

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Faac)
Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo

Lucas Soares Oliveira

NÓS FALAMOS DA VIDA

Bauru (SP)

2011

Lucas Soares Oliveira

NÓS FALAMOS DA VIDA

Projeto Experimental de Conclusão de Curso apresentado pelo discente Lucas Soares Oliveira, como requisito para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, ao Departamento de Comunicação Social (DCSO) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Faac), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de Bauru, sob orientação do Professora Doutora Adriana Cardoso Nogueira

Bauru (SP)

2011

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Faac)
Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo

Projeto Experimental de Pesquisa apresentado pelo discente Lucas Soares Oliveira, como requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social: Jornalismo, ao Departamento de Comunicação Social (DCSO) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Faac), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de Bauru, sob orientação da Professora Doutora Adriana Cardoso Nogueira.

Banca Examinadora

Membros:

Prof. Ms. Fábio Negrão Figueira Pinto

Jornalista Aran Carriel

Presidência e Orientação:

Prof. Dr. Adriana Cardoso Nogueira

Bauru, 08 de novembro de 2011

DEDICATÓRIA

“Nós Falamos da Vida” foi possível graças à colaboração dos operadores cinematográficos que me ajudaram no projeto sem esperar muito em troca, apenas algumas palavras escritas e agradecimentos verbais.

Aos meus pais, familiares, amigos e namorada que sempre me apoiaram no processo do trabalho, esse produto também é dedicado a vocês.

Lucas Soares Oliveira

OLIVEIRA, Lucas Soares. **Nós Falamos da Vida**. Projeto Experimental de Pesquisa (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo). Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação (Faac), Unesp, Bauru, 2011

Resumo

Conta-se que uma produtora de cinema ao receber um importante prêmio nos Estados Unidos agradeceu dizendo “Nós Falamos da Vida”. Talvez seja esse um dos motivos do fascínio produzido por essa arte. A vida faz o cinema. O cinema celebra a vida. O livro “Nós Falamos da Vida” mostra quem são os profissionais da exibição cinematográfica, aqueles que estão no pequeno microcosmo que é a sala de projeção e normalmente não são lembrados pelo grande público.

Abstract

It is said that a film producer to receive a prestigious award in the United States thanked saying "We Speak of Life." Maybe this is one of the reasons for the fascination produced by this art. Life is a movie. The film celebrates life. The book "We Speak of Life" shows who are professionals of the cinema exhibition, those who are in the small microcosm that is the projection room and usually are not remembered by the general public.

Palavras-chave: Cinema, livro de perfis, jornalismo literário, projetoristas, operadores cinematográficos.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 JUSTIFICATIVA	9
3 OBJETIVOS	10
3.1 Objetivo Geral	10
3.2 Objetivos Específicos	10
4 DESENVOLVIMENTO	11
4.1 Dificuldades	11
4.2 Evolução	11
5 REVISÃO DE LITERATURA	13
5.1 Jornalismo e literatura	13
5.2 Do realismo ao New Journalism	17
5.3 Perfil Jornalístico	19
5.4 Cinema	20
5.5 Cinema e identificação	24
7 METODOLOGIA	29
8 PERFIL DO LEITOR	31
7.1 Gênero	31
7.2 Classe Social	31
7.3 Faixa Etária	31
9 DIFERENCIAIS E PONTOS FORTES	32
10 LINGUAGEM	33
13 CONSIDERAÇÕES FINAIS	34

REFERÊNCIAS

1 INTRODUÇÃO

Desde aquela primeira sessão aberta ao público realizada pelos inventores do Cinematógrafo, os Irmãos Lumière, no “Grand Café”, localizado no “Boulevard des Capucines” na cidade de Paris, em 28 de dezembro de 1895, o cinema tem fascinado diferentes pessoas de todos os lugares do globo.

Na primeira sessão de Auguste e Louis Jean Lumière, filhos do famoso fotógrafo Antoine Lumière foram exibidos 10 filmes com 40 a 50 segundos cada um. Os que ficaram mais famosos foram "A saída dos operários da Fábrica Lumière" e "A chegada do trem à Estação Ciotat" e já evidenciava um caráter baseado no real, no que mais tarde ficaria conhecido como documentário.

Diz a lenda na história e teoria do cinema de que na primeira exibição de "A chegada do trem à Estação Ciotat", os espectadores ficaram horrorizados com a cena, deu-se lugar então ao pânico, já que o trem estava chegando até aquele lugar. Mito ou verdade, a situação – ou ilustração – serve para exemplificar o grau de imersão que o cinema pode conter.

Dentre as pouco mais de três dúzias de pessoas que estavam na platéia naquela noite de dezembro e ficaram perplexos com o que viram, uma em especial também deixaria a sua marca na história. O mágico – de coração e formação - Georges Méliès traria ainda mais elementos lúdicos para a arte em formação.

Além de apresentar o Cinematógrafo ao mundo, a primeira sessão marca também o início do cinema propriamente dito, tanto na questão do fazer cinematográfico quanto da exibição.

É inegável o fator de identificação que o cinema detém. A grande tela, a sala escura, a luz e a falta dela nos remetem a um estado muitas vezes semelhante ao do sonho, devaneio e projeção dos nossos anseios.

Nesses mais de 115 anos de existência, o cinema teve um longo desenvolvimento passando por distintos estágios, marcos de revolução e transformação em diferentes aspectos. Em nossos dias, seu efeito sobre o público chega a ultrapassar o de outras artes mais antigas. Na popularidade e mobilização de massas talvez apenas a música popular se equipare.

E nessa grande indústria que se tornou o cinema, nem todas as suas engrenagens são conhecidas pelo grande público. É dessa forma que o presente

trabalho tenta jogar um pouco de luz nas sombras das cabines de projeção, colocando “na tela” os profissionais responsáveis pela exibição dos filmes.

2 JUSTIFICATIVA

O fazer cinematográfico é algo altamente complexo. Mesmo ignorando o fato de que essa arte se tornou uma enorme indústria, com ramos cada vez mais diversificados que mobilizam um grande número de pessoas, devemos nos atentar para os fatores responsáveis para que um filme seja realizado.

Diretores, escritores e atores são só uma mínima parcela dos agentes envolvidos em uma peça de audiovisual. Existem ainda os demais profissionais necessários para que o filme em questão chegue ao público.

Na outra ponta desse processo criativo estão os distribuidores e exibidores de filme. Pouca gente conhece a profissão de operador cinematográfico, a última ponte entre o realizador de cinema, o filme e o público.

No entanto seria de pouca importância um estudo acadêmico sobre a origem, características e história da profissão, apresentando os operadores como personagens históricos no âmbito da fazer cinematográfico. Faz-se necessário, portanto dar vida a esses personagens, não os mostrando como heróis, mas puramente como pessoas envolvidas nesse processo, como suas histórias e vicissitudes inerentes a qualquer outro ser humano, justificando dessa forma a escolha pelo perfil jornalístico.

Vale dizer que esses profissionais normalmente são lembrados pelo grande público quando existe algum erro ou problema na projeção no cinema. A imprensa por sua vez, nas matérias cada vez mais assépticas e com fontes previamente determinadas para preencher as aspás já definidas na reportagem ignora personagens de grande importância em seu campo de atuação. Os operadores então tem sido lembrados pela imprensa apenas quando do fechamento de salas de cinema, fato que infelizmente tem sido bastante comum.

Sendo assim, o perfil jornalístico mais uma vez aparece como alternativa para evidenciar a vivência do outro ampliando nossa própria experiência humana.

3 OBJETIVOS

3.1 Objetivo Geral

Mostrar, através do perfil jornalístico as características da profissão e dos profissionais da projeção. Evidenciar quem são esses profissionais e suas histórias ao mesmo tempo em que traça um paralelo com a história das salas de cinemas na cidade de São Paulo.

3.2 Objetivos Específicos

- Tentar propor um novo olhar, uma forma diferenciada de ver, na condição de profissional de imprensa, os personagens retratados. Mostrando faces e características por vezes recônditas de fatos, situações e assuntos que normalmente não são veiculados na mídia. Utilizando dessa forma recursos narrativos e estilísticos emprestados da literatura e não usual no jornalismo diário.

- Evidenciar a experiência humana em detrimento de outros fatores. Jamais tentando criar heróis, ao contrário, buscar nas virtudes, erros e vicissitudes comuns de personagens ordinários, vivências e apontamentos pra outras vidas não menos ordinárias.

- Contribuir para a melhoria dos produtos jornalísticos no âmbito do Jornalismo Cultural, especificamente na cobertura sobre cinema e no jornalismo sobre personagens.

- Relacionar a vivência e experiência desses profissionais à história e caminhos tomados pelas salas de cinema da capital paulista.

- Praticar diferentes aspectos do jornalismo como a entrevista, análise de fatos e situações, apuração de informações.

- Usar de ferramentas distintas na elaboração do texto jornalístico, tentando diferenciar sua forma e conteúdo.

4 DESENVOLVIMENTO

4.1 Dificuldades

A primeira dificuldade encontrada foi na escolha dos personagens. Inicialmente tentou-se encontrar possíveis entrevistados na cidade de Bauru, Franca e Ribeirão Preto, devido a uma maior proximidade e facilidade para o autor.

No entanto essa busca não se mostrou muito eficiente, já que os profissionais encontrados tinham pouco tempo de experiência na profissão ou não se interessaram ou ainda as próprias empresas de cinema colocaram barreiras.

Sendo assim optou-se pela busca de profissionais em São Paulo, capital do Estado, devido à grande relação e história da cidade com os cinemas, empresas cinematográficas e profissionais do ramo.

Inicialmente com contatos por meio de email e telefones e posteriormente com a viagem para a cidade para selecionar outros entrevistados e estadia no período de entrevistas.

Foi necessário também pesquisa a respeito da profissão, dos que nela atuam e da história e características dos cinemas na capital por meio de entrevistas, textos, livros e filmes.

Com o início do período de entrevistas a primeira barreira a ser transposta e/ou eliminada era a distância e impessoalidade muitas vezes encontrada entre entrevistador/entrevistado.

Mesmo eliminada a distância entre fonte e repórter uma grande barreira na construção do produto foi a falta de oportunidades em se acompanhar melhor a fonte, conhecendo seus detalhes de perto. Algo procurado na elaboração do perfil jornalístico.

Da mesma forma em que em determinado aspecto a proximidade alcançada no contato com as fontes pode ter dificultado o devido distanciamento no momento de elaboração do conteúdo.

Uma vez terminado o período de entrevistas uma série de dificuldades apareceriam – o processo de criação propriamente dito. A primeira dificuldade a ser transposta era eliminar a insegurança que se aparecia em falar do outro, em tentar recriar com palavras a experiência e vivência alheia.

Consequentemente era preciso se livrar das amarras do jornalismo. Durante a faculdade somos condicionados e inseridos na linha de produção em que está inserida a profissão. O produto jornalismo, com suas técnicas que visam a impessoalidade, objetividade para se enquadrar nas estruturas previamente definidas como o lead e a pirâmide invertida.

4.2 Evolução

Após os contatos iniciais, os entrevistados se mostraram mais confiantes com a relação entre repórter e perfilado, ampliando assim o nível das informações coletadas. Trazendo também maior espontaneidade à conversa.

O tempo passado no Sindicato dos Operadores Cinematográficos foi de grande importância devido ao fato de ser um local freqüentado por profissionais de diferentes épocas e cinemas, contribuindo também para a familiarização com os profissionais, causos e anedotas da profissão.

A evolução do trabalho foi marcada pelo conhecimento cada vez mais de perto da profissão e profissionais. Buscando sempre a investigação e maior riqueza de detalhes através de pesquisa e constante contato com os entrevistados.

A busca de material através de pesquisa feita previamente, no período de entrevistas e de elaboração foi uma constante. Tentando sempre preservar a nitidez, veracidade e contextualização dos fatos e personagens apresentados.

5 REVISÃO DE LITERATURA

5.1 Jornalismo e literatura

O jornalismo se usa da linguagem como meio, e não fim. Já na literatura ocorre o oposto, nela a linguagem não é usada como mero suporte, não é figurante e sim o centro das atenções, aparece de outra maneira, não a natural e cotidianamente usada.

Estará aí, uma das distinções básicas entre jornalismo e literatura. Enquanto o primeiro deve recriar a realidade, os fatos e notícias de forma mais objetiva e impessoal possível, usando do texto como suporte, na literatura a linguagem está destituída da função de servir à comunicação.

A literatura sempre esteve – de diferentes níveis em épocas distintas – descompromissada com a realidade dos fatos e suas verdades. Rildo Cosson afirma:

Não quer dizer que o mundo seja a menor das ocupações literárias. Ao contrário, a literatura está sempre dizendo o mundo, mas ao dizê-lo o constrói segundo a sua semelhança. Trata-se da apropriação ficcional da realidade que é, obviamente, diferente da apropriação factual demandada pelo jornalismo. (...) Desse modo, se o jornalismo é o império dos fatos, a literatura é o jardim da imaginação. (COSSON, 2002, p. 58)

Se o jornalismo é o “império dos fatos” é nele que reside a força da realidade enquanto é na literatura que a experiência da linguagem se torna um acontecimento. No “jardim da imaginação” que são cultivadas “as flores da linguagem”.

A obra literária recria uma “supra-realidade”, apesar de não estar excluída da realidade factual. Até mesmo as narrativas mais fantásticas contêm aspectos do contexto histórico, político, cultural em que foram geradas, muitas vezes encobertas pela fantasia-ficção. Criam-se então situações que, por mais fantásticas contêm alto conteúdo simbólico da realidade dos fatos e verdades. No entanto, Bulhões afirma:

Sendo a literatura uma experiência de liberdade, é paradoxal exigir que a leitura da obra literária passe por uma espécie de prova de decodificação de conteúdo situados em um nível além do aparente. É preciso respeitar sempre a fabulação pela fabulação, legitimando ao leitor pleno à atividade

imaginativa descompromissada. A literatura é, por excelência, um território para o devaneio fantasioso, uma instancia de desatrelamento da vida contingente. A sua 'verdade' reside também aí, ou seja, na capacidade de atingir uma dimensão universal e essencial da subjetividade humana, a da atividade imaginativa. (BULHÕES, 2007, p. 19)

Mesmo atingindo a dimensão do imaginário e da subjetividade, a literatura não está totalmente desvinculada da factualidade, não está excluída do real empírico, mas a “verdade” e os fatos aparecem em menor ou maior grau de acordo com diferentes experiências de escolas literárias distintas. Mesmo um romance ficcional do chamado “realismo social” está cheio de marcas e representações de seu tempo, funcionando – em uma última instância – como uma reportagem do tempo em que foi gerada. Em pólo oposto está o romance do realismo fantástico de Garcia Marquez, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, entre outros.

Tom Wolfe coloca autores do realismo social, como Balzac, Charles Dickens, entre outros, como se fossem repórteres de seu tempo:

Os romancistas aceitavam rotineiramente a desconfortável tarefa de fazer reportagem, 'cavando' a realidade simplesmente para reproduzi-la direito. Isso era parte do processo de escrever romances. Dickens viaja a três cidades de Yorkshire, usando nome falso e fingindo estar procurando escola para o filho de um amigo viúvo – a fim de entrar nos mal-afamados internatos do Yorkshsire para coletar material para *Nicholas Nickleby*. (apud LIMA, 1995, p. 140)

Em contrapartida, o jornalismo cada vez mais foi se firmando com identidade contrária a da fantasia, da ficção, e sim de um compromisso com a verdade. Os fatos e acontecimentos da vida cotidiana seria a matéria prima do jornalista, caminhando assim em passos contrários ao da literatura, recusando a ficcionalidade e usando de linguagem o mais transparente e clara possível, melhorando assim a comunicação. Rildo Cosson afirma que “... o jornalismo foi construído como uma escrita da objetividade no qual a acurácia e a precisão são elementos chaves em oposição à subjetividade artística da literatura”. E mesmo assim o “império dos fatos” seria contaminado pelo “jardim da imaginação”.

Essa chamada convergência sempre enfrentou barreiras e foi condenada por conservadores da literatura. Literatos elitistas defendem que o jornalismo nunca esteve, está ou estará equiparado com a literatura. Manuel Angel Vásquez Medel em seu texto *Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências* cita Hector Anaya:

Não são poucos os literatos e ensaístas – afortunadamente cada vez menos – que não querem conceder ao jornalismo a categoria de literatura. Uma velha discussão, não resolvida totalmente, considera que o jornalismo não cumpre os requisitos que poderiam colocá-lo ao lado da literatura. (*apud* MEDEL, 2002, p. 17)

Medel ainda cita o poeta e jornalista Renato Leduc: “Eu não saberia qualificar ou classificar o jornalismo escrito como pseudo-literatura ou como subliteratura, porém, em todo caso, não me atrevo a qualificá-lo de literatura” e também outro poeta e ensaísta, Salvador Novo, que teria dito que “não se pode alternar o santo ministério da maternidade que é a literatura com o exercício da prostituição que é o jornalismo”.

Há, no entanto, outras interpretações desse “fenômeno”. Manuel Rivas, jornalista de grande criação literária afirma:

Para mim [jornalismo e literatura] sempre foram o mesmo ofício. O jornalista é um escritor. Trabalha com palavras. Busca comunicar uma história e o faz com vontade de estilo. (...) Quando têm valor, o jornalismo e a literatura servem para o descobrimento de *outra verdade, do lado oculto*, a partir da investigação e acompanhamento de um acontecimento. Para o escritor jornalista ou o jornalista escritor a imaginação e a vontade de estilo são as asas que dão vôo a esse valor. Seja uma manchete que é um poema, uma reportagem que é um conto, ou uma coluna que é um fulgurante ensaio filosófico. Esse é o futuro. (*apud* MEDEL, 2002, p. 19)

Não faltam afirmações elogiosas a essa convergência. Boris Schnaiderman, importante intelectual vê um erro no vislumbamento de uma barreira intransponível entre jornalismo e literatura. Ele afirma:

Ora, literatura e jornalismo estão tão próximos, tão ligados. O jornalismo apropria-se das técnicas da literatura e vice-versa. O jornalismo tem dado maior vivacidade à literatura moderna. Qualquer reportagem bem-feita tem elementos literários. O Graciliano Ramos é uma lição de boa literatura e uma lição de jornalismo. (*apud* LIMA, 1995, p. 139)

Octavio Paz, Prêmio Nobel de Literatura disse:

“O jornalismo, o romance e a poesia são gêneros literários distintos, cada um regido por sua própria lógica e estética. (...) A boa poesia moderna está impregnada de jornalismo. (...) Eu gostaria de deixar uns poucos poemas com a leveza, o magnetismo e o poder de convicção de um bom jornal... e um punhado de artigos com a espontaneidade, a concisão e a transparência de um poema” (*apud* MEDEL, 2002, p. 20)

É difícil indicar quando exatamente o jornalismo passa a se misturar com a literatura ou vice-versa. Pra alguns autores essa ligação já existia, ao menos no Brasil, com a carta escrita por Pero Vaz de Caminha em 1500. Para outros a data de nascimento desse gênero – se assim o podemos chamar – seria com *Os Sertões* de Euclides da Cunha, relato jornalístico-literário sobre a Guerra de Canudos, nascido com base em reportagens para o jornal *Estado de São Paulo* no fim do século XIX. Independentemente de discordâncias sobre o nascimento dessa prática, é comum afirmar que o jornalismo literário como prática jornalística só surge com o *New Journalism* dos EUA na década de 60. No entanto, essa não é uma prática tão recente, como afirma Francisco Gutiérrez Carbajo:

“A relação entre literatura e jornalismo conhece um primeiro momento de esplendor com a aparição das revistas culturais do século XVIII, estreita-se ao longo do século XIX e constitui um dos capítulos fundamentais do século XX”. (*apud* MEDEL, 2002, p. 16)

Como já foi dito, uma das grandes críticas a esse processo é de que a literatura é, em muitas vezes impulsionada pelo ficcional, pela fantasia e o devaneio, enquanto o jornalismo tem sua linguagem padronizada e está envolto pela busca da objetividade e do factual. É importante lembrar então de diferentes concepções de jornalismo, em especial daquele praticado na França e o feito nos EUA.

Na França, observamos que o jornalismo aparecia com tons muito mais literários – para o bem e para o mal. O jornalismo francês sempre foi calcado na opinião, nesse caso é comum verificar alguns exageros na ornamentação do discurso e na verbosidade. No entanto, uma grande contribuição do jornalismo francês foi a prática do folhetim, altamente disseminado em outros países, como o Brasil por exemplo.

Já o caso norte americano o que se observa é um jornalismo nascido no bojo do capitalismo, adaptado aos moldes econômicos da empresa jornalística. Sendo assim, a padronização da notícia e da escrita jornalística tem aqui seu maior exemplo. Os arroubos literários são dessa forma banidos dos jornais impressos, incompatíveis com a elaboração rápida da notícia, a ordem do dia a partir de agora. É dessa forma que surgem as fórmulas do fazer jornalístico como a pirâmide invertida (método no qual as informações são dispostas na matéria de acordo com

seu nível de importância, da mais para a menos importante) e o lide, aumentando a homogeneização da linguagem jornalística. Sobre isso, Marcelo Bulhões afirma:

A dinâmica dessa engrenagem conduzirá o texto jornalística a uma forma de transmissão informativa cada vez mais baseada na concisão e na clareza, cuja consciência se dará nos termos de padronização textual. Assim, vão se consagrando na imprensa dos Estados Unidos certos procedimentos essenciais para a escrita noticiosa, tais como a ordem direta na frase e a contenção do uso de adjetivos, levando por fim, ainda no final do século XIX, à consagração das fórmulas da pirâmide invertida e ao uso do lide (do inglês *lead*) – o início do texto, que responde às seis perguntas básicas para qualquer fato: quem, o que, quando, onde, como e por quê. (BULHÕES, 2007, p. 30)

Não é de se espantar que o jornalismo nos moldes dos Estados Unidos – de forte apelo empresarial e comercial – tenha se propagado por todo o mundo, inclusive no Brasil da virada para 1900, que viu o declínio do folhetim substituído pelo colonismo e a rápida absorção do lide no fazer jornalístico.

5.2 Do realismo ao New Journalism

Deve-se lembrar que desde o romantismo e o realismo social, jornalismo e literatura andam de mãos dadas. E é esse último em especial que lança bases e contribuições para o romance-reportagem moderno com autores como Charles Dickens (Inglaterra), Mark Twain (EUA) ou Machado de Assis (Brasil) que produzem peças jornalísticas.

Talvez um dos maiores exemplos nesse sentido seja a experiência de Ernest Hemingway. O autor mantinha uma relação de dualidade com o jornalismo. Por um lado achava importante um escritor “estagiar” nessa área, no entanto, o autor deveria se prevenir para não se deixar influenciar pelas limitações do jornalismo. Acreditava que a narrativa jornalística, que escrevia com base em cronogramas resultava na análise superficial dos fatos, que essa atividade exauria energia do repórter, que poderia usá-la na ficção. Para ele, uma vez que o escritor se “contaminasse” com as limitações do jornalismo, isso poderia atrapalhá-lo no seu fazer literário. Hemingway afirmou em entrevista:

“No Star [Kansas City Star, jornal em que trabalhou] você era forçado a escrever uma frase declarativa simples. Isto é útil a qualquer um. O trabalho no jornal não prejudica um escritor jovem e poderia auxiliá-lo, se saísse fora a tempo” (*apud* LIMA, 1995, p. 144)

É fato que Hemingway entre tantos outros contribuíram para a renovação da linguagem jornalística. No entanto, sempre foi necessária uma constante renovação no gênero. É dessa necessidade de aperfeiçoamento que surge o *New Journalism*, na sofisticação do instrumental, na narrativa jornalística do real, buscando se equiparar a literatura, mas sem perder suas especificidades.

É então no caldeirão em ebulição dos EUA da década de 60, em meio à contracultura, ao psicodelismo do LSD e dos movimentos pacifistas que começa a pulsar os pioneiros do chamado Novo Jornalismo. Nas palavras de Edvaldo Pereira Lima em *Páginas Ampliadas*: “a objetividade da captação linear, lógica, somava-se a subjetividade impregnada de impressões do repórter, imerso dos pés à cabeça no real”.

É de certa forma curioso observar que foi com um escritor que “migrou” para o jornalismo que esse gênero literário é impulsionado. Até então visto com olhos receosos por parte dos literatos e dos jornalistas, a publicação de *A Sangue Frio* em 1966 dá grande fôlego ao Novo Jornalismo, que passava a ser visto com status literário próprio.

A grande imersão do repórter, a descrição aguçada de cenas e diálogos entre outros, são algumas das bases para essas novas reportagens. Sobre o legado dessa prática jornalística, Edvaldo Pereira Lima afirma:

Resta acrescentar que o principal legado do New Journalism – a de que a melhor reportagem, no sentido de captação de campo e fidelidade para com o real, pode combinar-se muito bem com a melhor técnica literária – encontrou sua mais refinada expressão no livro-reportagem. Exatamente porque este, apesar dos avanços da reportagem literária em veículos cotidianos, ainda oferece as condições ideais para a narrativa jornalística que precisa escapar à produção industrial cerceadora do jornalista criativo. (LIMA, 1995, p. 159)

A “técnica” do Novo Jornalismo consistia em dois recursos narrativos básicos: a construção cena-a-cena e o diálogo. As cenas da vida das pessoas podiam ser efetivamente testemunhadas enquanto aconteciam, assim como o diálogo realista podia ser sabiamente envolvente para o leitor muito mais do que

outros recursos. Porém, não se acreditava na veracidade dos diálogos, a princípio, e os novos jornalistas eram acusados de compor cenas e personagens. Isso começou a mudar, depois que Sandy Campbell, checadora da revista *New Yorker*, constatou estarem certas as principais informações como nomes, datas, descrições e distâncias, ditas por Capote à revista, pois esse afirmava que não usava gravador durante as entrevistas, apenas guardando as informações de cabeça.

Entre os responsáveis pela consolidação do Novo Jornalismo, pode-se citar Truman Capote, Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer, Lillian Ross, Jimmy Breslin e John Sack. Esse gênero se esvaziou no final da década de 1970, mas deixou raízes profundas para reelaboração do chamado “jornalismo literário”, que combina a fidelidade ao mundo real e a melhor técnica literária.

5.3 Perfil Jornalístico

Apesar de já aparecer em diferentes publicações ao redor do mundo há cerca de dois séculos, atualmente esse gênero literário/jornalístico ganha tons de fofoca ou denúncia na maioria das publicações atuais. No entanto, foi a partir dos anos 1930 que algumas publicações deram grande destaque a esse gênero, como as revistas *Esquire* e *The New Yorker*, entre outras nos EUA e das revistas *O Cruzeiro* e *Realidade* no caso brasileiro. O gênero vem sendo conceituado de diferentes formas por estudiosos: close-up, retratos de vida, reportagem narrativo-descritiva de pessoa ou ainda biografia curta.

Independentemente de conceitos ou definições, o perfil se caracteriza por algumas características gerais. Normalmente focalizam algum período ou determinados momentos na vida dos personagens sem a pretensão de contar os pormenores de suas histórias, além de ser uma narrativa curta e de natureza autoral.

Além do já abordado encontro do jornalismo e literatura, o perfil muitas vezes conta com a participação ativa de seu autor de diferentes formas. O distanciamento e frieza com o perfilado pode ser inclusive nocivo ao texto. É importante que haja o envolvimento entre repórter e fonte, gerando assim empatia entre eles e o leitor. Sérgio Vilas Boas diz que um dos elementos fundamentais do perfil é a empatia:

Os perfis cumprem um papel fundamental que é exatamente gerar empatias. Empatia é a preocupação com a experiência do outro, a tendência a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo personagem. Significa compartilhar alegrias e tristezas de seu semelhante, imaginar situações do ponto de vista do interlocutor. Acredito que a empatia também facilita o autoconhecimento (de quem escreve e de quem lê). (Vilas Boas, 2003, p. 14)

É importante que o autor estimule e deixe o texto impregnado com as impressões e visão de mundo do perfilado, seu modo de se relacionar com fatos e situações que estejam ocorrendo no momento presente ou de momentos do passado que ainda tenham relevância ou reflexos em outros tempos.

Esperava-se que a matéria lançasse luzes sobre o comportamento, os valores, a visão de mundo e os episódios da história da pessoa, para que suas ações pudessem ser compreendidas num contexto maior que o de uma simples notícia descartável. (Vilas Boas, 2003, p. 22)

É mostrando o perfilado com suas diferentes facetas, opiniões e idiossincrasias que se pretende também lançar luz, indagar, apreciar e gerar reflexões sobre a experiência humana em seus diferentes âmbitos. É isso que o leitor provavelmente irá reter na lembrança.

Dessa forma o perfil jornalístico possui uma grande capacidade de retratar o momento, o instante através de um relato humanizado da vida do outro. Mesmo que tempos depois o entrevistado ou entrevistador tenha mudado suas crenças e convicções, o texto ainda permanecerá como fonte de representação do instante, do momento, servindo também de reflexão.

No Brasil e no exterior, vários foram os importantes autores de perfil. Lá fora Lincoln Barnett, Joseph Mitchell, Gay Talese entre tantos outros. Por aqui Luiz Fernando Mercadante escreveu excelentes textos para a Revista Realidade.

5.4 Cinema

Hugo Münsterberg, psicólogo e filósofo alemão, é o pioneiro no estudo de teorias do cinema. Autor do livro *Photoplay: a psychological study*, Münsterberg associa a psicologia ao cinema, também conhecida como a psicologia do “fotodrama”, explicando a ilusão do movimento e os princípios gerais de sua

estética. O movimento provocado em um filme era explicado anteriormente pela “persistência retiniana”, que consiste no fenômeno provocado quando algo é visto pelo olho e persiste algumas frações de segundo na retina, projetando uma ilusão de movimento quando a imagem seguinte é observada logo em seguida (é preciso um ritmo maior que 16 quadros por segundo para que estes se associem na retina, sem interrupções). Já em seu livro, Münsterberg explica que o movimento de um filme está associado a uma propriedade do cérebro, e não à retina simplesmente. O psicólogo define isso como *efeito-fi*, ou “efeito movimento”, que uniria as tais fragmentações, iludindo o cérebro de que estas formariam um movimento real, enquanto seriam apenas imagens diferentes em sequência. A partir daí, ele aprofunda suas idéias quando diz que as lacunas deixadas pelas imagens são preenchidas pelos investimentos intelectuais e emocionais do espectador, quando esse se envolve na ilusão proporcionada pela ficção, sendo um elemento ativo na arte do jogo proposto pela sétima arte.

Assim, a história do cinema mostra uma propulsão inelutável de (estágio um) brincadeira com insignificâncias visuais para (estágio dois) o desempenho de importantes funções na sociedade, como educação e informação, e finalmente através de sua afinidade natural com a narrativa, para seu verdadeiro domínio, (estágio três) a mente humana. [...] Para ele [Münsterberg], o cinema é realmente mera insignificância sem a narração. Apenas quando o insignificante coloca em funcionamento a capacidade narrativa da mente é que a peça cinematográfica ganha vida e, através dela, os milagres artísticos do cinema que todos reconhecemos. (ANDREW, 2002)

Com isso, Münsterberg acredita que o mundo exterior se reveste de formas da consciência, a partir do momento em que o espectador utiliza de suas faculdades mentais para participar da proposta de determinado filme neste jogo do cinema. Porém, essa arte faz ainda mais, superando as formas do mundo exterior enquanto os eventos são ajustados às formas do mundo interior, trazendo uma impressão de que a mente é vitoriosa sobre a matéria. Assim, vários fatores desse mundo interior ganham uma atenção maior. Ele define três desses fatores (também chamados de elementos de espírito), que estão envolvidos no momento em que o espectador está assistindo a um filme. São eles: a atenção, assim como o cérebro compõem um sentido na realidade que percebe, o filme é organizado, como registro, em sua narrativa; a memória e a imaginação, que traduzem a narrativa do filme, aceitando *flashbacks*, alongamentos e encurtamentos de tempo, entre outros

fatores, inclusive a montagem; a emoção, que corresponde às nossas emoções, enquanto complexidade.

Com as “leis” acima, o filósofo diz que as narrativas dos filmes são meios de ajustar a experiência do homem a um mundo interior, que supera o mundo exterior (onde há a casualidade e as leis do tempo e espaço).

O filme deve seguir um mundo puramente mental, substituindo as relações entre as formas do mundo por relações mentais. O filme difere do sonho principalmente em plenitude. Enquanto o sonho pode gerar determinadas fantasias e emoções, deixando-nos desorientados ou trêmulos ao acordarmos, o filme estético vai dispersar todas as energias que chama à ação. Ele vai pegar as formas da natureza, reordená-las à luz da mente e, ao fazer isso, vai excitar nossas emoções. Irá então claramente juntar essas formas, dando-lhes uma ordem final que, imediatamente corrobora a prioridade das leis mentais sobre as formas caóticas, e ao mesmo tempo completa a experiência do espectador de um modo que o deixa sem sentir falta de nada. O espectador transporta-se para um objeto da imaginação e é deixado no mundo, mas maravilhosamente afastado de suas tarefas e obrigações. (ANDREW, 2002)

Já o filósofo e psicólogo também alemão, Rudolf Arnheim, influenciou amplamente os estudos de cinema, tendo em base noções, na maioria das vezes, substancialmente as mesmas de Münsterberg. Escreveu o livro *Film as Art*, que teve grande repercussão no campo da crítica da arte e da psicologia da percepção.

Diferente de outros teóricos, Arnheim dizia que o cinema não poderia ser visto como arte a partir do momento em que o artista apenas representaria a realidade, sem poder manipular tal, pois somente dirigiria o olhar do público no que é representado ali na tela, e não na maneira como é mostrado. Partindo dessa premissa, o filósofo enumera aspectos que traduzem a irrealidade do cinema, pois ele pode ser tratado como arte se não é um retrato de realidade. São esses: a projeção de objetos sólidos em uma tela (superfície bidimensional); os limites impostos pela câmera, limitando a visão absoluta e complicando o sentido de profundidade; a falta da cor (para a época) e a artificialidade da iluminação; a compressão ou alongamento da unidade espaço-temporal devido à montagem; a falta da inserção de outros sentidos. Tais fatores serão decisivos, pois ao montar um filme é preciso atenção à eles, pois o cineasta precisa de artifícios que façam com que tais aspectos passem despercebidos pelo público, para que esse possa se concentrar naquela realidade que é imposta pela projeção, podendo facilitar a identificação com aquele mundo. “Na realidade, ela [a arte cinematográfica] produz

muitos fatos visuais em celulóide exatamente como eles seriam vistos pela retina, mas nosso sentimento com relação à realidade é muito mais profundo do que seu componente retiniano” (ANDREW, 2002).

Arnheim dizia que assistir a um filme vai muito além do que é captado em nossa retina por meio de estímulos visuais. O filósofo defende que é o espírito que percebe o filme através de fenômenos mentais. Por exemplo, na questão da representação da profundidade, quando se mostra um objeto diminuído em tamanho na tela, o espírito traduz como afastamento. Mas é preciso saber usar os artifícios proporcionados. A partir do momento que o espectador não compartilha daquela realidade e começa a ver o filme enquanto projeção acontece uma falha na identificação com as imagens.

Contudo, quando o efeito de profundidade é insignificante, nota-se que a perspectiva é forçada. Aquilo que está visível e o que está escondido aparecem-nos forçado a procurar a explicação para esclarecer o fato de os objetos estarem colocados daquela maneira e não de qualquer outra. Não há espaço entre os objetos; parecem superfícies planas fixas umas sobre as outras e quase no mesmo plano. Deste modo, a falta de profundidade traz à película um elemento muito agradável de irrealidade. As propriedades formais, tais como o sentido evocativo de certas sobreimpressões, adquirem força para atrair a atenção do espectador. (ARNHEIM, 1957)

Essa idéia dos fenômenos mentais colocada pelo filósofo é fruto da psicologia ghestaltista, facilmente identificável na fala de Arnheim. Essa frente da psicologia ganhou amplitude no campo da percepção após a Primeira Guerra Mundial, e acreditava que “a mente atua na experiência da realidade, de tal modo que confere à realidade não apenas seu significado, mas também suas verdadeiras características físicas” (ANDREW, 2002).

O psicólogo alemão alegava que não só a mente, mas todos os nossos centros nervosos colaboravam para criar o mundo em que vivemos quando o organizam. É o que ele define como **transformação**, nossos sentidos dando significados maiores a tudo que os estimula, e é perfeitamente normal a todos aqueles mentalmente saudáveis. Por isso os distúrbios psicológicos aqui são considerados resultados de mau funcionamento sensorial.

A concepção dos fenômenos mentais ajudando na interpretação da realidade mostrada no cinema vai fornecer a base do processo de identificação do espectador com o filme. Uma vez que o público crê naquele universo e consegue facilmente imergir na realidade ali representada, sua identificação é muito mais fácil

e acessível. Se há uma falha no processo de construção do mundo ali retratado, o espectador se dará conta de que está assistindo somente a uma projeção e de que há apenas uma retratação da realidade, o que o excluirá do contexto fílmico impossibilitando a identificação com tal.

5.5 Cinema e identificação

A criação do cinematógrafo foi encarada como um advento mágico, já que projetava algo que funcionava como reflexo do real, sendo, portanto, os espectadores participantes desse real visualizado/imaginado.

Mas afinal, porque tanta identificação do cinema como representação do real? Afinal, a arte cinematográfica não passa de fotos colocadas em seqüência, dando a impressão de movimento, por uma série de processos cerebrais, psicológicos e da retina. Ismail Xavier joga uma luz nessa questão básica da teoria do cinema:

Se já é um fato tradicional a celebração do 'realismo' da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial a natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a essa reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. (Xavier, 2005)

Partindo do pressuposto básico de que o movimento é o que diferencia o cinema de outras artes e ele é que torna essa arte mais próxima do real. Chega-se então a Edgar Morin, que teoriza o porquê dessa grande impressão da realidade e é citado por Metz em sua teoria:

A conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas motiva, o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva. As formas emprestam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento dá consistência às formas. (in Metz, 1972)

Portanto é correto afirmar que o cinema traz uma noção de realidade suplementar em relação à fotografia, já que o real é composto por movimento – seja

esse real, nosso dia-a-dia, nossos sonhos ou lembranças. O objeto então se torna mais vivo, mais substancial quando lhe é acrescido o movimento.

Christian Metz também ressalta essa função suplementar do cinema em relação às outras artes. Mais do que o romance, o teatro ou a pintura, o cinema nos dá a sensação de estar assistindo a um espetáculo real, transporta-nos para dentro de determinada situação e fornece o sentimento de participação – aqueles espectadores dos Irmãos Lumière certamente pensavam estar participando da saída dos funcionários da fábrica ou da chegada do trem à estação.

É válido nesse ponto lembrar-se de Bazin, importante teórico defensor do “cinema total” – estritamente realista – que é citado por Xavier:

Os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes sugere, o *quadro* da imagem, mas um ‘recorte’ (*cache* em francês) que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga (Xavier, 2005)

A afirmação de Bazin reforça a idéia de que no cinema sempre tem “algo a mais”. O movimento seria responsável por mostrar essa presença do espaço “fora da tela”, tanto o movimento dos elementos do filme quanto aqueles anteriores, como a movimentação da câmera. Essa última questão – o movimento da câmera – acaba tendo uma função dupla e ambígua: ao mesmo tempo em que reforça a expansão para fora da tela, mostra que dentro da tela existe um mundo próprio, que funciona independente da câmera. “O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela”, afirma Ismail Xavier.

Para vários teóricos do cinema, bem como Metz e Morin, a impressão da realidade tem várias conseqüências estéticas, mas os fundamentos são, antes de qualquer coisa, psicológicos. Metz exemplifica como funciona esse fenômeno:

Os assuntos de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do veículo fílmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnoriteio tão estimulante para a imaginação. (Metz, 1972)

Dessa forma, os preceitos de Morin apresentados por Ismail Xavier mostram-se em afinidade com o pensamento de Metz. Para Edgar Morin há um

grande fenômeno básico na cultura do século XX: a mutação do cinematógrafo em cinema. O autor sustenta que o primeiro serviria apenas para projeção da imagem em movimento, enquanto o segundo seria o lugar por excelência da “manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem”, lugar do preenchimento do desejo. Para Morin, a identificação constitui a “alma do cinema”.

Metz conclui que a diferença entre cinema e teatro também traz novo sentido à questão. Para o autor o teatro funcionaria como simulação da realidade, ou seja, corre-se o risco de aparecer como uma “simulação por demais real de um imaginário sem realidade”. Concluindo que o “segredo” do cinema é “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado”.

Depois de estabelecida as relações da produção cinematográfica com o seu público e como esta atua de variadas formas para não só prender a atenção de seu espectador, mas mergulhá-lo naquela retratação da realidade sem notá-la, envolvendo-o mentalmente e sensorialmente, pode-se estabelecer os graus de identificação existentes nesse contexto.

O cinema é um artefato cultural. Artefato cuidadosamente manufaturado, buscando propiciar ao seu público um misto de identificação e distanciamento. O filme carrega, desde sua concepção até sua exibição pública, intenções e cargas simbólicas que são oferecidas ao espectador que as degusta conforme suas próprias intenções e competências simbólicas. Ao colocar o espectador numa posição privilegiada, na qual observa todos os acontecimentos narrados, mas sem o envolvimento real, o cinema pode empreender seu jogo de revelação e engano. E, através desse jogo, pode desencadear uma relação entre tempo e memória, entre imagem e imaginário, dando um novo significado ao presente vivido. (ANDRADE, 1999)

O teórico de cinema, Jean-Louis Baudry define a chamada sétima arte como uma **experiência de regressão narcisista**. Ele compara a identificação no cinema à “fase do espelho” posta pela psicanálise lacaniana. O psicanalista francês Jacques Lacan define essa fase como o período da formação da identidade do indivíduo, que se dá entre os seis e os dezoito meses de vida, período em que a criança reconhece sua imagem no espelho. Neste estágio, a criança é guiada principalmente pela visão, reconhecendo a si própria no espelho, que é criador de múltiplas imagens, quase sempre ambíguas e reveladores de aspectos mais interessantes dos que os reproduzidos por uma imagem dita fiel. Comparando o espelho à tela de cinema, pode-se dizer, de acordo com Baudry, que ao assistir a

um filme, o espectador regressa mentalmente à tal “fase do espelho”, onde se identifica e se reconhece naquela projeção que está assistindo. A luz apagada e a falta de outros sentidos aumentam ainda mais a atenção visual do indivíduo na tela, assim como uma criança se olhando no espelho. A questão da identificação com o que se está vendo é o que adjectiva essa “regressão” como narcisista.

A construção da identidade, ou actividade *meaning-making*, é concebida como um processo contínuo caracterizado pelo modo como as fronteiras entre o *self* e o outro se estruturam propiciando a organização da experiência e a atribuição de um sentido e coerência ao mundo. Através da tomada de consciência das experiências discrepantes, encontradas através da exposição a situações diferentes, o organismo luta não para voltar ao seu equilíbrio homeostático, mas sim para criar um *self* mais complexo e novo, capaz de dar sentido e de se adaptar à nova realidade. (ÁVILA; COIMBRA, 2008)

E essa identificação acontece em três principais níveis de complexidade, de acordo com as principais teorias de identificação do cinema:

Primária

A primeira instância da identificação público-filme é referente à visão imposta pela obra cinematográfica, logo, a identificação inicial seria do espectador com a câmara e aquele que a opera. A partir daí, o indivíduo passa a ser o sujeito da visão, observando tudo de forma onividente naquele universo, ou seja, teria a visão do Deus daquela realidade que lhe é colocada. Lembrando que essa primeira identificação é natural e necessária para que haja a identificação secundária.

Essa etapa primária faz com que o espectador se torne o olho da câmara, mesmo que esta tenha organizado previamente o que ele irá observar, mas também lhe fornece um ponto de vista privilegiado da ação, mesmo que o indivíduo saiba em alguma instância da sua mente que ele está assistindo a uma mediação anteriormente gravada.

O ponto de partida de Baudry é a constatação de que a visão “monocular” da câmara, resultante da incorporação da perspectiva pela câmara obscura, responde às necessidades do sujeito transcendental, formuladas a partir da Renascença, ou pelo menos desde Descartes. A perspectiva, enquanto código de representação figurativa da cultura ocidental, coloca o olho do sujeito em uma condição central dentro do esquema de representação. [...] O espectador ocupa um ponto de vista privilegiado, distanciado do objeto de sua observação, tal qual o sujeito transcendental do idealismo metafísico tem sua consciência separada do mundo do “objeto” de sua abordagem. A

fotografia, com sua automatização do sistema perspectivo, vem reforçar esta relação. (ALVES, 2007)

Secundária

Depois de fixada a primeira instância, pode-se dizer que o espectador vai se identificar com a narrativa em um segundo momento. Ele pode ter uma identificação em maior ou menor escala, mas sempre irá estabelecer essa relação com a história apresentada. Isso se explica pelo fato de todas as narrativas se resumirem a um confronto entre o desejo e a lei, apresentado pelo complexo de Édipo. O desejo seria o de o espectador viver aquela realidade com sua própria lei, enfrentando aqueles obstáculos e contratempos colocados pela narrativa. Assim, quando a história termina, o indivíduo se sente satisfeito pela resolução da tensão, para bem ou para mal, uma vez que vê uma finalização do objeto de desejo que não pode chegar perto, mas tudo através de uma imposição da lei proposta na narrativa. Essa premissa de desejo contra lei é aplicável a qualquer filme, enquanto possuidor de uma história de base onde obstáculos são postos.

Uma possível terceira instância de identificação

Ainda que faça parte de um segundo momento da identificação secundária, há um nível de identificação direta do espectador com a personagem. Mas lembrando sempre as duas instâncias de identificação anteriormente citadas. É muito comum o público pensar que gostou de um filme só por ter se identificado com determinada personagem, mas os outros níveis colocados acima são anteriores a esse. É essa confusão que leva o espectador a questionar sua própria concepção de moral e ética quando assiste a determinada cena em um filme. Por exemplo, ao acompanhar no cinema um anti-herói que invade uma casa para roubar e, de repente, o dono da casa chega. O espectador pode duvidar de sua moral quando nota que está aflito para que a personagem saia da casa sem ser pega pelo dono. O que acontece é justamente que o indivíduo está se identificando com a situação em que se encontra aquela personagem e não a ela diretamente.

6 METODOLOGIA

O produto foi elaborado tendo como base as características presentes no New Journalism e no que se refere ao perfil jornalístico. Ocupando dessa forma as lacunas de publicações periódicas que oferecem pouco espaço para personagens, temas e abordagens que fogem ao hard news do jornalismo diário. Sendo baseado nos processos de entrevista, observação, análise e escrita.

É através de um processo de imersão nas relações e no cotidiano dos personagens e seu espaço de atuação que se pretende buscar um novo ângulo, uma forma diferente de abordagem, tendo como base a experiência do repórter e do entrevistado e das reações geradas por essa interação. Usando para isso do instrumental do Jornalismo, Literatura e do perfil jornalístico, práticas pouco presentes nos meios tradicionais de imprensa.

O jornalista narrativo precisa unir duas qualidades aparentemente distantes uma da outra para fazer uma excelente reportagem e/ou perfil contextualizados ou um livro de não ficção. De um lado, precisa usar o melhor de sua inteligência racional para estudar, levantar informações básicas, compreender com profundidade e analisar o assunto que tem pela frente. De outro, precisa utilizar sua inteligência emocional (incluindo a intuição) para se deixar tocar sensorialmente pelo tema que aborda, pela ressonância emocional que as pessoas com as quais vai lidar lhe causam, pelas características subjacentes, sutis, dos cenários por onde circulará para levantar sua matéria. (VILAS BOAS, 2005, p.5)

A universidade, diferentemente de uma redação de jornal deve ser o lugar legítimo da tentativa de mudança, da experimentação. Tendo isso em mente e ainda sem estar imune ao vírus da linguagem, como disse Burroughs, o produto não poderia ser diferente. Não há a necessidade aqui de uma unidade textual ou narrativa, ao contrário, procurou-se tentar fugir de tendências, de uma faceta única e sim tentar viajar por diferentes lugares com esses distintos personagens. Ou ainda, voar pra lugares mais inquietantes, onde não há a necessidade de se colocar terno e gravata na linguagem, mas sim deixar ser contaminado por seu vírus sem tentar lutar contra.

O caos e o medo foram igualmente importantes nesse processo. Como, afinal, organizar o caos de diferentes tipos de interações e relações com o outro? Driblar o medo da “responsabilidade” de dar vida ao caos da experiência própria e dos demais não é tarefa fácil.

Se o contato inicial com os personagens se mostrou amigável, intuitivo e prazeroso durante o período de entrevistas, a relação com as letras, por outro lado foi uma jornada difícil de ser transposta. As insistentes noites sem dormir, os pesadelos com a linguagem, narrativa e estética, a procrastinação pseudo-proposital, as cobranças ora demasiadas, ora abaixo do normal. Tudo isso gerando uma relação conflituosa com o produto em si, os personagens, o ato de escrever.

Talvez seja uma relação comum em um trabalho experimental de graduação. Uma certeza: o processo de elaboração desse produto serviu como um laboratório para as experiências em projetos futuros. O medo e o caos certamente continuarão crescendo. Ainda mais como jornalista formado.

“Nós Falamos da Vida” acaba por expor não só as personas dos perfilados, mas também desvendado, em certo aspecto, as inseguranças e fragilidades do próprio autor. Falar da vida não é tarefa fácil e sair ileso dessa experiência é mais difícil ainda.

8 PERFIL DO LEITOR

8.1 Gênero

O cinema, como a arte no geral, não faz distinção entre gêneros. As salas de exibição comuns não são restritas a determinados tipos de público. O livro tenta seguir um pouco do ecletismo e abrangência inerentes ao cinema. Sendo, portanto indicado para qualquer gênero de leitor.

8.2 Classe Social

O tema do livro é de interesse de grande parcela da população, independente de sua classe social, tanto aqueles interessados por cinema ou ainda por literatura.

Pesquisas afirmam que o público consumidor de livros no Brasil é o de classe mais altas da população, no entanto hoje há diferentes tipos de facilidades nesse sentido. Se o preço de mercado de uma obra impressa é relativamente alto, a obra pode ser disponibilizada gratuitamente na internet, dando acesso tanto aos espectadores quanto leitores de cinema.

8.3 Faixa Etária

Talvez devido a um certo resgate histórico, o projeto possa ser considerado voltado para uma faixa etária mais avançada de público, entre 40 e 60 anos. No entanto aqueles que se identificam com o processo e a dinâmica do cinema ou ainda com jornalismo de personagens devem ter interesse no livro.

Mesmo em certos momentos aparecerem lugares e movimentos já extintos, as histórias e fatos contados são de interesse desde o público que vivenciou de perto as transformações nas salas de cinema da capital paulista ou ainda jovens que tem certo interesse pelo resgate de personagens, lugares e momentos do cinema.

Dessa forma a faixa etária pode ser considerada para um público entre 18 a 80 anos.

9 DIFERENCIAIS E PONTOS FORTES

Como já dito anteriormente os operadores cinematográficos são apenas lembrados com algum problema ou erro na projeção. Outro momento igualmente infeliz em que o profissional pode aparecer é quando se fecha uma sala de cinema de rua ou em circunstâncias parecidas. O projeto tenta tirar essas pessoas das escuras salas de projeção e mostrar quem são, qual a relação com o cinema e suas histórias. Dessa forma o projeto se apresenta com uma abordagem nova e diferente da usual, sendo esse seu principal ponto forte.

A imprensa diária poucas vezes dá importância ao jornalismo com fortes personagens, evidenciando suas histórias e vivências. Sendo assim outro diferencial do projeto é usar do instrumental do jornalismo literário para contar essas histórias, apresentar esses profissionais bem como a experiência contada de forma humanizada.

Mesmo a ampla ficção cinematográfica poucas vezes se ateu à questão do operador cinematográfico, como nas raras experiências de filmes como “Splendor”, “Cinema Paradiso” ou “Sherlock Jr.”. A vertente documental também pouco debateu e relatou a profissão.

Perfis e biografias normalmente são de “grandes heróis” ou pessoas famosas, atualmente ganhando motivações e elementos de fofoca. “Nós Falamos da Vida” lança um olhar diferente à indústria do cinema, mostrando seus personagens comuns.

10 LINGUAGEM

A linguagem empregada no livro busca fugir da narrativa comum, unilateral e impessoal comumente usada na imprensa em geral. Pra tentar dar mais ritmo, fluência e quebrar a monotonia tentou-se mudar o estilo e técnicas conforme o personagem e o perfil, sempre tomando de ferramentas e recursos da literatura como os diálogos, descrição de pessoas, lugares e objetos, participação do narrador-escritor na história, entre outros.

Entre os recursos usados na narrativa está também a “convocação” do perfilado pra contar sua história, dando voz ao personagem – apesar dela mesmo ser de autoria do escritor, tentando se aproximar de elementos e características presentes nas atitudes e falas dos entrevistados.

Sendo assim não existe uma narrativa ou narrador fixo no produto. Ora é usada a narrativa em terceira pessoa ora em primeira, tentando aproveitar desses recursos para melhor exprimir as situações e características da experiência do entrevistado e em uma segunda instância do próprio autor.

Optou-se por não se atrelar a uma linguagem hermética ou fechada exclusivamente para os amantes de cinema, tentando, dessa forma, ampliar o entendimento do público bem como sua identificação com personagens e situações apresentadas.

É possível observar na narrativa referências a outros atores de ficção e não ficção, como João Antônio, Gay Talese e em certo aspecto José Saramago, entre outros.

13 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro é antes de tudo o resultado de um olhar. De um olhar diferente daquele comum nessa arte que tanto fascina espectadores do mundo todo. De um olhar que se volta pra os profissionais que fazem a última ponte entre o filme e seu receptor na sala escura de cinema.

É a tentativa de um olhar diferente que pautou todo o processo, desde a escolha dos personagens, o desenvolver das entrevistas, reflexão, análise e pesquisa sobre o tema e finalmente a elaboração do texto final.

O operador – pelo menos os retratados no livro não são simplesmente passadores de fita. Toda a relação com a cabine, com as salas, o público e o cinema com suas relações e dinâmicas próprias tentam ser retratadas no trabalho.

É essa tentativa de mudança que aparece em maior ou menor grau em todos as páginas do texto, uma tentativa de mudança do jornalismo pré moldado e formatado do mercado de trabalho e redações.

A escolha por um produto nos moldes e com o instrumental tomado tanto do jornalismo quanto da literatura mostrou-se adequada pra uma tentativa de certa experimentação na abordagem e na escrita. Antes ainda, a escolha pelo modelo que pudesse dar ao autor a liberdade e aprofundamento necessário e almejado.

Por fim, tentou-se dar forma, amplitude e importância aos profissionais de exibição tentando relacionar sua trajetória, características e vicissitudes com a experiência humana em geral. Fazendo com que o produto não tenha apenas importância e interesse aos amantes do cinema e sim aos que gostam de boas histórias e personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Stela de. **De Münsterberg a Emigholz: uma iniciação.** Disponível em: <<http://stelalmeida.blogspot.com/2008/11/de-mstenberg-emigholz-uma-inicio.html>>. Acesso em: 10 dez. 2009.

ALVES, Sandro. **O tão falado "dispositivo".** Disponível em: <<http://teoriasdocinema.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 dezembro 2009.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema.** Lisboa: Edições 70, 1957.

ÁVILA, Marisa; COIMBRA, Joaquim Luís. **O olhar do espectador: o cinema à luz de uma perspectiva construtivo-desenvolvimental.** Porto: Ed. FPCE, 2008.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência.** São Paulo: Ática, 2007.

COSSON, Rildo. **Fronteiras Contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970.** Brasília: Ed. Da UnB, 2007

EISENSTEIN, Sergei. **Montagem de atrações.** In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1991.

GALENO, Alex; CASTRO, Gutavo de (Org) **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras, 2003.

LIMA, E.P. **Páginas ampliadas, o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** Campinas: UNICAMP, 1993.

MENDONÇA, Fernando. **A filosofia no cinema.** Recife: UFPE, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SIQUEIRA, Sérvulo. **TOCinema: Uma janela para um universo**. O Globo, Rio de Janeiro, p. 12-12. 20 nov. 19787

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias e biógrafos: Jornalismo sobre personagens**. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS BOAS, Sergio. **Perfis: e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

VILAS BOAS, Sergio (org.). **Jornalismo narrativo – um percurso filosófico**. Apostila, 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.