: - Nove milímetros?

Richard: - Sim. Acho que era semiautomática, mas pareceu automática para mim.

Moore caminha ao lado de outro jovem, em um parque.

Moore (*off*): - Este é Richard Castaldo, e este é Mark Taylor. Os dois foram vítimas do massacre em Columbine. Richard está paralisado pelo resto da vida em uma cadeira de rodas, e Mark mal pode andar após inúmeras operações.

Mark: - Os alunos de Columbine foram punidos. Naquele dia nós fomos punidos pelo país inteiro.

Em uma sequência de cenas, os dois adolescentes mostram as marcas deixadas pelas balas.

Moore (*off*): - Mark e Richard foram condenados a enfermidades e sofrem com as balas de 17 centímetros compradas no K-Mart que ainda estão dentro de seus corpos. Enquanto eles me mostravam as marcas das balas, eu pensei em uma maneira de reduzir o número de armas e de munições em circulação.

Visita ao K-Mart: Depois de não serem atendidos por gestores com poder de decisão na loja K-Mart na qual foram compradas as munições usadas pelos

atiradores de Columbine, Moore e os dois sobreviventes que participam de seu documentário, os adolescentes Richard Castaldo e Mark Taylor, decidiram ir a outra unidade e comprar todas as munições disponíveis. No dia seguinte, eles voltaram à primeira loja, mas levaram diversos veículos de imprensa para acompanhar. As imagens são de Mark caminhando pelo estacionamento da loja, com sacolas cheias.

Moore (*off*): - Mark praticamente acabou com as munições no K-Mart. No dia seguinte decidimos voltar à sede do K-Mart com as balas.

Na sequência, Moore e os dois jovens estão acompanhados por diversos cinegrafistas. Eles caminham pela calçada.

Moore (*off*): - No dia seguinte decidimos voltar à sede da K-Mart com as balas. Desta vez, trouxemos a imprensa.

Um casal de âncoras anuncia as chamadas de um telejornal (não identificado).

Apresentadora: - As notícias do Sudeste de Michigan continuam.

Apresentador: - O perigo das cobras está aí! Uma mãe foi mordida por uma cascavel.

Apresentadora: - E também: alunos sobreviventes do massacre de Columbine estão na cidade. Eles estão furiosos com a K-Mart.

Moore está no interior da loja, cercado pelos dois adolescentes e pela imprensa. Ele se dirige a um funcionário que atende na recepção.

Moore: - Estamos aqui para falar com Chuck Conaway, o presidente da K-Mart. Como está?

Funcionário: - É sempre um prazer vê-lo.

Moore ergue uma bala, para que todos possam ver.

Moore: - Aqui estão as de 9 mm. Balas como estas estão nos corpos de Mark e Richard.

Mark está próximo ao balcão. Em cima do balcão há caixas de munição. Ele fala a uma mulher.

Mark: - Pegue nelas.

Mulher: - Eu não quero nem vê-las.

Um representante desce as escadas.

Funcionário: - Aposto que em cinco minutos teremos alguém aqui. Por favor, não bloqueiem a porta.

Moore: - Vamos lá para fora e alguém virá falar conosco?

Do lado de fora da loja a, imprensa se reúne para ouvir representantes da loja.

Representante: - O meu nome é Laurie McTavish, vice-presidente de Comunicação da K-Mart. Gostaria de fazer uma declaração em nome da nossa empresa. O que aconteceu em Columbine foi uma tragédia e tocou a todos os americanos. Lamentamos os danos causados a estes dois jovens. O K-Mart vai acabar, progressivamente, com a venda de munições. Planejamos que isso seja completado em todos os Estados Unidos dentro dos próximos 90 dias. Os representantes do K-Mart se encontram com o senhor Moore e com os alunos de Columbine ontem, e ouviram suas preocupações sobre os produtos nas lojas do K-Mart. A empresa se comprometeu, ao fim desse encontro, que o K-Mart teria uma resposta para eles dentro de uma semana.

Moore dirige-se à Laurie.

Moore: - A primeira coisa que queremos é agradecê-los por se comprometerem a parar de vender munições em suas lojas. Em 90 dias...

Laurie: - O processo estará concluído.

Moore: - E daqui a 90 dias vocês não venderão mais munições para armas de fogo?

Laurie: - Em 90 dias não venderemos mais munições para armas de fogo em nossas lojas.

Moore: - Nós agradecemos muito. Muito obrigado, isso é muito bom.

Presidente da NRA: Moore vai até a casa do ator e presidente da NRA, Charlton Heston, para entrevistá-lo. O cineasta se apresenta como membro da NRA, informação que ele transmite ao espectador no início do documentário e que ele comprova com uma carteirinha. Os dois conversam com muita naturalidade.

Moore: - Nunca foi assaltado ou agredido?

Heston: - Não.

Moore: - Mas você tem armas em sua casa.

Heston: - Carregadas.

Moore: - Elas estão carregadas?

Heston: - Se você precisa mesmo de uma arma para autodefesa, precisa dela carregada.

Moore: - Mas por que você precisa para autodefesa?

Heston: - Eu não preciso.

Moore: - É! Você nunca foi vítima de um crime.

Heston: - Exato!

Moore: - Então por que não descarrega as armas?

Heston: - Porque a Segunda Emenda me dá o direito de deixá-las carregadas.

Moore: - Eu concordo plenamente com isso. Só estou dizendo que a Segunda Emenda...

Heston: - É uma questão de conforto.

Moore: - Você se sente confortável em saber que tem uma arma carregada. “Confortável” significa que você pode relaxar e se sentir mais seguro...

Heston: - Não me preocupar.

Moore: - Não ter medo?

Heston: - Na verdade eu não tenho muito medo, mas... Eu estou exercendo um dos direitos passados a mim pelos brancos que vieram a este país. Se era bom para eles, é bom para mim.

Moore: - Você pode continuar exercendo esse direito com uma arma descarregada e guardada.

Heston: - Mas eu prefiro tê-la carregada.

Moore: - Uma coisa que eu acho interessante é que nos outros países, onde eles não têm tantos assassinatos quanto nós, muitas pessoas dizem que é porque

eles não têm armas por perto; é difícil conseguir uma arma na Inglaterra ou na Alemanha. Mas nós fomos ao Canadá e lá há 7 milhões de armas em 10 milhões de lares.

Heston: - Não é bem assim.

Moore: - Mas me ouça: o Canadá é um país de caçadores com milhões de armas, e não tiveram quase nenhum assassinato no ano passado, em um país com quase 30 milhões de habitantes. A pergunta é: como eles têm tantas armas, mas eles não matam uns aos outros como nós matamos?

Heston: - Acho que a história da América é muito sangrenta.

Moore: - E a história da Alemanha não? E da Inglaterra?

Heston: - Acho que não tanto quando a nossa.

Moore: - Os alemães não tiveram uma história mais sangrenta que a nossa?

Heston: – Sim, eles tiveram.

Moore: - Os britânicos dominaram o mundo por 300 anos por causa das armas. Acho que todos são violentos, todos têm bandidos, crimes, armas...

Heston: - Bem, esse é um ponto de vista interessante que poderia ser explorado, e você faz bem em explorá-lo, mas eu acho que isso é só o que eu tenho a dizer.

Moore: - Você não tem uma opinião de por que nós somos o único país que mata uns aos outros com armas nesse nível?

Heston: - Nós provavelmente temos uma maior mistura de raças que outros países...

Moore: - Você acha que é uma questão étnica?

Heston: - Não, não diria que chega a isso. Tivemos muitos problemas com os direitos civis no início. Mas eu não tenho uma resposta.

Moore: - Então por que você acha que é devido a uma mistura de raças? Eu não compreendo.

Heston: - Você me perguntou por que tantos americanos matam uns aos outros. Não acho que isso seja verdade, mas...

Moore: - Mas nós sabemos disso. Temos o maior índice de mortes por armas de fogo

Heston: - A única resposta que posso te dar é a resposta que já te dei.

Moore: - Que é...?

Heston: - Que nós temos um passado de violência talvez maior do que a maioria dos países. Não maior do que o da Rússia ou Japão.

Moore: - Ou da Alemanha.

Heston: - Ou da Alemanha, mas certamente mais do que o Canadá.

Moore: - Eu venho de Flint, Michigan. No ano passado, um menino de seis anos levou uma arma para a escola e atirou em uma colega. Foi realmente uma tragédia.

Heston: - Eram só crianças.

Moore: - Sim, os dois tinham seis anos. Ouviu falar disso? A minha pergunta sobre isso é: depois de isso ter acontecido, você foi a Flint e fez um grande comício...

Heston: - O vice-presidente também.

Moore: -... Não acha que foi insensível pelo fato de esta comunidade...

Heston: - Na verdade, eu não sabia disso quando cheguei à cidade. Nós chegamos de manhã cedo, fizemos o comício e partimos logo em seguida.

Moore: - Quando você chegou lá, você não sabia que isso havia acontecido. Se você soubesse, você teria...

Heston: - Cancelado o comício?

Moore: - Sim.

Heston: - Eu...sinceramente, não sei.

Moore: - Mas isso não estava planejado. Vocês decidiram ir depois do terrível acontecimento ter ocorrido. Se você soubesse disso, você ainda iria?

Heston: - Não sei, não tenho ideia.

Moore: - Talvez não?

Nesse momento, Heston aperta a mão de Moore em um gesto de despedida, enquanto ele insiste em seguir a entrevista.

Moore: - Você acha que deveria se desculpar para as pessoas de Flint por ter ido naquele dia?

Heston senta na beira da cadeira e segura as laterais com as mãos, hesitando em sua saída e parecendo um pouco surpreso com a pergunta,

Heston: - Você quer que eu peça desculpas às pessoas de Flint?

Moore: - Ou às pessoas de Columbine por ter ido lá depois da terrível tragédia. Por que você foi a estes lugares depois dessas horríveis tragédias? Eu sou um membro do seu grupo, você sabe...

Heston: - Receio que nós não concordamos nisso.

Moore: - Você acha que é normal simplesmente aparecer nestes eventos?

Heston levanta, dá um tapinha no ombro de Moore e sai da sala. O documentarista continua falando.

Moore: - Não acha isso normal?

Moore ainda o segue na área externa da casa.

Moore: - Senhor Heston, só mais uma coisa.

Heston para e vira para trás, na direção de Moore, que está em uma escada, segurando uma fotografia da vítima.

Moore: - Esta é a menina. Ou era.

Antes de ir embora, Moore deixa a fotografia apoiada em uma das colunas da casa de Heston.

4.2.2 Sicko

Em Sicko, Michael Moore critica a falta de um plano universal de saúde e, conseqüentemente, a forma pela qual os americanos têm acesso a estes serviços. Para provar que os EUA podem evoluir, ele viaja para alguns países a fim de estabelecer parâmetros de comparação com a realidade de seu país.

Um destes países é Cuba, para onde ele leva um grupo de americanos que não conseguem tratamento médico. Nesse grupo há, também, diversos voluntários

que ajudaram no atendimento às vítimas dos atentados ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2011.

O documentário é repleto de casos pessoais: pessoas que tiveram perdas em função de não poderem custear o atendimento médico, pessoas que deixaram os EUA e passaram a ter acesso ao sistema de saúde gratuitamente, pessoas que se arrependem de ter trabalhado em empresas de cobertura médica, pessoas lesadas pelo plano de saúde, e até pessoas que se beneficiaram do sistema daquela época: os presos do Guantánamo.

4.2.2.1 Decupagem das cenas

A seguir, a descrição detalhada das cenas que formam o recorte para análise de Sicko.

Lary e Donna: Lary e Donna Smith são um casal de americanos que tinha plano de saúde, mas não puderam usufruir da cobertura justamente quando mais precisaram. Lary teve uma série de infartos e Donna, diagnosticada com câncer. Diante das dificuldades financeiras, não conseguiram mais manter a própria casa e foram morar com uma das filhas, que era casada e tinha filhos.

Moore filmou o dia em que eles chegaram ao novo lar e como foi o acolhimento da filha e o contato com o outro filho, Danny, que morava na mesma cidade e participou da 'recepção'. O filho conversava com os pais na sala. A mãe responde chorando.

Danny: - O que fazemos com pessoas como vocês?

Donna: - Eu não sei. Essa é uma boa pergunta, realmente.

Danny: - Quem é que paga nove mil dólares de dedução? Tento entender que é parte do plano de saúde. E pessoas como Kathye e eu temos que ir até lá e nos mudarmos a cada cinco anos, a cada dois anos, cada ano, porque vocês não têm dinheiro suficiente para ficar onde estão?

Lary: - É o que Russel fica dizendo também.

Donna: - Desculpe. Não é uma coisa que a gente queria que acontecesse. E fazemos o possível para mudar. Você não sabe o que se sente por dentro. Eu, nos meus 50 anos, ter que pedir ao meu filho de 20 e poucos anos alguma ajuda.

Danny: - Será duro por quatro, cinco, seis, sete meses. Vai ser duro.

Depois disso, o casal conversa com Moore (ou alguém da equipe de filmagem) em outra parte da casa.

Lary: - Sim, estou começando a me sentir estranho por levar problemas onde quer que a gente vá.

Donna: - Sim.

Lary: - Mas não sei o que fazer a respeito.

Os três netos de Lary e Donna, que moram na casa, choram enquanto se despedem do pai.

Moore (*off*): - Aconteceu por coincidência que o marido da filha, Paul, saísse para um trabalho no mesmo dia em que chegaram. Paul é contratista, mas não teve muito trabalho ultimamente. Então ele encontrou um trabalho fora da cidade.

Lary acompanha o genro até a garagem, onde espera o carro sair.

Lary: - Que situação esquisita.

Donna tenta acalmar as crianças (devem ter entre cinco e oito anos), que estão sentadas no sofá. O garoto que parece ser o mais velho conversa com Moore.

Moore: - Contem-me onde foi o seu pai.

Menino: - Iraque.

Moore: - E por que ele foi para o Iraque?

Menino: - Para cuidar de uns encanamentos.

Confissão de uma médica: uma médica da Seguradora de Saúde Humana declarou publicamente que seu trabalho visava o lucro e não a saúde dos pacientes. Seu relato compõe o documentário. Ela falou diante do Congresso, em 30 maio de 1996.

Moore (*off*): - Houve uma pessoa na indústria dos planos de saúde que teve consciência. A doutora Linda Pino, antiga revisora médica da Humana.

Linda: - Meu nome é Linda Pino. Primeiramente, estou aqui para fazer uma confissão pública. Eu, na primavera de 1987, exercendo a função de médica, não autorizei a operação que salvaria a vida de um homem, causando, portanto, sua morte. Nenhuma pessoa e nenhum grupo me acusaram de ser a responsável, porque de fato o que fiz foi economizar meio milhão de dólares à companhia. E além do mais, este ato em particular, garantiu minha reputação como boa diretora médica e assegurou meu contínuo avanço no campo dos planos de saúde. Passei de revisora médica, que ganhava algumas centenas de dólares por semana, a uma posição superior: médica executiva. Em todo o meu trabalho, possuía apenas um objetivo principal: usar toda a minha experiência médica em benefício financeiro da organização para a qual eu trabalhava. E me foi dito, repetidamente, que não estava negando cuidados, mas, simplesmente, recusando pagamento. Sei como o manejo da saúde mutila e mata as pessoas. Assim, estou aqui para contar a vocês o trabalho sujo do manejo da saúde. E eu sou assombrada por centenas de papéis nos quais escrevi aquela palavra mortal: recusado. Obrigada.

Moore (*off*): - Como é que chegamos ao ponto em que os médicos e os planos de saúde são os verdadeiros responsáveis pela morte dos pacientes?

Hillary Clinton: o documentário resgata situações em que a então primeira-dama dos EUA, Hillary Clinton, divulgava a intenção de criar um programa de saúde

universal nos EUA. Diversos opositores políticos criticaram o projeto, dizendo que Hillary estava abusando de sua posição de esposa do presidente e que a medicina socializada era ruim para o país. Com a pressão da indústria farmacêutica, ela não pode levar adiante seu projeto.

Uma matéria de telejornal mostra um boneco, que representaria a primeira-dama, sendo queimado.

Âncora (*off*): - A Casa Branca declarou hoje que é o momento de rever a atitude retrógrada da queima de uma imagem de Hillary Clinton.

Moore (*off*): - Os tempos podem ter mudado, mas as táticas para se atemorizar, não.

Sob as chamas que queimavam o boneco, passam o nome de diversas entidades e valores em dinheiro.

Moore (*off*): - A indústria de assistência à saúde gastou mais de 100 milhões de dólares para derrotar o plano de saúde de Hillary. E conseguiram.

Hillary participa de um evento público ao lado do marido. Ela fala ao microfone.

Hillary: - E eu quero apresentar o presidente, porque ele ama corridas de ovos da Páscoa!

Crianças brincando, pessoas fantasiadas de coelhos da Páscoa e imagens de Hillary animando uma sala de aula ilustram a fala de Moore.

Moore (*off*): - Pelos próximos sete anos, na Casa Branca, não lhe permitiram tocar no assunto novamente.

Hillary está em um evento infantil, ao lado de uma pessoa fantasiada de ave amarela.

Hillary: - Alguém aqui tem mais de dois anos?

Moore (*off*): - Uma década e meia se passou e os EUA ainda não têm um plano de saúde universal.

Uma lista apresenta o ranking de países.

Moore (*off*): - Os EUA caíram para 37º lugar na listagem mundial sobre os cuidados à saúde, um pouco acima da Eslovênia.

Uma cena extraída de filme ou programa humorístico mostra uma equipe médica serrando a perna de um homem, que está consciente e conversando tranquilamente.

Médico: - Quem diz que vamos cortar a perna? Certo, continue cortando. Dói?

Paciente: - Não, tudo bem.

Moore (*off*): - Mas isso é compreensível, porque o Congresso estava preocupado com outros assuntos.

Um congressista usa a tribuna para propor uma homenagem.

Congressista: - Senhor porta-voz, hoje eu gostaria de oferecer minhas congratulações aos trabalhadores da Jasborn Inc. pela celebração do 50º aniversário de um de seus mais reconhecidos e celebrados produtos, aliás, o favorito da minha filha, os docinhos de *marshmallow*.

O político levantou uma caixinha do doce ao terminar sua fala.

Moore (*off*): - E, assim, a assistência à saúde saiu de questão no início do século XXI.

Casamento falso: uma das entrevistadas de Moore é uma americana que decidiu forjar uma união com um canadense a fim de usufruir do sistema de saúde do país vizinho. Moore acompanhou sua viagem.

Moore (*off*): - Esta é Adrian Campbell, uma mãe solteira que, aos 22 anos, desenvolveu um câncer.

Adrian conversa com Moore em uma residência, apresentando documentos relativos à doença.

Adrian: - Tenho um câncer no útero e fui negada. O plano de saúde me disse que não pagaria porque tenho 22 anos e não deveria ter câncer de colo, que sou nova demais.

Volta a imagem da viagem ao Canadá.

Moore (*off*): - Obrigada a contrair dívidas, mas agora livre do câncer, Adrian fartou-se do sistema de saúde americano. Ela tinha um novo plano.

Adrian: - Tenho tudo pronto antes de chegar à fronteira. Tenho meu passaporte pronto, tenho meu dinheiro disponível para... São três dólares e 25 centavos para atravessar e tenho tudo pronto para quando chegar lá. Ela se dirige à filha, que está no banco de trás.

Adrian: - Laura, fique bem quietinha.

Ela respondeu algumas perguntas à Polícia da Fronteira

Policial: - Cidadania?

Adrian: - Americana.

Policial: - Onde vive?

Adrian: - Vivo em Michigan.

O policial vê a câmera com Moore.

Policial: - Isso não está ligado, está?

Moore: - Não.

Adrian consegue atravessar.

Moore (*off*): - Ela pode viver em Michigan, mas a 10 quarteirões da fronteira, Adrian torna-se canadense.

Adrian vai a uma clínica.

Enfermeira: - Há quanto tempo vive aqui? Três meses?

Adrian: - Dois, ainda não solicitei o novo cartão.

Enfermeira: - Está bem. Demora 10 minutos.

Adrian: - Não faz mal, não me importo.

Enfermeira: - Tudo bem?

Adrian: - Tudo bem, obrigada.

Adrian e seu amigo canadense Kyle conversam com Moore em uma área externa.

Adrian: - Eu dei o endereço de Kyle na clínica. E, quando me perguntaram qual era minha relação com ele, disse-lhes que era meu 'companheiro'. Eu não gosto de mentir, não gosto de mentirosos. São mentiras inocentes, mas... Estou juntando dinheiro...

Kyle: - Aqui não é preciso levar o talão de cheques quando se vai ao hospital. É algo que temos direito. Algo com o qual não precisamos nos preocupar, nem ter maneira de obtê-lo. Livre de stress.

S.O.S Médicos: a fim de comparar o serviço de saúde dos EUA, Moore viaja para outros países. Na França, ele acompanha uma unidade do S.O.S Médicos, serviço que atende na casa do paciente, em qualquer dia ou hora e de graça. Moore vai no mesmo carro que o médico Philippe Leminez. O profissional se comunica com a central, de onde recebe os chamados, de forma semelhante à polícia.

Leminez: - Estou a caminho.

Moore: - Aonde vamos?

Leminez: - Ao 15º Distrito. Vamos ver um homem com dores abdominais.

Moore: - Dor de barriga?

Leminez consente.

Moore: - Então, se é só uma dor de barriga por que vamos tão depressa?

Moore e o médico chegam ao local. É um prédio residencial. Moore também entra no apartamento e acompanha o atendimento ao paciente.

Leminez: - Quantas vezes vomitou?

Paciente: - Duas vezes.

O médico examina-o com um estetoscópio.

Leminez: - Posso dar uma injeção no traseiro?

Paciente: - Sim.

Moore (*off*): - A S.O.S Médicos foi criada há 40 anos pelo Dr. Marcel Lascar.

Moore entrevista um homem sobre a origem do S.O.S Médico. O entrevistado não é identificado, mas parece ser um dos responsáveis pelo atendimento na central.

Entrevistado: - O dr. Lascar teve um problema banal de encanamento em sua casa. Chamou a S.O.S Encanamentos e tinha um encanador em casa em menos de uma hora. E, se estamos em um país onde se pode ter um encanador em menos de uma hora, o mesmo deveria acontecer com um médico.

Voluntários do 11 de setembro: vários voluntários que ajudaram no resgate a vítimas do atentado ao *World Trade Center* ficaram com problemas respiratórios decorrentes da longa exposição à fumaça. Moore entrevista alguns dos que ficaram desamparados pelo Governo Federal. Duas entrevistas foram feitas em frente a um bar, onde pessoas se reuniram para vender rifas a US\$ 1; o dinheiro iria para um fundo destinado a ajudar os voluntários que ficaram doentes.

Entrevistado 1: - Passei dois anos e meio lá. Estou com uma hérnia de disco e problemas respiratórios.

O outro entrevistado carrega um tubo de oxigênio, ligado ao seu nariz por uma mangueirinha.

Entrevistado 2: - Preciso de um transplante de pulmão. Diagnosticaram fibrose pulmonar. Não durmo numa cama há mais de cinco anos. Durmo numa cadeira com um cobertor na sala de estar porque, se deito, não consigo respirar.

Imagens de arquivo mostram trabalhadores removendo escombros do WTC. Um deles grita, pedindo voluntários que possam fazer primeiros socorros.

Moore (*off*): - Houve centenas de trabalhadores do 11 de setembro que não

eram funcionários da cidade, mas mesmo assim correram ao Marco Zero para ajudar. E muitos desenvolveram doenças respiratórias.

A imagem de um homem respirando por aparelhos em uma casa de hospital ilustra essa parte da narração.

Moore (*off*): - Foi quando o Governo disse: “eles não são responsabilidade nossa porque não estavam na nossa folha de pagamentos”.

Em outro ambiente, um homem usa um aparelho semelhante a um nebulizador.

Moore (*off*): - John Graham é um paramédico voluntário de Paramas, Nova Jérsei. Ele estava na Baixa Manhattan quando ouviu os aviões batendo e foi correndo ajudar. Trabalhou nos esforços de salvamento durante os meses seguintes, mas, então teve problemas em receber os benefícios contra sua doença. Negaram ajuda, sem mais nem menos.

Graham: - É uma espera terrível. Acho que estão à espera que eu morra. É horrível. Nunca pensei que fizessem isso com as pessoas. Que os Estados Unidos fariam isso.

Na rua, Moore entrevista outro voluntário.

Moore (*off*): - Willian Maher é membro voluntário do Serviço de Bombeiros de Nova Jérsei. Passou dois meses trabalhando nos escombros do Marco Zero, recuperando corpos ou partes de corpos, o que o afetou profundamente.

Maher: - Tenho esses sonhos perturbadores, ou seja lá como você chama isso. E afetou o que eu costumava fazer à noite e, sem ter consciência disso, porque estava dormindo, não parava de ranger os dentes. A parte da frente dos dentes ficou danificada sem reparação, devido ao constante ranger de dentes durante esses últimos três anos. Já me apresentei perante o Comitê de Trabalho para me candidatar ao fundo para os voluntários do 11 de setembro e recusaram-me três

vezes. E espero recorrer pela quarta vez, se conseguir obter a documentação necessária.

Remédios baratos: uma das últimas partes do documentário se passa em Cuba, quando Moore procura atendimento médico para um grupo de americanos que tem dificuldades para conseguir tratamento nos EUA. Antes de ir ao hospital, Moore vai até uma farmácia procurar os medicamentos que os integrantes do grupo usam. Uma das voluntárias do 11 de setembro, a técnica de emergência Reggie Cervantes, pagava US\$ 120 por seu medicamento. Ela encontra uma versão muito barata em Cuba. Na farmácia, Moore mostra o remédio que procura.

Moore: - Você é a farmacêutica? Tem isso?

A farmacêutica mostra um medicamento.

Moore: - Isso é similar ao seu?

Reggie: - É. Custam US\$ 120 nos EUA.

Moore: - Isso custa US\$ 120 nos EUA?

Reggie: - Sim.

Moore: - Quanto custa este?

Farmacêutica: - 3,20 pesos.

Moore: - Três e vinte. Quanto é isso em dólares americanos?

Alguém (da produção ou do grupo, cuja imagem não é captada): - são cinco centavos.

Moore: - Cinco centavos?

Alguém: - Sim, mais ou menos.

A farmacêutica escreve em um papel.

Farmacêutica: - Há uma médica, vou te dar o nome dela. Diga para ela te dar, pelo menos, duas receitas médicas.

Reggie chora discretamente.

Reggie: - Sim, vou à médica. Muito obrigada.

Reggie e Moore conversam do lado de fora da farmácia.

Reggie: - Cento e vinte dólares é muito dinheiro quando se recebe mil dólares de pensão e precisa de um ou dois mil por mês. Cinco centavos aqui? É o maior dos insultos!

Ela continua chorando.

Reggie: - Não faz nenhum sentido, não faz sentido. Quero encher uma mala com isso voltar para casa com ela.

Fundo para voluntários: entre as entrevistas com voluntários que atenderam no atentado ao World Trade Center, Moore inseriu o pronunciamento do então governador de Nova York, George Pataki.

Moore (*off*): - Claro que foi criado um fundo de 50 milhões de dólares, supostamente para ajudar os voluntários.

Cerimonialista: - Senhoras e senhores, o governador de Nova York, George Pataki.

Moore (*off*): - Mas o governo, como as empresas de planos de saúde, tornou bem difícil às pessoas receberem ajuda.

Governador: - Você tem que ter passado certo período de tempo aqui no Marco Zero; você deve ser capaz de estabelecer isso. Você deve ter uma declaração juramentada no ano seguinte, relatando suas experiências no Marco Zero. E, mesmo com isso tudo, não é automático. Existe a suposição de que surgiram certas doenças, mas essa suposição pode ser refutada por outras evidências médicas. Por isso, acham que é uma abordagem bem justa, que protege nossos heróis.

Filha do Che Guevara: antes de voltar aos EUA, Moore entrevistou a pediatra e filha do líder cubano Che Guevara, Aleida Guevara.

Aleida: - Cuba é uma pequena ilha do Caribe, com pouquíssimos recursos. Podemos fazer muito pela saúde do ser humano, e isso não acontece nos EUA.

Sua fala é ilustrada com a imagem de médicos realizando exames e consultas.

Aleida: - Por que nós podemos e vocês não? Aí, sim, temos que dar conta, porque um país que produz mais e que tem mais riquezas pode cuidar melhor do seu povo.

5 ANÁLISE

Neste capítulo, serão analisadas as cenas anteriormente detalhadas. Por meio da análise de conteúdo, haverá a tentativa de relacionar os trechos dos dois documentários, *Tiros em Columbine* e *Sicko*, com os valores-notícia indicados no capítulo 2 e no capítulo 4. Além da aplicação das teorias da área do Jornalismo, também serão indicadas as características próprias do documentário, a fim de reforçar a relação entre as duas áreas. Todos os autores e conceitos aplicados na análise já foram citados nos capítulos do referencial teórico.

A análise será dividida entre os dois produtos audiovisuais. Em cada cena, será indicado aquilo, que nesta monografia, é chamado de valor-notícia primário, ou seja, o valor-notícia principal do trecho. Também poderão ser indicados os valores-notícia que serão chamados de secundários, ou seja, aqueles que estão presentes nas cenas, mas com menos ‘força’ do que o principal. As expressões usadas para identificar os trechos decupados serão grifadas em negrito e os valores-notícia, em itálico.

Em alguns momentos serão feitas relações entre o estilo de Moore e os documentaristas apresentados no capítulo 3, a fim de identificar as possíveis influências na linguagem do documentarista que é objeto de estudo nessa pesquisa.

5.1 Tiros em Columbine

Uma das características dos documentários de Michael Moore é sua participação direta, se posicionando como um ator social de sua própria produção, aspecto do movimento Cinema Verdade, como indicado no capítulo 3. Em *Tiros em Columbine*, ele faz isso, também, no momento em que abre uma conta em um banco que dá como brinde a seus novos clientes uma arma – cena nomeada como **banco que vende armas**, no capítulo anterior. Considerando que seus filmes têm repercussão mundial, é preciso considerar o impacto sobre públicos de diversos países. Assim, o valor-notícia que se destaca nessa cena é o de *exoticidade*.

Talvez para os moradores dos Estados Unidos, a prática de distribuição de armas seja considerada normal, mas para, no mínimo, o público brasileiro, é certamente algo muito estranho. Apesar de ser natural dos EUA, Moore tenta convencer seus conterrâneos do quão absurdo é a distribuição de armas dentro de

um banco – instituição alvo de assaltos –, e, ao mesmo tempo, como é simples adquirir uma. Assim, é possível identificar, como secundário o valor-notícia *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*, que, neste caso, não apenas se refere a um indivíduo apenas, mas pode referir-se a um pequeno grupo; nesse caso, a outros bancos que disponibilizam armas aos seus clientes.

Em uma comparação com o telejornalismo convencional, apesar da presença dos valores-notícias, são nítidas as diferenças em relação aos documentários, pelo menos nos de Moore. No capítulo 2, mencionou-se o aspecto de *proteção*, que Wolf (1995) aponta como um critério relativo ao gosto do público: se puder chocar ou ofender, a notícia não é veiculada. Nesse contexto, uma das parcelas do público que mais ganha atenção das empresas de comunicação é aquela formada pelos anunciantes. Assim, certamente uma entrevista feita por um canal de televisão seria muito mais ‘leve’, pois poderia afetar um anunciante ou um potencial anunciante ou, ainda, um grupo com o mesmo perfil (bancos e defensores do armamento entre civis). Segundo Pena (2005), mencionado no capítulo 2, o departamento comercial é o mais importante em uma empresa jornalística.

Além disso, ao retratar uma realidade da qual faz parte, o documentarista estabelece a relação *eu falo de nós para vocês*. Um repórter de TV, ao contrário, deve ser o mais distante possível do que está sendo noticiado. Essa postura, de falar de sua própria realidade, está presente em praticamente todos os documentários de Michael Moore, inclusive em *Sicko*, que também faz parte dessa monografia.

Essa intenção de mostrar o que ele considera correto e tentar ‘educar’ os espectadores aproxima Moore de Grierson. Como apresentado no capítulo 3, Grierson foi o pioneiro do documentário clássico, que via o cinema como uma ferramenta de educação das massas.

Na cena **cão atirador**, ao sugerir um duelo com o ator e presidente da National Rifle Association, Charlton Heston, o documentário apresenta o valor-notícia *enfrentamento*. Fica evidente que o documentarista quis representar a diferença ideológica: enquanto ele mesmo é totalmente contra o porte de armas para civis, Heston é totalmente favorável. O enfrentamento, contudo, é secundário em relação ao valor-notícia *troca de papéis* (primário), já que o fato que mais chama a atenção é que um cachorro ‘atirou’ contra um homem, quando o natural seria que

um homem atirasse contra um animal. Secundariamente, identifica-se também o valor-notícia relativo a *peças comuns que vivem situações atípicas*, já que a vítima será lembrada pela forma curiosa pela qual morreu.

A forma como Moore conduz a entrevista com o delegado também se destaca nesse trecho. Ao questionar o delegado sobre a punição dada ao animal e sobre a consciência do cachorro no momento do disparo, Moore o faz de forma tão natural que consegue que o delegado responda, mesmo sendo essas questões absurdas. Para o espectador, fica claro que o documentarista estava sendo irônico e debochado. Aliás, a ironia e o deboche são marcas da linguagem de Moore e, portanto, uma característica de seu estilo enquanto documentarista. Como visto no capítulo 3, a intenção social e o estilo são as bases de um documentário.

Durante o **comunicado presidencial**, em que é apresentado o maior bombardeio dos EUA contra Kosovo, o principal valor-notícia refere-se à *violência, agressividade e dor* presentes no fato. Quando o *off* informa que entre os locais atingidos estavam uma escola e um hospital, reforça-se a agressividade ao mesmo tempo que, secundariamente, evidencia-se uma *história de interesse humano*, pois a mesma tende a comover parte do público. Por outro lado, é possível que os americanos adeptos da 'exagerada defesa patriótica' vejam o ato como um *feito heroico*, pois se trata de 'matar ou morrer', mesmo que o ataque a um hospital e a uma escola sejam atos considerados covardes. Assim, evidencia-se também o valor-notícia *impacto sobre a nação e o interesse nacional*. É evidente que há o *enfrentamento* entre os dois países, por se tratar de uma guerra. Outro valor-notícia presente nesse trecho é a *quantidade de pessoas envolvidas*, por se tratar de ataque a um país.

É interessante que o valor-notícia *grau hierárquico dos envolvidos*, identificado na figura do líder máximo dos EUA, o então presidente Bill Clinton, é nitidamente usado por Moore para desqualificar o líder do Executivo. Ele faz questão de intercalar a fala do presidente, na qual ele diz que "estamos fazendo o possível para minimizar os danos aos inocentes", com o *off* que informa que o ataque está ocorrendo justamente em uma área residencial, com escola e hospital.

De forma indireta, Moore está chamando o presidente dos EUA de mentiroso. Ao afirmar isso com fatos e documentos (trechos de entrevistas oficiais), ele também permite que o próprio espectador faça sua análise sobre a realidade e reforça seu ponto de vista sobre a questão. É o que Nichols (2008, p. 27) comenta

sobre os filmes de representação social: “precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles”.

Ao mostrar que o atentado em Columbine aconteceu apenas uma hora após o anúncio sobre o bombardeio, Moore sugere uma relação entre o comportamento violento do país enquanto governo e de seus próprios habitantes, ou seja, o Estado consegue combater outro país, mas não consegue impedir um massacre de crianças. De certa forma, essa parte do documentário também indica uma ironia.

Já na cena em que são apresentadas as ligações à polícia sobre o **tiroteio em Columbine**, o principal valor-notícia é uma *história de interesse humano*. Apesar de não haver imagem da professora, o tom de desespero de sua voz deixa claro o pânico que ela viveu enquanto tentava se salvar e proteger os alunos. O mesmo ocorre quando o pai de uma aluna tentou falar com sua filha durante uma hora, sem sucesso, bem como com o pai que acredita que seu filho seja um dos autores do massacre. Todas as histórias têm potencial para despertar empatia em pelo menos parte do público, especialmente naqueles que têm filhos. Por se tratar de uma escola em pleno período de aula, observa-se como valor secundário o referente à *quantidade de pessoas envolvidas no fato*,

Além disso, a situação, em geral, retrata *violência, agressividade e dor*. Como o próprio Moore mostra ao longo do documentário, depois do atentado, várias autoridades tentaram explicar porque os dois meninos fizeram o que fizeram, indicando assim a *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*.

No trecho sobre o **comício da NRA**, também destaca-se o valor-notícia *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*. Mesmo a comunidade ainda estando em luto em função do tiroteio em Columbine, a entidade realiza um comício a favor do armamento. Ao citar o pedido do prefeito para que o evento não fosse realizado e um comentário de deboche em relação ao pedido, o presidente da NRA, Heston, revela sua frieza para com as vítimas e seus familiares. Além de dezenas de pessoas demonstrarem a mesma insensibilidade em relação ao ocorrido em Columbine, outro grande grupo de pessoas se opõe ao evento. Assim, além de indicar, também, o valor relativo à *quantidade de pessoas envolvidas no fato*, esse episódio também aponta como valor-notícia secundário, o *enfrentamento* entre

esses grupos: um a favor e outro contra as armas.

Com um olhar mais atento, é possível verificar, nas cenas intercaladas do protesto e do comício, certa inferioridade dos protestantes em relação aos integrantes da NRA. Essa inferioridade é representada pelo contraste entre as duas situações, que, no contexto do documentário, tem importante valor simbólico. Enquanto a NRA contava com um espaço amplo e decorado, os protestantes estavam em um espaço público; enquanto o representante da NRA usava terno, o porta-voz do protesto usava jaqueta e *jeans*, enquanto a NRA era representada por um ator ganhador de Oscar, o protesto era formado por anônimos. Fica explícita a posição de Moore contra o armamento de civis e a relação entre os dois eventos pode ser entendida como uma crítica à sociedade norte-americana em geral, já que, como ele mostra ao longo do documentário, tudo parece favorecer o porte de armas, tanto a lei quanto o incentivo a uma cultura do medo. A representação do 'oprimido' diante do poder do 'opressor' é outra marca do estilo de Moore, assim como de Glauber Rocha, que também focava as minorias desassistidas pelo poder constituído.

Ao entrevistar **Marilyn Manson**, Moore exerce um dos princípios básicos do jornalismo: 'ouvir os dois lados', expressão que se refere a contar todas as versões sobre um fato. Em relação aos valores-notícia, o principal é o de *enfretamento*, já que ele mostra o ataque da direita conservadora em relação ao cantor e, este, por sua vez, critica a forma como os conservadores e a mídia lidam com a realidade. Um dos valores-notícia secundários identificados nessa cena refere-se ao *grau hierárquico dos envolvidos*, já que o cantor é muito famoso no meio musical e conhecido pelo público.

Identifica-se também a *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*, pois fica evidente que muitas pessoas associam o cantor à violência, e o fazem sem nenhuma base concreta em fatos, mas simplesmente com base em uma visão preconceituosa relacionada exclusivamente ao seu estilo.

Em diversas partes do documentário, Moore desqualifica as justificativas de seus entrevistados e de autoridades do país (que culpam a influência de artistas como Marilyn Manson ou um histórico nacional de guerras, por exemplo) em relação à violência nos EUA. Na parte em que Moore apresenta dados de **outros países**, que tiveram uma história tão ou mais violenta do que a dos EUA e mesmo assim

registram poucas mortes por arma de fogo, ele explora uma *crise e seus sintomas*, valor-notícia primário, que se refere ao papel do jornalista enquanto um agente que presta esclarecimento ao público. O documentarista não somente critica a versão defendida pelo senso comum, como também propõe uma explicação histórica para a realidade do país. Essa explicação se dá na forma de uma **animação**, que apesar de ser um material simples, apresenta a evolução histórica do uso de armas no país.

Além de mostrar o que considera ‘a raiz de todo o mal’, no que se refere à violência causada por armas, ao usar uma linguagem atraente e de simples compreensão para aquele que pode ser considerado o núcleo de toda a sua argumentação – ou seja, não é apenas um motivo e sim uma série de fatores, com a cultura do medo e a discriminação racial, que explicam por que os EUA são como são – Moore alcança a definição de Grierson (apud Ramos, 2008, p. 55), que considera o documentário o “tratamento criativo das atualidades”, como indicado na introdução dessa pesquisa. A animação aparece aos 52 minutos de documentário, que tem duração total de 1 hora e 58 minutos. Assim, esse tipo de inserção serve também para despertar a atenção do espectador, que já terá se passado praticamente uma hora de, predominantemente, entrevistas – apesar de que mesmo as entrevistas que Moore faz são interessantes. Assim como ocorre nas obras de Coutinho, apresentado no capítulo 3, seus diálogos com os entrevistados não são monótonos.

O nítido posicionamento contra o armamento assemelha Moore de documentaristas com Vertov e Glauber, que, como mostrado no capítulo 3, eram motivados por suas próprias visões de mundo. Os três usam o documentário com uma ferramenta de convencimento das massas.

O momento em que Moore entrevista o produtor do programa *Cops*, Dick Hurland, tem um significado importante para essa monografia, pois é a clara demonstração de como o documentário pode dar espaço àquilo que na televisão é desvalorizado, mesmo sendo de grande importância social. Ao retratar a **marginalização dos negros** na sociedade americana, o documentarista – que também é jornalista – reconhece a influência que a categoria tem na formação da opinião pública. E, mais uma vez, Moore estabelece a relação indicada no capítulo 3: “eu falo de nós para você” (NICHOLS, 2008, p. 45). Isso pode ser percebido quando Hurlan argumenta que o programa tem esse formato (de mostrar o negro como criminoso) porque o ódio e a violência dão mais audiência do que a tolerância

e a compreensão e Moore rebate, sugerindo que isso ocorre porque “nós, da televisão, temos a tendência de “diabolizar” os negros, os hispânicos”.

Ao revelar essa irresponsabilidade da imprensa – mesmo que o produtor tente jogar a culpa na polícia, que trata os ricos com ponderação –, Moore confirma a crítica que Bordieu faz à TV e que é apresentada no capítulo 2. Segundo o teórico, a televisão se preocupa unicamente em mostrar o espetacular:

Desejaria dirigir-me para coisas ligeiramente menos visíveis mostrando como a televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda, mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade (BOURDIEU, 1997, p. 24).

Percebe-se, assim, o valor-notícia referente à *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*. É interessante que este valor primário, nesta parte do documentário, ocorre de duas formas. Primeiro, quando Moore aponta a fragilidade da imprensa em relação à questão racial: o documentarista mostra que a televisão não cumpre sua função de forma plena. Ou seja, o normal deveria ser que a mídia visasse a justiça social. Essa normalidade foi deixada de lado, como abordado no capítulo 2, em função da Indústria Cultural, quando a finalidade social deu lugar à busca pelo lucro no jornalismo (COELHO NETTO, 1983).

Ao mesmo tempo, nota-se esse valor, mesmo que com distorção ou ocultação de parte importante da realidade (que é o contexto social em que o negro está inserido, como apresentado na animação) aplicado ao próprio *Cops*, uma vez que o programa aponta a conduta dos negros (na maioria dos casos, apresentados como criminosos) e abre espaço para que o público julgue essas pessoas de acordo com o que está sendo televisionado. O grande problema disso, é que o programa não desperta uma análise profunda, mas sim superficial. Em longo prazo, isso pode ser prejudicial para a sociedade, já que, como visto na teoria da Agenda *Setting*, no capítulo 2, a imprensa determina o que é relevante e o que não é. Neste caso, não há preocupação com as causas, apenas com os efeitos.

Ainda nesse trecho é possível identificar os valores referentes ao *número de pessoas envolvidas*, já que os negros são parte significativa da população dos EUA.

E também aquele referente ao *impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional*, pois aborda a realidade do país e é um aspecto relacionado à cultura americana: como Moore mostra na animação, a opressão do branco em relação ao negro é histórica.

Quando Moore decide mostrar como é a **segurança no Canadá**, ele quer dizer que é possível que uma comunidade viva sem sentir medo a todo o momento, mesmo com problemas sociais, como uma taxa de desemprego que chega a 9%, por exemplo, ou com jovens que assistem filmes violentos ou mesmo com a presença de negros. O contraste entre os EUA e o Canadá evidencia, assim, o valor-notícia *exoticidade*. O fato de os canadenses deixarem a porta de casa aberta inclusive durante a noite é surpreendente para, provavelmente, grande parte do público, inclusive para a maioria dos brasileiros. Para os americanos o fato é ainda mais inusitado, porque eles são acostumados a defender a própria casa, como o presidente da NRA, Charlton Heston, deixa claro em sua entrevista a Moore.

Ao explorar uma cultura diferente da sua, se mostrando claramente surpreso com o que encontra, Moore estabelece, nesta parte do documentário, a relação entre público, documentarista e tema que Nichols (2008) chama de: “eu falo deles para você”. Ao mesmo tempo, Moore reforça seu estilo próprio de fazer documentário, quando se propõe a invadir casas para verificar se realmente as portas não estavam trancadas. Apesar de ser uma atitude simples, de tentar abrir portas de residências, contribui para que a narrativa fique mais divertida e menos presa à fala de fontes oficiais, como é recorrente em notícias convencionais. Segundo Fortes (2008), citado no capítulo 2, essa dependência tira a credibilidade de um noticiário e, de acordo com Sousa (2002), também mencionado no capítulo 2, é uma alternativa cômoda à falta de apuração em profundidade.

Na parte do documentário em que é retratada a morte de uma menina de seis anos por outro menino da mesma idade que era seu colega de classe evidencia-se, primariamente, o valor relativo à *violência, agressividade e dor*. O episódio em que o **menino mata a menina** rendeu à cidade natal de Moore, Flint, o recorde pelo tiroteio mais jovem em escola. Ao lembrar que nasceu nessa cidade, Moore destaca sua identificação com os moradores (e, portanto, também vítimas) e reforça seu estilo de fazer documentário: sempre estabelece vínculos pessoais.

Apesar de ter evidenciado uma tragédia, Moore não se limita a dramatizar o fato; ele procura apresentar as prováveis causas. Apesar de todo o documentário

ser uma sequência de argumentos, Moore se deteve a pesquisar a vida da família do garoto de seis anos que matou a colega. Ao mostrar que a **mãe do menino** não tinha condições de pagar o aluguel de casa, mesmo trabalhando em dois empregos, Moore desperta no espectador (ou ao menos em uma parcela) a compaixão, a empatia, pois apresenta, primariamente, uma *história de interesse humano*.

E ao revelar que ela não acompanha seu filho para a escola porque o Estado preferiu mandá-la trabalhar longe de casa e da família, durante 70 horas por semana, do que lhe dar alguma assistência, Moore investe naquilo que, no Jornalismo, corresponde à categoria interpretativa. Como abordado no capítulo 2, o jornalismo interpretativo não se detém à versão burocrática do fato, simples e puro, mas estabelece um contexto, de forma criativa e humanizada. Quando diz que ela estava viajando para “servir bebidas e fazer pastéis para ricos”, Moore reforça superioridade daqueles que têm dinheiro sobre aqueles que não têm. Além disso, quando permite que o público conheça as dificuldades pelas quais a mulher passou – assim como ocorre com a maior parte dos entrevistados em seus documentários – Moore lhe concede certo poder, que é o de ser atendida e entendida pela imprensa. Como visto no capítulo 2, segundo Traquina (2005), o acesso à mídia é tão complexo que quem consegue pode ser considerado poderoso.

O mesmo sentimento pode ser despertado no público quando ele mostra dois dos **sobreviventes** do tiroteio na escola Columbine. Mesmo não sendo tão tocante quanto a morte de uma criança por outra, as consequências daquele atentado, representadas pelas sequelas daqueles dois adolescentes, ocupam papel importante no documentário, que se originou deste episódio. Na parte em que o documentarista, acompanhado dos dois garotos, faz uma **visita ao K-Mart** e consegue a declaração de uma representante da rede, dizendo que as vendas de munição iriam acabar progressivamente, evidencia-se o valor primário referente ao *número de pessoas envolvidas*, em dois sentidos: primeiro, porque um grande público não teria mais acesso à munição (no K-Mart) e, em segundo, no número de profissionais da imprensa que ‘cobriram’ a visita.

Talvez para o grande público, a força da imprensa não fique tão evidente nesse momento, mas para os estudiosos da Comunicação Social, a quantidade de cinegrafistas e repórteres que estava no local e, assim como Moore, esperavam uma resposta da empresa, pode representar uma pressão sobre os gestores. Se fosse unicamente pela presença de um documentarista e dois jovens que foram baleados,

provavelmente não teria sido necessária a segunda visita à loja. Moore também sabia disso. Quando ele disse: “desta vez, trouxemos a imprensa”, ele estava demonstrando segurança de que não sairia dali sem respostas, como no dia anterior.

Como mencionado no capítulo 2, a imprensa tem o poder de indicar ao público o que é importante. Naquele momento, uma coisa era certa: a empresa estaria nos telejornais. Cabia aos gestores a decisão de como a empresa seria abordada na notícia: ou como uma organização que ignorou a visita de dois sobreviventes de um dos mais cruéis massacres do país ou como uma empresa que demonstrou preocupação com as pessoas. A K-Mart escolheu a segunda opção.

A entrevista de Moore com o **presidente da NRA**, Charlton Heston, é um dos momentos de maior embate do documentário. O valor-notícia primário é o de *enfrentamento*. Apesar de várias cenas anteriores terem sido organizadas de forma que mostrassem a diferença entre aqueles favoráveis e os contrários ao armamento entre civis, é nesta entrevista que o atrito se torna direto. A ironia, mais uma vez, se evidencia, já que para convencer Heston a dar a entrevista, Moore se apresenta como membro da NRA – o que de fato ele era, mesmo que sua ideologia fosse totalmente contrária. Moore começa apresentando sua carteira de membro, ganhando a confiança do entrevistado, que parece à vontade até a metade da entrevista.

Quando já se sente seguro, Moore dispara as perguntas que ele sabe que poderão ser ignoradas ou incomodar o entrevistado – e realmente incomodam, porque o presidente da NRA deixa Moore falando sozinho. Assim, além de tornar essa parte do documentário mais interessante ao público, Moore exerce o papel do jornalista no gênero entrevista. Como abordado no capítulo 2, Aronchi de Souza (2004) defende que a função do jornalista é conseguir a verdade, mesmo que desagrade o entrevistado.

A relação de Moore com a técnica da entrevista se dá com a mesma habilidade que Eduardo Coutinho lida com o diálogo com seus entrevistados, como visto no capítulo 3. Mesmo sendo estilos muito diferentes – Moore é polêmico e cômico e Coutinho, tranqüilo e natural – ambos conseguem deixar extrair boas respostas, por meio de questões bem elaboradas e oportunas.

Por ser Heston um ator reconhecido internacionalmente e muito popular em seu país por estar à frente da NRA, essa parte do documentário evidencia,

secundariamente, o valor-notícia referente ao *grau e nível hierárquico dos envolvidos*.

5.2 Sicko

Moore começa o documentário mostrando que o problema na área da saúde nos EUA é generalizado, afetando aqueles que têm e os que não têm acesso a um plano de saúde. Ao mostrar a situação de **Lary e Donna**, um casal que mesmo tendo adquirido plano de saúde precisou esgotar suas finanças com tratamento médico e morar de favor com a filha, ele destaca uma *história de interesse humano*, com a qual muitos dos espectadores, principalmente dos EUA, podem se identificar. A reação do filho do casal, Dany, pode surpreender alguns espectadores, que esperam que os filhos estejam sempre dispostos a ajudar os pais, principalmente depois que eles passaram por graves problemas de saúde.

Quando o genro do casal precisa viajar para ao Iraque a trabalho e seus filhos ficam chorando, é notável o valor-notícia *impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional*. Observa-se que o histórico de envolvimento entre EUA e Iraque não somente interferiu nas questões de ordem política, mas também teve um impacto emocional muito forte sobre os cidadãos.

A parte em que são entrevistados alguns **voluntários do 11 de setembro** indica, como valor-notícia primário, uma história de feito heroico. O atentado às Torres Gêmeas em 2001 marcou a história mundial, mas nos EUA adquiriu um significado muito forte de solidariedade. Assim, a situação dos voluntários causa ainda mais indignação. Esse trecho remete, secundariamente, à *violência, agressividade e dor*, pois retoma um dos episódios mais cruéis da história do país.

Nessa abordagem, ainda pode ser identificado o valor relativo à *relevância e significatividade do acontecimento quanto à evolução futura de uma determinada situação*, pois se não estivesse relacionada ao atentado do 11 de setembro, talvez essa parte do documentário não fosse tão significativa.

O arquivo com a **confissão de uma médica**, Linda, que revela ter negado atendimento a pacientes que realmente precisavam a fim de manter a margem de lucro da empresa é um dos momentos mais importantes do documentário. Quando ela confessou que permitiu a morte de um homem unicamente por dinheiro, revelou ser (ou ter sido) exatamente o oposto daquilo que um paciente espera de um

médico. Assim, nota-se o valor-notícia relativo à *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*, pois, sem dúvidas, sua ética profissional foi anulada.

Por ser Linda uma profissional da saúde e não uma burocrata, que de fato trabalhou em uma companhia de saúde e que testemunhou para o Congresso (ou seja, seu relato não é apenas uma entrevista a um documentarista), evidencia-se o valor-notícia *grau e nível hierárquico dos envolvidos*. Como apresentado no capítulo 2, a dependência às mesmas fontes, sem pesquisa em profundidade, compromete a qualidade da notícia. Porém, nesse caso, apesar de ser um recorte rápido, a declaração da médica é tão impactante que, sozinha, seria suficiente em uma estrutura de notícia para o telejornal daquele dia, por exemplo, causando efeitos possivelmente tão polêmicos quanto os de uma reportagem mais abrangente sobre o tema.

Quando ela afirma ter usado sua profissão para gerar lucro à empresa e que, em 1987, garantiu sua promoção de médica revisora à médica executiva ao negar uma cirurgia com o custo de meio milhão de dólares a um homem, provocando sua morte, refere-se, nitidamente, ao valor-notícia *enriquecimento individual*. Além de a própria médica levar vantagem, os sócios da companhia eram favorecidos com as recusas a tratamentos médicos.

A parte do documentário em que Moore apresenta a ascensão e a queda da então primeira-dama dos EUA, **Hillary Clinton**, é muito simbólica do ponto de vista político e social. O primeiro valor-notícia a se destacar é o do *grau e nível hierárquico dos envolvidos no fato*. É preciso observar que quando o documentário foi lançado, em 2002, o nome de Hillary já era muito conhecido em todo o mundo em função do escândalo de traição envolvendo seu marido, o então presidente Bill Clinton, e a estagiária Monica Lewinsky. Os ataques dos opositores políticos de Hillary indicam o *enfrentamento* como valor-notícia secundário. Outro valor-notícia que pode ser nesse trecho do documentário é o *impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional*, pois se refere diretamente à temática central do documentário: a falta de um plano de saúde universal nos EUA.

Ao mostrar que Hillary poderia ter ajudado todas as pessoas que participam do documentário e não ajudou por pressões políticas e econômicas, Moore ilustra como os interesses pessoais atingem o bem coletivo. A parte em que um congressista usa a tribuna para homenagear uma empresa que produz

marshmallows reforça o pensamento do documentarista: grande parte dos políticos está a serviço da iniciativa privada e, conseqüentemente, acaba apresentando propostas ‘ridículas’ e que não beneficiam aqueles que realmente precisam. A sequência das cenas (Hillary com as crianças, o homem tendo a perna serrada e o congressista), que mesmo não tendo relação de continuidade formam uma narrativa clara no documentário, exemplifica o talento de Moore na montagem. Assim como Vertov e Einsenstein, mencionados no capítulo 3, ele usa diversos recursos na edição, caracterizando sua linguagem de forma criativa e inteligente.

A americana que encontra em um **casamento falso** com um canadense a única alternativa para ter tratamento a um câncer no útero é um caso de *pessoa comum em situação atípica* e, por isso, desperta o interesse do público. Como valor-notícia secundário, principalmente para o público dos EUA, percebe-se a *exoticidade*. Esse valor se evidencia no momento em que ela consegue encaminhar cartão do sistema de saúde pública sem dificuldades e quando o canadense explica que não é preciso se preocupar em ter algum dinheiro quando se vai ao hospital.

O mesmo valor, de *exoticidade*, é primário na parte em que Moore mostra o serviço francês **S.O.S Médicos**. Moore, ao fazer perguntas retóricas e intencionalmente ingênuas, quase como um ator, tenta representar o quão um serviço de atendimento médico gratuito a domicílio, em plena madrugada, pode ser surpreendente para seus conterrâneos. Quando ele pergunta “então, se é só uma dor de barriga, porque estamos indo tão depressa?”, não é porque ele não sabia previamente que as prioridades da França eram diferentes das de seu país, mas pergunta para estabelecer uma relação de proximidade com seu espectador e para enfatizar uma ideia, fazendo-se de ingênuo. Considerando o público francês, secundariamente, percebe-se o valor referente ao *impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional*, pois o serviço contribui na garantia de qualidade de vida aos moradores.

Assim como em *Tiros em Columbine*, em que Moore faz referência ao socialismo cubano – modelo econômico fortemente criticado pelos políticos de então – Cuba tem papel importante em *Sicko*. Quando ele decide levar um grupo de voluntários do 11 de setembro para buscar tratamento médico em Cuba, onde eles conseguem **remédios baratos** e exames gratuitos, ele retrata o valor-notícia relativo à *distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização*. Ele mostra que mesmo os EUA

tratando o país como um inimigo, Cuba não representa um perigo aos americanos. Pelo contrário: foi mais fácil conseguir ajuda no país socialista do que nos próprios EUA. Apesar de apresentar a rivalidade entre os países para depois desconstruí-la (Cuba não parecia um inimigo), esse trecho destaca, secundariamente, o *enfrentamento*, já que naquela época ainda existia o bloqueio comercial a Cuba. *Exoticidade* também é um valor identificado, secundariamente, neste trecho, que mostra uma realidade muito diferente da de muitos países, inclusive da dos EUA.

Quando Moore mostra o pronunciamento do governador de Nova York falando sobre o **fundo para os voluntários** do 11 de setembro, evidencia-se o valor-notícia primário referente ao grau e nível hierárquico dos envolvidos, pois como governador, qualquer que fosse o conteúdo de seu discurso, haveria interesse da mídia em acompanhar. Como abordado no capítulo 2, Wolf (1995) afirma que fontes oficiais conferem garantia, credibilidade e respeitabilidade à notícia. O conteúdo da fala do governador, que deixa clara a dificuldade em se ter acesso ao fundo, corrobora o que Moore defende no documentário – que é o descaso do governo em relação àqueles que precisam de assistência médica – revelando, mais uma vez, o talento do documentarista em construir um raciocínio lógico por meio da montagem.

Ao mesmo tempo, indica-se o valor-notícia secundário impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional, pois, ao mesmo tempo em que se refere a um episódio de repercussão mundial (atentado), ainda atinge diretamente parcela da população específica (os voluntários) e, indiretamente, todos os cidadãos dos EUA, já que se tratam de gastos públicos. Outro valor-notícia secundário, conseqüentemente, refere-se à quantidade de pessoas envolvidas.

Ainda em Cuba, Moore entrevista a pediatra e **filha do Che Guevara**, Aleida Guevara. Por se tratar de uma médica em um documentário sobre saúde e filha de um dos principais críticos do sistema econômico adotado nos EUA, a participação de Aleida evidencia como primário o valor-notícia *grau e nível hierárquico dos envolvidos* e apesar de rápida, é muito significativa no documentário.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo abordou a aplicação dos valores-notícia nos documentários de Michael Moore, um conceituado documentarista e jornalista conhecido por seu estilo irônico e polêmico. Os dois documentários escolhidos foram *Tiros em Columbine* e *Sicko*, que tratam de questões sociais muito importantes, sobretudo nos EUA: a violência causada por arma de fogo e o acesso à assistência médica. Após a análise de trechos desses dois produtos audiovisuais, é possível fazer algumas considerações.

O jornalismo, em sua essência e independentemente do suporte pelo qual seja veiculado, tem a missão de informar de forma responsável. No início, era uma prática ideológica com importante participação na organização democrática da sociedade. Contudo, por imposição mercadológica decorrente do avanço econômico, passou a ser considerado como mais um produto de consumo. Desde o advento da internet e de outras ferramentas tecnológicas, as redações ficam cada vez menores e a concorrência cada vez mais acirrada. Estes fatores estão diretamente relacionados às condições de produção e, muitas vezes, comprometem a qualidade da notícia.

A rotina de um veículo de comunicação inclui os chamados valores-notícia, que são os critérios usados para determinar o que é e o que não é notícia. Esses critérios são relativos ao contexto em que o veículo está inserido, por isso são influenciados pelo perfil do público ao qual se destina, pela periodicidade de edição, pelas leis locais, pela estrutura da empresa, pelo formato do produto noticioso, pela visão de mundo dos repórteres e pela linha editorial, entre outros fatores. Os valores-notícia facilitam e agilizam a produção de notícias e mudam com o passar do tempo, acompanhando as convenções sociais.

O gênero audiovisual documentário não tem uma definição 'fechada' e aceita entre todos os estudiosos do assunto. Percebe-se que a pesquisa sobre documentário ainda é muito precária, mesmo este estando relacionado diretamente ao surgimento do cinema. Na literatura sobre Comunicação, não é muito explorado. Assim, foram relacionados diversos autores e apresentadas as características fundamentais de um documentário.

Observou-se que, em relação ao jornalismo, o documentário permite

liberdade autoral muito maior, o que torna a narrativa mais atraente e, portanto, eficiente. Por suas condições de produção específicas em cada caso, os documentários tendem a ser muito diferentes entre si, sendo marcados pelo estilo. Contudo, os autores têm o interesse que o público saiba que se trata de um documentário, então esta informação, geralmente, consta na divulgação do mesmo.

Essa relativa autonomia é a principal diferença do documentário em relação à reportagem de TV. No Brasil, principalmente, em função da concentração de canais de televisão com os mesmos donos, a padronização da notícia é ainda mais evidente. Já em relação aos filmes de ficção, os documentários se diferenciam por estabelecerem relações diretas com o mundo histórico, com o real, e não com o 'faz de conta'.

Para poder relacionar os documentários de Michael Moore aos valores-notícia, foram selecionados alguns trechos de *Tiros em Columbine* e de *Sicko*. Estes trechos foram decupados e detalhados na medida do que se considerou essencial para transmitir a forma de abordagem do documentarista e a reação dos personagens sociais. Para atingir o objetivo geral dessa monografia, de analisar de que forma Michael Moore emprega os valores-notícia nos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko*, foi empregada a análise de conteúdo.

A partir da análise, observou-se que a primeira hipótese, que afirma que os valores-notícia são inseridos de forma que não é possível identificá-los nos documentários de Moore, não foi corroborada. Um pesquisador que tenha conhecimento sobre os valores-notícia é capaz de indicá-los nos documentários observados. Além disso, como esses critérios de noticiabilidade são relativos ao contexto social no qual o produto noticioso está inserido, é necessário que o pesquisador tenha certo conhecimento sobre a realidade dos Estados Unidos, país que é o centro da maior parte das produções de Moore.

Da mesma forma, a segunda hipótese indicada, que afirma que os valores-notícia estão presentes apenas na seleção do foco de cada documentário, não no desenvolvimento dos mesmos, não se confirma. Como foi possível observar, é uma característica de Michael Moore estabelecer um fio condutor em suas narrativas e, a partir desse fio, apresentar diversas histórias. Em *Tiros em Columbine*, por exemplo, ele cita o caso do tiroteio na escola aos 30 minutos e, depois, novamente, quase no fim do documentário, quando atinge 1 hora e 39 minutos, sendo que o tempo total é de 1 hora e 59 minutos. Na análise, foi possível identificar valores-notícia em várias

dessas pequenas histórias que eram secundárias em relação ao tema central. Assim, os valores-notícia não estão presentes apenas na seleção do foco de cada documentário, mas em todo o seu desenvolvimento.

Já a terceira hipótese, que afirma que a forma como Michael Moore mescla valores-notícia e linguagem audiovisual sugere um estilo específico de documentário, é confirmada ao longo da pesquisa. Ficou evidente que Moore tem um jeito próprio de lidar com os fatos e, que, esse modo se aproxima do Jornalismo no sentido de que aborda questões de grande relevância social e usa de técnicas comuns ao jornalismo convencional, como a entrevista, a edição, a retomada e a contextualização dos fatos.

Assim, construiu-se a resposta à questão norteadora dessa monografia, pois identificou-se que Michael Moore atribui valores-notícias a seus documentários de modo a chamar a atenção a assuntos importantes e promovê-los ao debate público e, para isso, apresenta uma profunda pesquisa e um estilo cômico.

Na maioria das vezes, a aparição de pessoas que ocupam cargos importantes na política ou em instituições privadas, serve para confirmar o que Moore está dizendo, mesmo que seja considerado um absurdo. Um exemplo está em *Sicko*, quando o governador de Nova York anuncia um fundo para ajudar os voluntários do resgate às vítimas do atentado às Torres Gêmeas, mas deixa claro que é preciso ter um documento que comprove que esses voluntários realmente estiveram no local e ajudaram.

Além disso, é uma marca muito forte de Moore a entrevista. A forma como ele conduz o diálogo convence o entrevistado de que ele está agindo naturalmente, mas, no contexto do documentário fica clara sua intenção de debochar de alguém ou de uma situação. Moore também é nitidamente a favor das minorias sociais e contra o conservadorismo que norteia (ou norteava) os EUA, como retratado em seus documentários. Para ilustrar os efeitos dessa organização que visa sobretudo o lucro, Moore investe na abordagem de histórias de vida. Assim, casos de tragédias pessoais e familiares estão muito presentes em suas obras.

Foi constatado, também, que a imprensa, mesmo sendo alvo de críticas pelo documentarista, desempenha papel importante nos documentários de Moore. Ele usa muitos vídeos de telejornais, informações de sites e até alguns recortes de periódicos impressos para compor sua narrativa. Além de ajudar a fornecer mais recursos à construção estética, os trechos originalmente divulgados pela mídia dão

sustentação aos documentários, pois Moore, provavelmente, não conseguiria registrar tantas situações ao mesmo tempo. Os registros fornecidos pela imprensa também são importantes porque, a partir deles, o documentarista consegue extrair os trechos que precisa sem ter que solicitar entrevistas a fontes de difícil acesso ou a pessoas que não aceitariam conversar, dada sua reputação de documentarista 'polêmico'. O acesso a gravações de arquivos pessoais, a inserção de animações e trechos de filmes de ficção, também são identificados nas produções de Moore.

Juntamente com a pesquisa em profundidade, a relação de Moore com a realidade representada em seus documentários fortalece a credibilidade de seus argumentos. Com frequência, ele menciona sua família ou sua infância relacionadas ao que está sendo mostrado. Ou seja, ele mesmo é uma testemunha ou vítima.

Apesar da ampla liberdade produtiva que oferece, o documentário ainda é um campo muito pouco explorado. Considerando a redução do quadro efetivo em redações convencionais e a crescente busca do público por segmentação de conteúdo, a realização desse tipo de produto audiovisual é uma alternativa atraente para jornalistas e comunicadores em geral. A relação entre custo e benefício também é vantajosa, pois há diversos dispositivos de filmagem a preços acessíveis no mercado, sendo o próprio celular uma potencial ferramenta de trabalho.

No Brasil, há uma série de políticas públicas que incentivam a produção audiovisual e podem fornecer o investimento de partida para o profissional que deseja autonomia criativa e editorial e independência financeira. É a oportunidade para jornalistas ajudarem a moldar a realidade sem abandonar suas próprias ideologias e de forma inovadora.

No campo teórico, o documentário e a relação entre documentário e Jornalismo também necessita de pesquisas. Mesmo sem pretensão de estabelecer limites a estilos ou formatos, é possível enriquecer a literatura da área com estudos que indiquem os novos rumos dessa prática audiovisual. Tanto para pesquisadores de Cinema quanto de Jornalismo, o documentário é um campo que tem muito a oferecer e a ser descoberto e, para o qual essa monografia poderá acrescentar algum conhecimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos Helí de. Lei da TV a cabo motiva crescimento do mercado audiovisual. **O Globo**. Rio de Janeiro, 28 ago. 2012. Cultura. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/lei-da-tv-cabo-motiva-crescimento-do-mercado-de-audiovisual-5914126>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. 2.ed. São Paulo: Pioneira, 1999.
- ALSINA, Miquel Rodrigo. **A construção da notícia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.
- BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de comunicação**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2001.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2004.
- BAUER, Martin W.; Gaskell, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BASTOS, Daniel Schneider; SANTOS, Renan Almeida de Miranda; NUNES, Romulo Teixeira Braga. **O papel da imprensa na Revolução Francesa de 1789: as interações com a plebe urbana**. 2011. Disponível em: http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/O_papel_da_imprensa_na_Revolucao_Francesa_e_1789_-_as_interacoes_com_a_plebe_urbana.pdf. Acesso em: 21 mar. 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BIBLIOGRAFIA. Botafogo: Acervo Tempo Glauber. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/b_02.html>. Acesso em: 23 mai. 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. **ANCINE e Ministério da Cultura investem R\$ 22 milhões na produção de longas de baixo orçamento e documentários**. Brasília, 2014. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-e-minist-rio-da-cultura-investem-r-22-milh-es-na-produ-o-de-longas-de->>. Acesso em: 25 set. 2014

BRASIL. Agência Nacional de Cinema. **Plano de Diretrizes e metas para o audiovisual**. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2014

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nos 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. In: PLANALTO. **Subchefia para assuntos jurídicos**. Brasília, 2011. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em: 08 de ago. 2014.

CANNITO, Newton Guimarães. **A TV- 1.5. A televisão na era digital**. 2009, 293 f. Tese (Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, Programa de Pós - Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde.../1519261.pdf>>. Acesso em 03 out. 2014

CARVALHO, Alexandre et al. **Reportagem na TV: como fazer, como produzir, como editar**. São Paulo: Contexto, 2010.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2014. p. 289-310.

COELHO NETTO, José Teixeira. **O que é indústria cultural**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. 2.ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

CUNHA, Luiz Cláudio. A tesoura da RBS vai em frente. **Observatório da Imprensa**, Porto Alegre, 13 jan. 2015. Imprensa Gaúcha. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/_ed833_a_tesoura_da_rbs_vai_em_frente/>. Acesso em: 31 mar. 2015.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. 4.ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DECLARAÇÃO de direitos do homem e do cidadão - 1789. São Paulo. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>>. Acesso em: 21 mar 2011.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa Bibliográfica. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

EFE. Diretor de filme sobre assassino é obrigado a recebê-lo após condicional. **G1**. 12 mai. 2014. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/diretor-de-filme-sobre-assassino-e-obrigado-recebe-lo-apos-condicional.html>>. Acesso em: 26 abr. 2015.

EFEITOS da “Avenida Brasil” na internet: vadias, hashtags e oioioi. **UOL**, 2012. Disponível em <<http://youpix.virgula.uol.com.br/memepedia/o-efeito-avenida-brasil-na-internet-vadias-hashtags-e-oioioi/>>. Acesso em: 20 nov.2014.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FILME feito com Iphone sai nos cinemas coreanos. **Estadão**, 2013. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/link/filme-feito-com-iphone-chega-aos-cinemas-coreanos/>>. Acesso em 30 out. 2014.

FORBES, Jorge. Mundo mutante, século XXI: as identidades em crise. In: FORBES, Jorge; REALE JÚNIOR, Miguel; FERRAZ JUNIOR, Tercio Sampaio (Orgs). **A invenção do futuro**: um debate sobre a pós-modernidade e a hipermodernidade. Barueri, SP: Manole, 2005. p. 2-20.

FORTES, Leandro. **Os segredos das redações**: o que os jornalistas só descobrem no dia-a-dia. São Paulo: Contexto, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GUIRADO, Maria Cecília. **Reportagem**: a arte da investigação. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques**: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público. São Paulo: Contexto, 2006.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia; MACHADO, Marcia Benetti. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p.123-142

JUAREZ, Bahia. **Jornalismo, informação, comunicação**. São Paulo: Artes Gráficas Bisordi S.A., 1971.

LAGE, Nilson. **Estrutura da Notícia**. 6 ed. São Paula: Ática, 2006.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed.rev. e amp. Barueri: Manoele, 2009.

LINS, Consuelo. Cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2014. p. 179-198.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

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

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Notícia**: um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial. 3.ed. São Paulo: Summus, 1988

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1994.

MICHAEL Moore winning an Oscar® for "Bowling for Columbine". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M7Is43K6lrg>>. Acesso em: 03 ago. 2014.

MOORE, Michael. **Adoro problemas**: histórias da minha vida. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. 8. Ed. São Paulo: Contexto, 2010.

PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA, Clarissa Josgrilberg; OTRE, Maria Alice Campagnoli; CARDINAL, Milena de Jesus. Avanços empíricos dos gêneros jornalísticos brasileiros. **Bibliocom**. Ano 4, n. 1, p. 12-17. jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/bibliocom/article/viewFile/1195/11115>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

PEREIRA, Roberta Dohani; MARGAZÃO, Dimas Veiga. A criação da OTAN e sua permanência no período pós-guerra fria. **Fronteira**. Minas Gerais, v.3, n.5, 2004. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/fronteira/article/view/5068>>. Acesos em 30 mai. 2015.

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

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**: Glauber Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2014. p. 109-142.

SETTI, Rennan. Ibope vai medir audiência da TV também no Twitter. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 mai. 2014. Sociedade. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/ibope-vai-medir-audiencia-da-tv-tambem-no-twitter-12415589>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

SÓLIO, Marlene Branca; ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte; COELHO, Eulália Isabel. **Violência**: um discurso que a mídia cala. Caxias do Sul: Educs, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Teorias da notícia e do jornalismo**. Chapecó: Argos, 2002.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005. 1 v.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 4. ed. Lisboa: Presença, 1995.

_____. **Teorias da comunicação**. 6. ed. Lisboa: Presença, 2001.

ANEXO A – PROJETO DE MONOGRAFIA

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

GESIELE LORDES

**ENTRE O QUERER, O PODER E O DEVER: VALORES-NOTÍCIA NOS
DOCUMENTÁRIOS DE MICHAEL MOORE**

Caxias do Sul
2014

**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

GESIELE LORDES

**ENTRE O QUERER, O PODER E O DEVER: VALORES-NOTÍCIA NOS
DOCUMENTÁRIOS DE MICHAEL MOORE**

Projeto de Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado como requisito para
aprovação na disciplina de Monografia I.
Orientador(a): Marliva Vanti Gonçalves

Caxias do Sul
2014

1. INTRODUÇÃO	03
2. TEMA	08
3. JUSTIFICATIVA	09
3.1 NICHOS DE MERCADO	09
3.2 ALTERNATIVA AO PROCESSO INFORMATIVO	10
4. QUESTÃO NORTEADORA	15
5. HIPÓTESES	16
6. OBJETIVOS	17
6.1 OBJETIVO GERAL	17
6.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
7. METODOLOGIA	18
7.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	19
7.2 ANÁLISE DE CONTEÚDO	20
8. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	24
8.1 DOCUMENTÁRIO	24
8.2 JORNALISMO E VALORES-NOTÍCIA	24
8.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA NOTÍCIA	24
8.4 PALAVRAS-CHAVE	25
9. ROTEIRO DOS CAPÍTULOS	26
10. CRONOGRAMA	27
REFERÊNCIAS	28

1 INTRODUÇÃO

“Vivemos em uma época em que temos resultados fictícios de eleições que elegeram um presidente fictício. Vivemos em um tempo em que um homem nos está mandando para a guerra por motivos fictícios. (...) Nós somos contra essa guerra, senhor Bush. Que vergonha, senhor Bush³³”. Com estas palavras, Michael Moore discursou após ser anunciado como vencedor do Oscar na categoria Melhor Documentário por *Bowling for Columbine*³⁴, em 2002. A produção tem como ponto de partida o massacre ocorrido na *Columbine High School*³⁵ em 1999, provocado por dois alunos, que usaram as armas dos pais para matar 12 colegas e um professor.

Ao contrário dos meios convencionais de comunicação, a versão de Moore contém piadas, ironias, deboche, mas ainda assim, relata o caso e alerta para aquilo que ele aponta como causa do episódio: a cultura do armamento entre civis nos Estados Unidos. Para apresentar o episódio do massacre e convencer o telespectador sobre seu ponto de vista, Moore usa imagens de arquivos da imprensa, entrevistas, trechos de filmes e imagens de câmeras de segurança, além de trilhas sonoras que indicam o tom da cena, como ironia ou drama.

Certamente, o massacre na *Columbine High School*, provocado por dois adolescentes que foram armados para a escola — mesmo em um país onde o porte de armas é um direito constitucional — é notícia. O episódio foi destaque em diversos noticiários nos Estados Unidos e no mundo e, entre tantas definições sobre o fato noticioso, pode-se respaldá-lo por aquele conceito que caracteriza notícia como o “que é capaz de abalar pessoas, estruturas, situações” e não o “que apascenta e conforma” (NOBLAT, 2010, p.31). O próprio Moore usou a imprensa convencional como fonte de informação no documentário. Porém, o fazer jornalístico se transformou ao longo do tempo, impondo uma série de condições que nem sempre permitem que a notícia seja tratada com a atenção que merece.

Muitas vezes o trabalho jornalístico realiza-se em situações difíceis, marcado por muitas incertezas. O trabalho jornalístico é condicionado pela pressão das horas de fechamento, pelas práticas levadas a cabo para responder às exigências da tirania do fator tempo, pelas hierarquias superiores da própria empresa, e, às vezes o(s) próprio(s) dono(s), pelos imperativos do jornalismo como um negócio, pela brutal competitividade,

³³ Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=M7Is43K6lrg>>.

³⁴ No Brasil, o documentário é chamado Tiros em Columbine.

³⁵ Escola de Ensino Médio de Columbine (tradução nossa)

pelas ações de diversos agentes sociais que fazem a “promoção” de seus acontecimentos para figurar nas primeiras páginas dos jornais ou na notícia de abertura dos telejornais da noite (TRAQUINA, 2005, p. 25).

Segundo Wolf (1995), apesar da seleção baseada nos interesses da empresa jornalística e da visão de mundo do repórter, há critérios que definem o que é notícia. Destacam-se: as características *substantivas*, que, segundo o autor, referem-se à importância do fato, considerando, por exemplo, a relevância das pessoas envolvidas no fato, seja pela posição social ou pelo número de envolvidos; as características do conteúdo, aquelas que correspondem a conceitos como atualidade, novidade e objetividade, ou seja, as marcas mais conhecidas em uma notícia. O caso de incêndio da Boate Kiss, em Santa Maria (RS), por exemplo, em 2013, quando aconteceu, se tornou algo novo, sobretudo, pelo grande número de pessoas mortas: 242. Há também características em relação ao público, nas quais se avalia o impacto da notícia ao público e à sociedade em geral. Neste item, estão os serviços, como datas de vacinação infantil, fato comum, mas importante. Sobre a *concorrência*, os veículos de comunicação buscam, principalmente, o famoso “furo”, ou seja, a exclusividade do tema.

Fortes (2008) diz que as limitações impostas pelas empresas jornalísticas aos repórteres se tornam um fator estressante aos funcionários, porém, é difícil, em sociedades capitalistas, combater este tipo de “modelo eficiente como uma fábrica de parafusos” (FORTES, 2008, p. 10). O modelo de trabalho que Fortes menciona foi gerado pela Indústria Cultural. Segundo Coelho Netto (1983), a Indústria Cultural é uma das consequências da Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, na Europa.

Uma das características daquele momento foi o início da produção em série, de forma padronizada, por meio da submissão da atividade humana ao ritmo de máquinas, além do emprego destas, e da divisão do trabalho. A partir daí, surge a cultura de massa, que, segundo o autor, não tem o papel de transmitir conhecimento, e sim o de ser apenas mais um produto com validade determinada, como todos os produtos disponíveis à sociedade (COELHO NETTO, 1983).

Desde então, ao mesmo tempo em que a tecnologia evoluiu, as cobranças aos profissionais da comunicação aumentaram, já que, em função da agilidade de ferramentas de trabalho, as empresas reduziram o quadro de funcionários. Muitas vezes sobrecarregados pelo acúmulo de tarefas, repórteres e editores preocupam-

se mais com os prazos do que com a qualidade do conteúdo. Assim, esse cenário contribui para que a notícia “para o sujeito-leitor” seja “apenas um interdito, algo que se move entre tantas outras instâncias, dando-lhe a ideia de completude, sendo os temas, em grande número de situações, tratados de forma rasteira, quando não, inadequada” (SÓLIO; ALBUQUERQUE FILHO; COELHO, 2010, p. 40).

Apesar de favorecerem a produção jornalística do ponto de vista comercial, as condições de produção da notícia deixam brechas do ponto de vista comunicativo. Segundo Adorno (apud WOLF, 1995), uma das consequências do surgimento dos *mass media* foi a padronização do conteúdo, a não preocupação sobre as causas e contextos que possam servir para explicar os fatos e a ênfase sobre os aspectos de fácil consumo, que podem impressionar e garantir audiência. Estas lacunas são uma deixa para que a notícia seja retratada em outros gêneros, como o documentário.

Ao inserir a notícia do atentado em Columbine como núcleo de um emaranhado de informações contextuais, pesquisas e críticas ao governo dos Estados Unidos, Moore, na autonomia de não ser ligado profissionalmente a nenhum veículo de comunicação, escolheu seu próprio jeito de apresentar os fatos.

Não cabe ao repórter apenas o papel de transmitir a informação, mas o de selecionar um *quê* e um *como* informar. Porém, um *quê* e um *como* muito além dos princípios básicos da pauta, que na maioria das vezes só pretende preencher o *lead* (quem, quando, o quê, por quê, onde e como). Para tanto, é preciso o desejo de conhecer verdadeiramente o fundamento do fato (GUIRADO, 2004, p. 75-76).

A forma que Moore escolheu para dar vazão ao desejo de conhecimento do fato foi o documentário. Este tipo de produto, que pode envolver jornalismo, ainda não possui uma definição fixa, aceita por todos os estudiosos do gênero. Ramos (2008) diz que na maioria das vezes o telespectador já sabe que está assistindo a um documentário, pois geralmente há interesse do documentarista em que o público saiba isso, e essa informação acaba sendo disseminada por outros meios, como em forma de críticas e classificação de filmes no circuito comercial. Assim, o autor afirma que o gênero documentário se sustenta em duas bases: a intenção (social do cineasta em fazer um filme), e o estilo, que acompanha a criatividade do cineasta e, portanto, não pode ser limitado.

Segundo Aronchi de Souza (2004), são características do documentário: aprofundar temas, inclusive cotidianos, de forma a destacar sua importância social,

histórica, econômica, política ou científica; apresentar o máximo de informações sobre o mesmo tema; diversificar ambientes de entrevistas/imagens; propor ao telespectador uma nova visão de mundo, a partir da realidade de outras culturas; analisar criticamente o tema e tentar convencer o telespectador de o que ele assiste é real. Quando um produto audiovisual possui todas, ou a maior parte destas características, se encaixa no gênero documentário. Porém, quando apenas algumas destas características são empregadas em outros gêneros, como o humorístico, diz-se que o documentário é um formato dentro de um gênero. O conceito de gênero e formato e a relação entre ambos serão abordados adiante.

Justamente por misturar diversos elementos de narrativas, como a do Jornalismo e a do Cinema, é arriscado limitar o que pode ou não ser usado em um documentário, mas alguns elementos são tradicionalmente encontrados neste gênero. São eles: “voz-over” (ou voz de Deus): até 1950, no período do documentário clássico, era a detentora da verdade, responsável por ligar os fatos, apresentar a visão do documentarista e guiar o raciocínio do telespectador; a partir de 1960, surgem as entrevistas e depoimentos (RAMOS, 2008), gravação de som direto, cortes para introdução de imagens que tenham relação com a cena e pessoas comuns, em atividades cotidianas, como protagonistas (NICHOLS, 2008).

Tanto Ramos (2008) quanto Nichols (2008) concordam que o documentário refere-se ao mundo histórico. Isso significa que documentários tratam da realidade, mesmo que para isso empreguem elementos da ficção, como a encenação, técnica usada, por exemplo, no documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Nesse filme, Coutinho mistura o relato de personagens reais com o desempenho de atrizes, que em determinado momento interpretam o personagem mostrado anteriormente. Essa junção confunde e encanta o telespectador, no sentido de fazê-lo refletir sobre o mundo concreto em contraposição ao mundo ficcional.

Os filmes de Michael Moore são referências sobre como inserir elementos do jornalismo, sobretudo os valores-notícia, em documentário, gênero que, em relação à prática jornalística, permite certa autonomia ao autor. Os profissionais envolvidos em um documentário, geralmente, se dedicam a estudar o tema do filme; não são limitados pelo tempo disponível em uma grade de programação e não estão presos a uma pauta, já que novas descobertas podem ser incluídas no produto final — situações opostas às que acontecem no cotidiano de uma redação.

Mesmo sem o suporte de um veículo de comunicação (ou talvez exatamente

por isso), Moore consegue apurar informações mantidas em sigilo, tem acesso a documentos secretos, fotos de situações pessoais, dados e entrevistas. Além disso, já atingiu resultados práticos em seus trabalhos, como quando levou um grupo de doentes norte-americanos, sem acesso a um plano de saúde, para serem tratados em Cuba, durante as gravações de *Sicko*³⁶ (2007).

Diante das relações de proximidade e afastamento entre documentário e jornalismo, surge o questionamento sobre qual é o papel do jornalismo nos documentários de Michael Moore. Afinal, de que forma ele emprega valores-notícia em suas produções?

Esse é o objetivo deste estudo: analisar de que forma o documentarista atribui valores-notícia aos temas dos documentários *Tiros* em *Columbine* e *Sicko*. Para tanto, pretende-se analisar esses documentários sob o aspecto narrativo e identificar valores de noticiabilidade.

Esse trabalho pretende contribuir para o campo de estudo da Comunicação, especificamente para o Jornalismo, e para o Cinema. Essa pesquisa também pode se constituir em ferramenta de consulta para futuros pesquisadores das áreas mencionadas.

³⁶ No Brasil, o filme é chamado de *Sicko - SOS Saúde*.

2 TEMA

Análise do emprego de valores-notícia nos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko*, de Michael Moore.

3 JUSTIFICATIVA

Há dois aspectos principais que tornam o gênero documentário interessante para jornalistas. Um deles refere-se ao fato de que as produtoras estão passando por fase, mesmo que lenta, de expansão e, naturalmente, surgem novas vagas no mercado de emprego formal. Documentaristas que optarem pela autonomia editorial também podem trabalhar a partir de diversos projetos públicos de fomento ao audiovisual. O segundo fator que torna o documentário uma área atrativa para jornalistas é a abertura para uso de ferramentas nunca ou pouco usadas no telejornalismo, ou seja, há mais liberdade criativa.

3.1 NICHOS DE MERCADO

No Brasil, a produção audiovisual já é um nicho de mercado que se desenvolve, sobretudo, a partir de políticas públicas. A lei 12.485 de 2011³⁷, conhecida como Lei da TV Paga, obriga operadoras de TV por assinatura a dedicarem parte de sua grade à programação produzida no Brasil por produtoras independentes. Segundo informações da Agência Nacional de Cinema (Ancine), desde setembro de 2013 os canais qualificados (segmentados em filmes, séries, animação, documentários) devem reservar três horas e 30 minutos para produtos audiovisuais brasileiros.

Além disso, a lei determina que em todos os pacotes oferecidos ao assinante é preciso ter um canal qualificado brasileiro para cada três canais qualificados. Essas mudanças no cenário audiovisual correspondem a mudanças no perfil dos telespectadores. Segundo a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), até agosto deste ano, a cada 100 domicílios, 29,4 tinham TV por assinatura, equivalente a mais de 19 milhões de residências.

A produtora Giros, do Rio de Janeiro, por exemplo, em 2012, um ano após a promulgação da lei, teve que aumentar em 30% o número de funcionários para atender a demanda, que saltou de dez para 35 projetos ao ano. Outro exemplo de que este mercado está emergindo é a empresa LC Barreto - uma produtora carioca que por 15 anos dedicou-se apenas a filmes e que recentemente criou um setor

³⁷ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm

dedicado exclusivamente a produções para a televisão.³⁸

Mesmo quem não tem capital para investir em um empreendimento pode tirar proveito do avanço do setor. Em outubro de 2014, foi lançado um edital de fomento à produção de documentários em longa metragem no valor de R\$ 10 milhões, provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual. Foram contemplados dez projetos com valor de até R\$ 1 milhão cada³⁹. Ao que tudo indica, é uma alternativa interessante para aqueles diretores que desejam produzir filmes que não agradam a nenhum patrocinador (empresa ou entidade).

O incentivo do Governo Federal foi lançado com o objetivo de, até 2020, tornar o país o quinto maior mercado do mundo em produção e consumo de audiovisual para cinema, conforme previsto no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (2013). Incluir salas de cinema em todos os municípios brasileiros com população entre 100 mil e 500 mil habitantes, até 2015, é uma das metas. Para isso devem ser investidos R\$ 514 milhões até 2020. Nesse mesmo ano, se a estimativa se concretizar, o Brasil deverá contar com 20 empresas especializadas em produções audiovisuais sob demanda para TV e internet⁴⁰. Além de valorizar a produção nacional, essas ações são indicativas de geração de empregos e, portanto, exigirão profissionais qualificados.

3.2 ALTERNATIVA DE INOVAÇÃO AO PROCESSO INFORMATIVO

Jornalismo e documentário estão fortemente ligados, uma vez que ambos são executados na tentativa de alertar sobre determinada situação a fim de interferir na realidade. Conforme Ramos (2008, p. 25), uma das principais diferenças entre ficção e documentário é que “o documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)”. Sobre o conceito de notícia, Guirado (2004, p. 74) afirma que na maior parte das vezes o “fato jornalístico é aquele que irrompe do sistema social, permitindo compreender a estrutura e o funcionamento da

³⁸ Dados e informações sobre as produtoras foram retirados de matéria do site do jornal O Globo: <http://oglobo.globo.com/cultura/lei-da-tv-cabo-motiva-crescimento-do-mercado-de-audiovisual-5914126>

³⁹ Dados disponíveis em <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-e-minist-rio-da-cultura-investem-r-22-milh-es-na-produ-o-de-longas-de->

⁴⁰ Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual 2013 disponível em <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>

rede de relações a que pertence”.

O documentário, na maior parte das vezes, não impressiona por causa da exclusividade com a qual denuncia um fato, mas sim pela análise que sugere sobre o fato principal, normalmente um tema já abordado pela imprensa convencional, mas que não recebeu a devida atenção, mesmo sendo um “furo” de reportagem. O jornalismo nem sempre consegue acompanhar o desenrolar de uma notícia, uma vez que, como é comum em empresas, as redações trabalham com equipes enxutas e agem contra o tempo para manter a publicação interessante ao público, característica proporcional à proximidade temporal em relação ao fato.

Os primeiros filmes considerados documentários, como *Nanook, o esquimó* (1922), de Roberty Flaherty, ou *A chegada do comboio à estação* (fim do século XIX), dos irmãos Lumière, surgiram apenas pela curiosidade da experimentação e o desejo de gravar experiências pessoais, apesar de serem os primeiros tipos de documentários conhecidos (NICHOLS, 2008). Porém, mesmo sendo um produto oriundo do cinema, o documentário não demorou muito para se aproximar do jornalismo, no sentido de tentar convencer o público sobre determinada questão.

O modo expositivo, por exemplo, uma das classificações em que o documentário pode se enquadrar, se constitui em estrutura retórica ou argumentativa, deixando em segundo plano a estética, e “ênfatisa a impressão de objetividade e argumento bem embasado” (NICHOLS, 2008, p. 144). Documentários pertencentes a essa classe, segundo Nichols (2008), empregam o comentário — geralmente “voz-over”— para organizar a atenção do telespectador e destacar alguns pontos do documentário. Assim, as imagens assumem papel secundário e servem apenas para confirmar o que está sendo dito, e não para embelezar a montagem fílmica. De acordo com o autor, o modo documentário participativo, surgido na década de 60, já utilizava entrevistas como elementos de composição.

Atualmente, ainda há vantagens em usar este tipo de produção para retratar uma notícia. O documentário tende a não ser tão limitado por tempo, linha editorial (no Brasil, há várias formas de conseguir verbas para produção, ou seja, maior independência editorial) e é ilimitado no tocante à linguagem. Animações, entrevistas, textos, fotos de arquivos, “voz-over”. Tudo cabe no documentário. Portanto, há mais chances de fazer-se entender pelo público e de atraí-lo pela inovação. Afinal, o documentário é um “tratamento criativo das atualidades” (RAMOS, 2008, p. 55).

Por atualidades, pode-se entender não somente as notícias que estão em evidência em determinado contexto social, mas também o que é atual para o público em relação a tecnologias e meios de comunicação. Não é estratégico apresentar um programa que tem o mesmo formato há 20 anos para um telespectador que está habituado com a internet. O público busca novas experiências.

A teledramaturgia brasileira é um exemplo de como, cada vez mais, a mídia tradicional pode inovar e pautar conteúdos de internet. A novela *Avenida Brasil*, transmitida na faixa das 21h, na Rede Globo em 2012, por exemplo, foi um fenômeno nas redes sociais. Durante a exibição do folhetim, internautas adotaram a hashtag #oioioi (parte da trilha de abertura), que atingiu cerca de 1.300 mil menções ao dia; o crescimento na busca pelo nome da novela no Google cresceu 3.000% ⁴¹. A interação é tanta que o Ibope Media já prepara serviço que mede a audiência de programas de TV no *Twitter*⁴². O “grande autor é aquele que testa os limites do público, provocando-o” e que, então é capaz de “catalisar a opinião pública e gerar mais debates sobre sua obra” (CANNITO, 2009, p. 39).

Além de fornecer novos canais de *feedback* do público em relação ao que assiste na televisão, a tecnologia também interfere em um aspecto fundamental para a execução de um projeto: a diminuição dos custos. Antes da digitalização dos processos, a filmagem em películas era um fator que limitava a produção e preocupava os profissionais, que se policiavam para não estourar o orçamento. Atualmente, já há produtoras investindo em filmagens feitas apenas com celulares inteligentes.

Em dezembro de 2013, o diretor Min Byung-woo conseguiu rodar em 30 cinemas comerciais da Coreia do Sul o longa *Dogs and Cats*⁴³. O longa foi gravado, na íntegra, apenas com um *Iphone*, e custou cerca de US\$ 13 mil dólares⁴⁴ – valor baixo para os padrões do cinema mundial, e que pode ser reduzido dependendo das exigências do roteiro. A comédia conta a relação amorosa entre uma artista em depressão que adota um cão de rua com um desenhista que encontra um gato

⁴¹ O efeito “Avenida Brasil” na internet: vadias, hashtags e oioioi:
<http://youpix.virgula.uol.com.br/memepedia/o-efeito-avenida-brasil-na-internet-vadias-hashtags-e-oioioi/>

⁴² Ibope vai medir a audiência da TV também no Twitter:
<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/ibope-vai-medir-audiencia-da-tv-tambem-no-twitter-12415589>

⁴³ Cachorros e Gatos, em Português.

⁴⁴ Informações de matéria do site do jornal O Estado de S. Paulo, disponível em
<http://blogs.estadao.com.br/link/filme-feito-com-iphone-chega-aos-cinemas-coreanos/>

amarrado em um banco. A popularização de dispositivos que filham, porém, não é a única facilidade para jornalistas que queiram produzir documentários.

Um dos aspectos desse tipo de filme é mostrar o cotidiano de pessoas “comuns”, de forma que haja identificação entre personagem e telespectador. Quando um documentário é produzido por jornalistas, estes têm a vantagem de estarem habituados a— ou terem sido preparados para — contar histórias. Grandes reportagens demonstram, mesmo que implicitamente, a empatia do repórter em relação ao personagem. Assim, não se prendem tanto a técnicas, apesar de essas serem indispensáveis.

Essa identificação pessoal entre documentarista e personagens é uma característica marcante nas produções de Michael Moore, uma das tendências de linguagem no documentário contemporâneo. O filme *Roger & Me*⁴⁵, o primeiro documentário de Moore, por exemplo, mostra a decadência em que ficou a cidade de Flint (Michigan, EUA), sua cidade natal, quando a *General Motors* decidiu encerrar as atividades locais — e assim eliminar a maior fonte de empregos no município. Com o fechamento da indústria onde a maioria dos familiares homens de Moore havia trabalhado, 30 mil pessoas ficaram sem emprego. Roger Smith era o presidente da multinacional e, durante dois anos, Moore tentou uma entrevista, sem sucesso. Daí o nome do documentário.

De forma muito clara, em seus documentários, o cineasta se mostra contra a cultura do armamento; crítico do capitalismo; e, sobretudo, um forte combatente do governo Bush. Assuntos tão importantes em uma sociedade, especialmente quando a sociedade em questão é considerada a mais influente do mundo, tornam-se leves e fáceis de compreender na linguagem bem humorada característica de Moore. Mesmo sem ter concluído a faculdade de Jornalismo, ele consegue lapidar o fato noticioso. Por este estilo tão particular e seu engajamento social, que contribuem para o jornalismo à medida que esclarecem e denunciam fatos, Moore é digno de estudos.

⁴⁵ Roger & Eu, em Português.

4 QUESTÃO NORTE DORA

De que forma Michael Moore atribui valores-notícia aos documentários *Tiros* em *Columbine* e *Sicko*?

5 HIPÓTESES

Os documentários de Michael Moore misturam a categoria jornalismo ao gênero documentário de tal forma que não é possível fazer separação entre um e outro.

O jornalismo está presente apenas na seleção do foco de cada documentário, não no desenvolvimento do mesmo.

A forma como Michael Moore mescla jornalismo e cinema sugere um estilo específico de documentário

6 OBJETIVOS

6.1 OBJETIVO GERAL

Analisar de que forma Michael Moore emprega valores-notícia aos temas dos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko*.

6.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Conceituar documentário;

conceituar jornalismo;

selecionar cenas dos documentários estudados;

explorar os principais valores-notícia mencionados na literatura jornalística;

identificar valores-notícia nas cenas selecionadas;

analisar o sentido que os valores-notícia assumem quando empregados em um documentário.

7 METODOLOGIA

A pesquisadora sempre teve interesse pelos documentários de Michael Moore, pois considera que, nessas produções, ele consegue fazer, quase sempre, o papel ideal do jornalista: lançar um olhar inédito sobre os fatos noticiosos, por meio de uma investigação cuidadosa, com ênfase nas questões sociais, que, naturalmente, são ligadas ao sistema político e econômico de uma sociedade. Mesmo apresentando aspectos negativos do sistema capitalista e desagradando grandes empresários e políticos, Moore conseguiu ser reconhecido mundialmente.

Para a análise nesta monografia, foram selecionados dois documentários de Michael Moore: *Tiros em Columbine* (2002) e *Sicko* (2007). Apesar de em quase todos os seus filmes o jornalista⁴⁶ deixar clara sua posição ideológica, foi nesses dois documentários que ele conseguiu resultados práticos, mesmo que apenas durante as gravações.

Em *Tiros em Columbine* (2002), que tem como foco o massacre em uma escola dos Estados Unidos, ele conseguiu uma declaração de representante da rede de lojas K-Mart dizendo que as vendas de munições bélicas seriam extintas. Em *Sicko*, que retrata o drama da saúde pública estadunidense, Moore leva um grupo de doentes para se tratarem em Cuba, onde a saúde é gratuita e considerada referência mundial. Enquanto as exigências de mercado priorizam o perfil técnico dos jornalistas, Moore consegue manter o valor ideológico do jornalismo, sem transparecer ingenuidade.

A fim de identificar de que forma o documentarista atribui valores-notícia a esses dois documentários, esta pesquisa irá utilizar procedimentos qualitativos. A pesquisa qualitativa tem como base a interpretação sobre o objeto de estudo. Diante da subjetividade que norteia a produção jornalística, seja em função da linha editorial da empresa ou da intenção do jornalista, o método quantitativo poderia não ser suficiente para atingir os objetivos deste estudo.

A pesquisa quantitativa lida com números, usa modelos estatísticos para explicar os dados, e é considerada pesquisa *hard*. [...] Em contraste, a pesquisa qualitativa evita números, lida com interpretações das realidades sociais, e é considerada pesquisa *soft* (BAUER; GASKELL, 2002, p. 22-23, grifos do autor).

⁴⁶ Nos EUA, não é obrigatório ter diploma de Jornalismo para exercer a profissão. Michael Moore cursou apenas o primeiro ano da faculdade.

A pesquisa qualitativa admite a relatividade entre o objeto de estudo e o contexto em que foi produzido, bem como os diferentes significados que este objeto pode ter.

[...] estas pesquisas partem do pressuposto de que as pessoas agem em função de suas crenças, percepções, sentimentos e valores e que seu comportamento tem sempre um sentido, um significado que não se dá a conhecer de modo imediato, precisando ser desvelado (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSNAJDER, 1999, p. 131).

No caso desta monografia, o desvelamento dos sentidos dos documentários *Tiros em Columbine* e *Sicko* serão identificados em relação a aspectos jornalísticos de noticiabilidade do fato. Para atingir este propósito, serão usadas as técnicas de pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo.

7.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Para identificar valores-notícia presentes no objeto de estudo, por exemplo, será necessário, antes, esclarecer o que são estes valores e quais devem ser explorados com mais atenção durante esta pesquisa. Esses e outros esclarecimentos somente são possíveis por meio da pesquisa na literatura existente sobre o assunto, pois além de respaldar conceitos, “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”. (GIL, 1994, p. 71).

A pesquisa bibliográfica está presente em todas as etapas do processo, pois é a partir da consulta a livros e materiais de referência que o pesquisador consegue identificar o problema de pesquisa e quais conceitos e abordagens irá aplicar. A pesquisa bibliográfica pode ser definida como:

[...] conjunto de procedimentos para identificar, selecionar, localizar e obter documentos de interesse para a realização de trabalhos acadêmicos e de pesquisa, bem como técnicas de leitura e transcrição de dados que permitem recuperá-los quando necessário (STUMPF, 2005, p. 54).

Ao mesmo tempo em que o pesquisador faz uso do material já existente sobre seu tema, contribui para o aumento deste acervo e, conseqüentemente, com a

construção de futuras pesquisas.

A produção do conhecimento não é um empreendimento isolado. É uma construção coletiva da comunidade científica, um processo continuado de busca, no qual cada nova investigação se insere, complementando ou contestando contribuições anteriormente dadas ao estudo do tema. A formulação de um problema de pesquisa relevante exige, portanto, que o pesquisador se situe nesse processo, analisando criticamente o estado atual do conhecimento em sua área de interesse [...] (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSNAJDER, 1999, p. 180).

Na análise de conteúdo, técnica usada nesta monografia, a pesquisa bibliográfica é indispensável, já que as categorias usadas serão selecionadas a partir de conceitos já existentes na área do Jornalismo.

2. ANÁLISE DE CONTEÚDO

Por ser considerado um “conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens” (BARDIN, 2004, p. 33), o método selecionado para esta pesquisa foi a análise de conteúdo. Apesar de ser uma ferramenta da análise quantitativa, atualmente, a análise de conteúdo já é empregada como uma metodologia qualitativa.

A análise de conteúdo é apenas um método de análise de texto desenvolvido dentro das ciências sociais empíricas. Embora a maior parte das análises clássicas de conteúdo culminem em descrições numéricas de algumas características do *corpus* do texto, considerável atenção está sendo dada aos “tipo”, “qualidade”, e “distinções” no texto, antes que qualquer quantificação seja feita (BAUER; GASKELL, 2002, p. 190, grifos do autor).

Como o objeto de estudo dessa monografia é audiovisual, é preciso levar em consideração que o termo texto não está limitado à mensagem escrita, e engloba todos os elementos do documentário que comunicam, como fotografias, áudio, simulações, e outros. De acordo com o Dicionário de Comunicação, no campo da Linguística, texto pode ser definido como “todo conjunto analisável de signos” (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 724). Esse entendimento é fundamental para a pesquisa “fílmica”.

Segundo Heloiza Golbspan Herscovitz, o formato híbrido — qualitativo e quantitativo — da análise de conteúdo a torna eficiente em estudos de mídia porque

admite as particularidades do processo noticioso.

A tendência atual da análise de conteúdo desfavorece a dicotomia entre quantitativo e qualitativo, promovendo uma integração entre as duas visões de forma que os conteúdos manifesto (visível) e latente (oculto, subentendido) sejam incluídos em um mesmo estudo para que se compreenda não somente o significado aparente de um texto, mas também o significado implícito, contexto onde ele ocorre, o meio de comunicação que produz e o público ao qual ele é dirigido (HERSCOVITZ, 2007, p. 126).

Laurence Bardin (2004) divide o processo de análise de conteúdo em três etapas: pré-análise; exploração do material; tratamento dos dados, inferência e interpretação.

A pré-análise consiste na organização da pesquisa, no primeiro contato com o conteúdo. É nessa fase que ocorre a seleção do material que será analisado, a partir de critérios estabelecidos pelo pesquisador, com base no objetivo da pesquisa, e a partir disso formulam - se as hipóteses.

A exploração do material, segundo a autora, é o momento em que o pesquisador seleciona os recortes do material que será analisado e, então, ocorre a categorização do mesmo. Neste caso, a análise será feita por cenas; as cenas serão agrupadas nas categorias; e as categorias serão representadas por valores-notícia, que serão questionados e/ou confirmados.

Parte dos valores-notícia usados nesta pesquisa corresponde àqueles que Wolf (1995) chama de substantivos, ou seja, referem-se ao conteúdo da notícia. Segundo o autor, os critérios substantivos correspondem à *importância* e ao *interesse* da notícia. Os valores-notícia de importância são:

a) *grau e nível hierárquico dos envolvidos no fato* - quanto mais visibilidade a pessoa ou instituição tiver, mais facilmente vira notícia;

b) *impacto sobre a nação e sobre o interesse nacional* - quanto mais interferir em questões de nível nacional e/ou quanto mais proximidade geográfica e cultural, mais um fato pode virar notícia;

c) *quantidade de pessoas envolvidas no fato* - quanto mais pessoas envolvidas, mais visibilidade o fato tem. Porém, predomina a proximidade com o público-alvo do veículo de comunicação, ou seja, um acidente local com duas vítimas tem maior potencial noticioso do que um acidente com cinco vítimas em outras cidades, por exemplo.

d) *relevância e significatividade do acontecimento quanto à evolução futura*

de uma determinada situação - quanto mais o fato inicial gerar desdobramentos que a imprensa possa cobrir, mais pode ser considerado notícia (de acordo com os demais valores-notícia que tiver).

Os valores-notícia citados por Alsina (2009) — e não contemplados por Wolf (1995) — também serão categorias desta análise de conteúdo.

e) *a novidade, a modernidade do fenômeno, as últimas tendências* - os meios de comunicação apontam as mudanças de tendências de uma sociedade;

f) *a distinção entre normalidade e anormalidade, acordo e discrepância, no tocante à orientação da conduta individual e sua valorização* - quando valores sociais são julgados e ocorre a discussão sobre sua aceitação ou não aceitação;

g) *violência, agressividade e dor* - acidentes, crimes e catástrofes são de grande interesse da imprensa;

h) *enfrentamento* - a mídia costuma retratar com entusiasmo a rivalidade entre partes de interesse em um mesmo tema, como times de futebol ou candidatos políticos;

i) *enriquecimento individual* - com frequência, a imprensa lista os mais ricos de determinado país ou época, ou a evolução financeira de determinadas pessoas públicas;

j) *crises e seus sintomas* - o jornalismo é observador e comentarista em momentos de crises, esclarecendo e orientando o público;

k) *exoticidade* - quanto maior o choque cultural, mais o fato pode virar notícia.

Já em relação ao interesse sobre a notícia, Wolf (apud GOLDING; ELLIOT, 1995, p. 184) lista quatro critérios:

a) *histórias de pessoas comuns que vivem situações insólitas, ou histórias de homens públicos no dia a dia da sua vida privada;*

b) *história em que há inversões de papéis* (o homem que morde o cachorro, por exemplo);

c) *histórias de interesse humano;*

d) *histórias de feitos excepcionais e heroicos.*

Na última etapa da análise de conteúdo ocorre o tratamento dos dados, etapa própria das pesquisas quantitativas, ou seja, não será aplicada a esta monografia, que é de abordagem qualitativa. A inferência e a interpretação são o resultado da pesquisa, em que o pesquisador pode ter uma visão geral sobre maior

parte do trabalho e, então, analisar quais hipóteses e objetivos foram alcançados e como as categorias foram agrupadas.

8 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Um dos principais alicerces desta monografia é o referencial teórico, pois é a partir de conceitos da comunidade científica da Comunicação e do Cinema que será possível analisar os documentários selecionados para esta pesquisa.

8.1 DOCUMENTÁRIO

O livro *Mas Afinal...O que é mesmo documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos (2008), foi muito importante para esta pesquisa por ser de uma leitura simples e direta. O autor aborda questões básicas para a compreensão do gênero documentário, como a diferença entre documentário e ficção e a diferença entre documentário e reportagem.

O livro *Introdução ao Documentário*, de Bill Nichols (2008) também foi importante para a compreensão do gênero documentário, de uma maneira mais profunda, com destaque para a trajetória histórica do mesmo, com foco no Cinema.

8.2 JORNALISMO E VALORES-NOTÍCIAS

Os livros *Teorias da Comunicação* (1995), de Mauro Wolf, e *A construção da Notícia* (2009), de Rodrigo Alsina Miquel, foram as principais referências sobre Jornalismo no campo teórico. Os valores-notícias listados por esses dois autores são as categorias em que serão agrupadas cenas de Tiros em Columbine e *Sicko*.

8.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA NOTÍCIA

A arte de fazer um jornal diário (2010), de Ricardo Noblat, *Os segredos da redação: o que os jornalistas só descobrem no dia-a-dia.* (2008), de Leandro Fortes, e, em menor medida, *Teorias do Jornalismo* (2005), de Nelson Traquina, abordam a atividade jornalística atualmente.

A partir dessas obras, é possível apontar as “fraquezas” do processo jornalístico contemporâneo, que prioriza técnicas e ferramentas digitais, mas, muitas vezes, deixa em segundo plano o conteúdo da notícia. Assim, reforça-se a vantagem do gênero documentário sobre o fazer jornalístico, sobretudo o de TV, convencional.

8. 4 PALAVRAS-CHAVE

Documentário. Valores-notícia. Audiovisual. Cinema. Jornalismo

9 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

1 - INTRODUÇÃO

2 - JORNALISMO

2.1 - ENTRE O FATO E O FATO NOTICIOSO

2.2 - CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA NOTÍCIA

2.3 - GÊNEROS JORNALÍSTICOS

3 - DOCUMENTÁRIO

3.1 - HISTÓRIA

3.2 - CARACTERÍSTICAS E CLASSIFICAÇÕES

3.3 - DOCUMENTÁRIOS E DOCUMENTARISTAS ÍCONES NO MUNDO

4 - METODOLOGIA

4.1 - MÉTODO

4.2 - TÉCNICAS

4.2.1 - Pesquisa Bibliográfica

4.2.2 - Análise de conteúdo

5 - ANÁLISE

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

10 CRONOGRAMA

Mês	Atividade
Janeiro	Leituras sobre Jornalismo e Documentário
Fevereiro	Produção de capítulos teóricos
Março	Produção de capítulos teóricos
Abril	Metodologia
Maio	Análise e considerações finais
Junho	Análise e considerações finais
Julho	Ajustes e entrega da monografia

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de comunicação**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2001
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 2004
- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**
- BRASIL. Agência Nacional de Cinema. Plano de Diretrizes e metas para o audiovisual. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2014
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. **ANCINE e Ministério da Cultura investem R\$ 22 milhões na produção de longas de baixo orçamento e documentários**. Brasília, 2014. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-e-minist-rio-da-cultura-investem-r-22-milh-es-na-produ-o-de-longas-de->>>. Acesso em: 25 set. 2014
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. **Tire suas dúvidas sobre a Lei da TV Paga**. Brasília, [2011?]. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/faq-lei-da-tv-paga>>. Acesso em: 24 set. 2014
- BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nos 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. In: PLANALTO. **Subchefia para assuntos jurídicos**. Brasília, 2011. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em 08 de ago. 2014
- CANNITO, Newton Guimarães. **A TV- 1.5. A televisão na era digital**. 2099, 293 f. Tese (Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, Programa de Pós - Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde.../1519261.pdf>>. Acesso em 03 out. 2014
- COELHO NETTO, José Teixeira. **O que é indústria cultural**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983
- EFEITOS da “Avenida Brasil” na internet: vadias, hashtags e oioioi. **UOL**, 2012. Disponível em <<http://youpix.virgula.uol.com.br/memepedia/o-efeito-avenida-brasil-na-internet-vadias-hashtags-e-oioioi/>>. Acesso em 20 nov.2014
- FILME feito com Iphone sai nos cinemas coreanos. **Estadão**, 2013. Disponível em

<<http://blogs.estadao.com.br/link/filme-feito-com-iphone-chega-aos-cinemas-coreanos/>>. Acesso em 30 out. 2014

FORTES, Leandro. **Os segredos das redações**: o que os jornalistas só descobrem no dia-a-dia. São Paulo: Contexto, 2008. Disponível em: <<https://ucsvirtual.ucs.br/startservico/PEA/>>. Acesso em: 05 jul. 2014

GUIRADO, Maria Cecília (Ciça). **Reportagem**: a arte da investigação. São Paulo: Arte & Ciência, 2004

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia; MACHADO, Marcia Benetti. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 123-142

Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. In: PLANALTO. **Leis Ordinárias**, Brasília, 2011. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em: 08 ago. 2014

MIQUEL, Rodrigo Alsina. **A construção da notícia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3.ed. Campinas, SP: Papirus, 2008

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2010. Disponível em: <<https://ucsvirtual.ucs.br/startservico/PEA/>>. Acesso em: 03 jul. 2014

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

SETTI, Rennan. Ibope vai medir audiência da TV também no Twitter. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 mai. 2014. Sociedade. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/ibope-vai-medir-audiencia-da-tv-tambem-no-twitter-12415589>>. Acesso em 11 nov. 2014

SÓLIO, Marlene Branca; ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte; COELHO, Eulália Isabel. **Violência**: um discurso que a mídia cala. Caxias do Sul: Educus, 2010.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. 2 ed. Florianópolis: Insular, 2005. V.1

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 4.ed. Lisboa: Presença, 1995.