

4.

A janela espelhada

4. 1.

O espelho de Narciso

O ser humano somente se interessa por ele mesmo. Talvez isso explique porque as histórias contadas pelo homem, de alguma forma, trazem a sua imagem e semelhança ou um desejo de humanidade. Para os gregos, os heróis, com suas características e virtudes transcendentais, quase divinas, representavam a condição humana e suas fraquezas. Personagens das narrativas mitológicas greco-romanas, heróis e deuses viviam uma ambigüidade entre o semi-divino e o semi-humano.

Relatos de origem, os mitos tinham sua autoridade baseada no narrador, alguém a quem se atribuíam revelações divinas. Permeava essas narrativas orais a idéia de uma interferência contínua dos deuses na vida dos homens. Também os deuses personificavam elementos da natureza, conceitos e sentimentos humanos, mesmo os menos nobres como a rivalidade e a inveja. Por seus feitos extraordinários, deuses e heróis eram como reflexos superiores dos homens.

Esse movimento de voltar-se para si mesmo, de buscar os próprios reflexos, permite recordar o mito de Narciso – o jovem que se encanta pela própria imagem refletida na lagoa –, cuja história mostra a necessidade humana de produzir reflexos e de se ver refletida. O reflexo das imagens sempre encantou o ser humano e a reprodução dele exerce ainda um grande fascínio. A proximidade do reflexo produz identificação, um sentimento de comunhão e de pertencimento porque nos espelha de alguma maneira, define nossos limites e contornos. O reflexo implica a possibilidade da imitação, de se reproduzir, copiar, fazer semelhante a. Ao falar sobre o nascimento da tragédia, Aristóteles conjecturava que “imitar é congênito do homem”⁴².

Na *Poética*, Aristóteles desenvolve a idéia de que a narrativa dramática se desenrola a partir de personagens em conflito, cuja ação caminha em direção a um

⁴² *Poética* (trad. Eudoro de Sousa), p. 71. Porto Alegre: Globo, 1966.

fim. O personagem, portanto, surge como sujeito dessa ação que se inicia com a imitação, esta uma habilidade própria do homem. Em Aristóteles há o predomínio da ação, lugar onde o homem se revela. Ali ainda não estão presentes os conceitos de interioridade, reflexão, fotogenia e gesto, portanto, a imitação aconteceria por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia.

No telejornalismo, o desejo de reprodução da realidade faz pensar na necessidade de existência de todos esses elementos porque são eles que ligam o personagem ao mundo real, fazem dele um ser vivo. A principal dificuldade de lidar com o discurso jornalístico é o de que ele se apresenta como a realidade dada, como se cada ser vivo pudesse ser arrastado em sua totalidade para o universo da reportagem.

A teoria do espelho ainda está intimamente ligada à legitimidade do campo jornalístico e à credibilidade do profissional da área, embora outras explicações tentem dar conta da insuficiência dessa linha de pensamento (Traquina, 2005). Há uma crença social de que as notícias refletem a realidade e os jornalistas não fazem mais do que reproduzir os acontecimentos. Para garantir essa certeza foram criadas normas a serem seguidas à risca pelos jornalistas.

A partir do século XIX, o jornalismo passou a sustentar-se sobre um novo paradigma – a notícia deixou de ser opinião para converter-se em informação e o jornalista, antes militante, transformou-se em observador. Esse novo padrão ganhou impulso após o surgimento, entre 1830 e 1860, do novo jornalismo ou jornalismo informativo, na França, Alemanha e Estados Unidos, e da elaboração do conceito de objetividade já nos anos 20 e 30 do século XX.

No primeiro momento histórico, período de forte influência do pensamento positivista, a invenção da fotografia fazia crer na possibilidade de reproduzir o mundo tal como ele é. No segundo momento, o ideal de objetividade apareceu não como oposição à subjetividade, mas como mecanismo de proteção para enfrentar a eficiência da propaganda na Primeira Guerra Mundial e o surgimento de uma nova profissão – Relações Públicas (Schudson apud Traquina, op. cit., p. 148).

Narrar com objetividade era uma necessidade para adequar a escrita jornalística ao novo modo de produção dos jornais e também um movimento de

legitimação do jornalismo calcado em métodos científicos de trabalho. A notícia objetiva, fiel à realidade dos fatos, foi um dos fatores que permitiram o crescimento da imprensa como indústria e sedimentou as bases da teoria do espelho, cuja noção-chave é a de que o jornalista tem a missão de informar sem medo de ferir interesses específicos.

Ao contrário da literatura e do cinema de ficção, onde a realidade, por seu caráter absoluto, é completa, coerente e coesa, o jornalismo e também o cinema documental trabalham com uma realidade fragmentária (Comolli, 2001) e, por isso, incompleta, ambígua, contraditória. A diferença dos dois últimos é que o primeiro se apresenta sempre como uma versão acabada do mundo, mesmo que seus mecanismos de construção de discurso confirmem a existência de representações.

Para esta reflexão é preciso trazer à tona outros dois conceitos-chave em Aristóteles: a mimese e a verossimilhança. O primeiro está associado à idéia de representação, ou seja, de uma configuração da realidade e não da realidade em si. A verossimilhança seria o que permite fazer acreditar na representação como verdadeira e possível.

Pode-se identificar em Aristóteles “o princípio da ação teatral e da criação do personagem” (Pallottini, 1989, p. 10). Quem é afinal o personagem senão aquele que sustenta a representação, sofre, ri, chora, vivencia os conflitos, reúne caráter e pensamento (*ethos e dianóia*):

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações)⁴³.

Mais do que simplesmente um reflexo do homem, o personagem é um ser humanizado, recriado por um autor de quem ganha características essenciais à sua existência: “coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*. Não necessariamente um *ser que é*” (Ibiçdem, p. 12). Além de caráter e pensamento, o ser construído deve ter definidas aparência e constituição físicas, um nome que o aproxime do público, sua posição nos grupos sociais aos quais pertence e sua caracterização psicológica. Todos esses elementos estão contidos

⁴³ Poética (trad. Eudoro de Sousa), p. 74. Porto Alegre: Globo, 1966.

na noção de verossimilhança, fundamental para a ficção e para as narrativas que utilizam componentes ficcionais como o jornalismo e o documentário.

Perceber a dramaturgia em obras ficcionais é mais simples, no entanto, ela também é visível nos shows de realidade⁴⁴ - onde os “VT’s de apresentação somados à fala dos participantes” (Bastos, 2006, p. 14) constroem os personagens. Em programas como o “Big Brother Brasil”, a composição dos personagens oscila entre o discurso de ser eu mesmo, ser um jogador – ou o que os outros participantes esperam de mim -, ser o que o público espera de mim e ser o que o programa quer de mim. Apesar disso, há um espaço para sair dos trilhos, do roteiro, que é também desejável.

A verossimilhança do *show* de realidade se constrói na noção de que, mesmo tendo que atender a todas as demandas citadas, o participante age, fala e se comporta com espontaneidade. Na reportagem de TV, o caminho passa pela própria categoria jornalística, o suporte visual, a noção de espontaneidade e a adequação dos personagens ao tema proposto.

Ao contrário dos *reality shows*, o jornalismo e o cinema documental não estão, necessariamente, na ordem do entretenimento, entretanto, incorporam elementos de dramaturgia na narrativa. Ambos convergem para o mundo da representação dos acontecimentos e das relações e separam-se na definição de suas narrativas. Comolli (2001) diz que, enquanto o jornalismo nega seu caráter fragmentário, o documentário afirma o gesto de reescrever os fatos. Diante de múltiplas realidades que não se pode negligenciar nem dominar, o documentário entende que os homens não dependem dele, mesmo que, ao filmá-lo, ele os transforme.

O que se passa com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que tornam-se, assim, personagens do filme? Eles nos fazem conhecer e reter, antes de tudo, que existem fora do nosso projeto de filme. Somente a partir daquilo que farão conosco desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema (pp. 104-105).

Numa época em que as representações estão sendo substituídas pelas programações, Comolli abre a possibilidade de pensar os personagens enquanto seres singulares, cuja existência se insere na complexidade e opacidade das

⁴⁴ Em *O homem como personagem: a estetização da existência*, Maria Cecília Talavera Bastos analisa a construção do personagem midiático a partir da seleção de candidatos a participantes do *reality show Big Brother Brasil*, de entrevista com o vencedor da quinta edição do programa, Jean Wylis, e de pessoas que trabalharam no programa.

sociedades. A análise dos telejornais locais mostra que essas singularidades estão cada vez mais ausentes das reportagens, onde o que se vê é a multiplicação de tipos e a homogeneização da existência. Em nome de um caráter excessivamente didático, de uma lógica industrial e de uma auto-referencialidade – ampliada pela Internet – o jornalismo tem ignorado as singularidades para reproduzir roteiros programáveis.

Na TV, essa previsibilidade aparece na escolha e tratamento das pautas, onde a imagem ocupa quase sempre um papel subalterno de mera ilustração. Na composição visual dos personagens, há poucas variações de planos e ângulos; não há gestos que surpreendam. O texto, preso às amarras formais do lide e da pirâmide invertida, pouco revela além dos componentes básicos da notícia (que, quem, onde, por que e quando).

O conteúdo dos telejornais locais apontou para a existência de algumas categorias de personagens mais representados no período estudado: o personagem da dor, do medo (vítima ou não da violência); do consumo; da falta (em geral, apareceu em matérias sobre educação ou hospitais públicos); da cidadania (as três emissoras aproveitaram como gancho a realização dos Jogos Pan-Americanos no Rio de Janeiro, mas foi na Globo onde isso apareceu de forma mais evidente).

As matérias estruturaram-se, basicamente, com *offs*, sonoras e passagens, com pouquíssimo uso de *sobe sons*. Embora não haja uma regra que obrigue, os VTs se iniciaram com repórter em *off* e designaram a ele o maior tempo de fala. A voz dos personagens, em nenhum momento, ultrapassou 20% do tempo total das matérias. Essas características reforçam a dificuldade do telejornalismo de romper com o didatismo e com os padrões formais.

De todas as mídias, o rádio e a TV são os suportes onde o jornalismo encontra maior dificuldade para experimentações, como aquela empreendida pelo *new journalism* na década de 60 nos EUA, que deu origem ao gênero jornalismo literário.

O estilo nasceu da necessidade de produzir uma narrativa menos fechada e absoluta onde as construções factuais eram também ficcionais. Nos textos, a descrição dos fatos considerava também aspectos subjetivos dos personagens. O uso de fluxos de consciência, descrições minuciosas, alternância de foco narrativo e o registro de hábitos e comportamentos permitiam reconstruir pensamentos,

sentimentos e até emoções dos personagens, que ganhavam novos contornos fora daqueles programados pelo lide.

É importante salientar que o *new journalism* surgiu em um contexto de super-valorização dos jornalistas dos grandes furos de reportagem e sub-valorização daqueles que escreviam reportagens para os suplementos dos jornais. Com menos cobrança em relação ao resultado do produto jornalístico, profissionais como Gay Talese, Tom Wolfe e Jimmy Breslin encontraram brechas para experimentar as técnicas literárias nos textos informativos. A literatura europeia do século XIX já fizera um movimento semelhante. Antes de escrever, Charles Dickens realizava extensas pesquisas sobre linguagens, tipos humanos e costumes de pessoas marginalizadas.

Como na literatura, os personagens do telejornal são seres projetados por um número limitado de orações – na TV ainda mais – e constituem sempre uma configuração esquemática projetada como real. O que os diferencia é a existência de zonas de indeterminações – na literatura, elas garantem a vida da obra literária, enquanto no jornalismo a indefinição é elemento indesejado porque impede a almejada transparência.

Anatol Rosenfel (1987) salienta que a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes porque não têm referência em seres autônomos. Mas é justamente a ficcionalização, o reforço de alguns aspectos físicos ou psíquicos que permite, em certa medida, reconstituir a opacidade da pessoa real. Paradoxalmente, o jornalismo que nega a representação e a programação em nome da objetividade e da neutralidade produz seres limitados, fechados em si mesmos e, por isso, distantes da complexidade do real.

É certo que os personagens são mais coerentes do que as pessoas de verdade, têm maior exemplaridade. Sua riqueza decorre da seleção, concentração, densidade e estilização do contexto imaginário. Na reportagem de TV, os procedimentos textuais aliados a imagens marcadas pelo didatismo impedem o espectador de ultrapassar o que já é dado pelo texto. Poderíamos dizer, então, que o jornalismo cumpriu o seu papel de informar com clareza, entretanto, a observação diárias desses produtos da mídia televisiva aponta para uma padronização excessiva que pode levar à caricaturização do homem comum.

A caricaturização é o processo contínuo de homogeneização capaz de produzir apenas o que está programado ou previsto na intencionalidade. Essa mass-midialização embrutecedora (Guattari, 2006) impede a produção de uma subjetividade enriquecedora das relações dos homens com o mundo. A subjetividade pode ser definida como as conexões entre as máquinas abstratas produtivas e de controle social e as instâncias psíquicas que definem nossa maneira de perceber o mundo (Guattari; Rolnik, 1986).

As transformações tecnológicas têm levado à produção constante de diferenças – heterogeneidades e singularidades – que a cultura de massa insiste em cristalizar. E esse é o problema central da caricaturização.

4. 2.

Os nanooks de cada dia

Pensar a aproximação entre o fato e a ficção significa compreender um lugar de entrecruzamento desses discursos, onde não se nega o caráter representacional de ambos e onde a palavra não é fim, mas intermediária. Recuperando a idéia de Ricardo Piglia de que a realidade é tecida de ficções, Fernando Resende fala de um movimento dialético que acompanha os discursos intermediados pela palavra, plena de ambigüidades, e aqueles cujo objetivo é representar o possível de uma realidade (2002, p. 57).

Tal como a literatura, o cinema ocupa um lugar de confluência de múltiplos discursos em que a ficção faz incursões pelo factual e vice-versa. Os primeiros filmes nasceram como experimentação científica para captar o movimento e a realidade e ajudaram a construir uma imagem de autenticidade amparada na capacidade de transmitir a impressão de uma correspondência direta entre imagem e realidade.

Considerado o primeiro documentário da fase moderna da história, *Nanook – o esquimó*, de Robert Flaherty, despertou críticas por mostrar a representação do cotidiano de um esquimó, suas duas mulheres e os dois filhos. Ao longo de um ano, o diretor Flaherty filmou o dia-a-dia da família, a luta pela caça, a pesca, as migrações, o comércio de peles e a construção de iglus.

Mas o filme não é somente um estudo etnográfico já que o diretor tenta recriar o material que havia sido filmado sete anos antes e que se perdera em um

incêndio. Está clara ali a intervenção do diretor/idealizador sobre uma realidade observada, com a finalidade de exibição pública e em teatros; *Nanook* comporta as tensões entre o registro científico e uma tradição do teatro porque constrói um retrato de Nanook e de uma humanidade em relação com as forças da natureza, em que o personagem principal é o indivíduo representativo de um grupo.

O filme de Flaherty pode ignorar a poligamia de Nanook – inadequada para a sociedade “civilizada” da época – e restaurar algumas técnicas de caça à morsa, já abandonadas pelo grupo antes de o filme começar a ser rodado pela segunda vez. Todos os elementos do filme reforçam o papel de um caçador e pai digno diante de um ambiente inóspito. Nanook interpreta a si mesmo em uma representação humana para além do “teatro de gestos marcados” (Bragança, 2007). Assim como nos telejornais, a câmera traz o olhar de um observador imparcial, capaz de captar o cotidiano de um esquimó, como se a própria presença da equipe de filmagem e sua parafernália não produzisse qualquer interferência. A autenticidade do filme se constrói pela aparente espontaneidade de um indivíduo representativo de um grupo social.

Nanook, o esquimó-ator, pode ser descrito como o primeiro personagem tridimensional do cinema documentário e o marco de toda uma nova tradição de representação da vida no cinema. Longe de buscar a verdade, o que parecia interessar a Flaherty era a descoberta de uma nova impressão de autenticidade, uma nova forma de construção de verossimilhança (aparência de verdade) capaz de se aproximar do exótico, do homem não adestrado, do desconhecido (Bragança, 2007).

O personagem representativo é também um recurso do jornalismo televisivo, cuja utilização tem se tornado cada vez mais constante. As razões vão da necessidade de mostrar o exemplo, ser didático, criar empatia e construir um lugar em comum com o telespectador onde se estabelece o contrato de leitura. Esses aspectos estão diretamente ligados ao jornalismo comercial – aquele que pretende falar para um amplo espectro da audiência e mantê-la interessada.

Ao adotar a perspectiva de uma família para demonstrar os hábitos e cotidiano dos esquimós, *Nanook* se aproxima da construção da reportagem televisiva porque o personagem cumpre três funções: exemplifica, universaliza e aproxima. A seqüência que mostra a habilidade dele com o arpão, qualifica-o como caçador e provedor da família; as imagens da mulher cozinhando e

cuidando dos filhos identificam o modo de organização de uma estrutura social em que os papéis são claramente definidos.

E a estratégia de Robert Flaherty de conduzir uma câmera observadora encontra correspondência no telejornalismo. É por este mecanismo, através do qual a câmera acompanha o desenrolar dos acontecimentos, seguindo seu próprio ritmo e ignorando a presença e interferência do diretor, que o filme conquista um valor de verdade. Na reportagem de TV, a perspectiva criada na construção de um olhar observativo e imparcial produz o apagamento da fronteira entre o real e o ficcional, gerando aproximação e identificação.

Importante destacar ainda que, na TV, esse recurso tem se tornado cada vez mais banalizado já que a dinâmica de produção impõe um ritmo extremamente veloz e resultados sujeitos a critérios rígidos de padronização e controle. Como consequência, assistimos à substituição do olhar observativo pelo olhar programado porque não há tempo para observar senão aquilo que está no roteiro – um *script* dissimulado de seu caráter calculável. Entretanto, a idéia de um roteiro prévio, de um planejamento, necessariamente, não é reconhecida pelos que executam o trabalho.

As reportagens estão povoadas de nanooks, sujeitos de quem se fala e que interpretam a si mesmos para dar forma a uma tipologia uniforme padronizada. O personagem de quem falamos, ainda que um ser humano com nuances e contradições, passa a ser um elemento representativo de um grupo. Funciona como estrutura cognitiva – um estereótipo - que permite o ajuste e o desenvolvimento de respostas e interpretações. Para falar de obesidade é preciso arranjar um personagem que não seja apenas obeso, mas que pareça obeso e cujas ações durante a filmagem estejam associadas a tudo que se espera de uma pessoa acima do peso – sedentarismo, gula, lentidão e inadequação social.

Assim como os documentários, as reportagens de TV trazem pontos de vista de pessoas, grupos ou instituições, cujos argumentos são construídos para gerar um efeito persuasivo e não apenas para refletir um mundo histórico. Ao tratar das questões éticas, fundamentais para o documentário, Bill Nichols levanta a responsabilidade do diretor ao retratar o outro e expõe a complexidade do trabalho com não-atores. Se na ficção, o diretor pede aos atores que façam o que ele quer, na não-ficção, as pessoas são tratadas como atores sociais, cujo sucesso da atuação reside no fato de estarem mais próximos da espontaneidade.

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. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (Nichols, 2005, p. 31).

A partir das observações de Nichols queremos discutir o processo de negociação entre indivíduos e diretores e entre indivíduos e jornalistas para a construção do personagem. Qual a responsabilidade de cada um? Embora a questão ética não tenha uma resposta unívoca e fechada já que a complexidade das relações pode gerar efeitos imprevisíveis, torna-se necessário destacar o envolvimento de três partes, e nunca duas na execução da reportagem ou filme: o não-ator, o jornalista ou diretor que conduz a representação e o público a quem se dirige.

No jornalismo, a negociação se articula por um processo de engajamento no mundo em que o jornalista se coloca como representante do interesse público, portanto dos próprios indivíduos. A ele cabe mostrar a verdade dos fatos revelada pelas imagens e por seus personagens. Estes últimos são identificados a partir de ações realizadas ou sofridas, geradas a partir do acontecimento em processo (matérias factuais) e do acontecimento estabelecido (matérias produzidas).

Assim, no caso das reportagens produzidas, o perfil do personagem começa a ser delineado na redação antes mesmo que a equipe conheça o entrevistado. O produtor é a pessoa que, após a aprovação da pauta, vai se encarregar de viabilizar uma determinada reportagem, cabendo a ele, inclusive o trabalho de *casting*. A eficiência de seu trabalho é medida pela capacidade de arranjar personagens adequados a uma matéria – pessoas com o menor número de arestas para se encaixar no papel estipulado. Quando a pauta chega ao repórter, o delineamento está em fase inicial; vai ganhar novos contornos pelas imagens captadas pelo cinegrafista, posteriormente, pelo texto e pelas entrevistas do repórter e, por último, pela interpretação do editor que seleciona as imagens e escolhe os trechos da entrevista. A cada intervenção, o personagem vai se tornando mais compacto, mais representativo, mais estereotipado e menos heterogêneo.

Estabelecer limites e eliminar contradições do personagem é fundamental porque o jornalismo trabalha com generalizações e homogeneização de conteúdos a fim de atender sua audiência. Na televisão aberta, cujo alcance é bastante amplo, sobretudo entre a população brasileira desprovida de recursos para pagar pela transmissão por cabo, satélite ou microondas, cada programa é pensado para seduzir uma fatia grande da audiência. Quanto mais um programa é assistido, mais anunciantes ele pode abarcar; quanto mais amplo é o perfil do seu público, maior será seu poder de barganha na fatia do bolo publicitário.

Esta é a lógica que sustenta a televisão brasileira. Convém ressaltar que a audiência não é sinônimo de qualidade do programa, tampouco reflete o gosto da população, mas prefigura uma relação estabelecida com eficácia.

Assentada sobre a base da audiência, toda a produção das redes comerciais, inclusive o jornalismo, trabalha para construir um repertório de personagens homogêneo, portanto generalizado. O curioso é que, de maneira geral, até emissoras educativas utilizam a mesma lógica, embora não estejam amarradas a uma audiência dependente do resultado financeiro.

4.2.1.

Representação de tipos

No jornalismo, o personagem que universaliza a notícia também garante o fluxo televisivo, produz aproximação, presentifica o real, constrói uma memória eletrônica e é, principalmente, instrumento de exemplificação.

Na história da humanidade, a narrativa exemplar serviu a diversos interesses como a expansão do cristianismo. Entre os séculos XVI e XIX, os livros com a vida dos santos traziam uma antologia moral que constituía um conceito de humanidade a ser perseguido pelos fiéis. A Idade Média produziu um dos mais importantes textos desse tipo de narrativa – o Livro dos Exemplos do Conde Lucanor e de Patrônio, escrito por D. João Manuel⁴⁵ e impresso pela primeira vez em 1575. Os contos e fábulas, de influência árabe, giravam em torno

⁴⁵ A prosa manuelina é tema da tese “Cultura e poder na Baixa Idade Média castelhana: o Livro das Armas de D. João Manuel (1282-1348), de Eliana Ávila Silveira, disponível em: <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2006/Elianaavilasilveira.pdf>

do personagem do Conde de Lucanor e seu conselheiro Patrônio e partem de um questionamento específico da conduta social para concluir com uma breve sentença moral.

Assim como na prosa manuelina, no texto jornalístico, o exemplo é a estratégia retórica capaz de demonstrar, mais facilmente, noções e princípios gerais. Por meio de comparações e argumentos concretos, a narrativa converte-se em um meio didático eficiente de tratar as questões cotidianas para os diversos segmentos da sociedade que compõem o público televisivo. Nas reportagens de economia ou que tratam de temas mais abstratos, os personagens exemplares são considerados fundamentais, inclusive para a mídia impressa⁴⁶. Em artigo sobre o jornalismo de economia na cidade do Rio de Janeiro, Patricia Mauricio destaca que a “humanização” ou “identificação” serve mais para “atrair leitores” “do que para mudar a vida dos personagens” (2005, p. 162).

Ao se tornarem modelos da vida cotidiana diferenciam-se dos semelhantes ao mesmo tempo em que tornam sua existência o espaço de realização do imaginário. Sobre-humanos no papel que interpretam e humanos na vida privada, os personagens olímpicos permitem o trânsito entre a projeção e a identificação (Morin, 1990), o mecanismo sustentador da cultura de massa.

Isso significa que, por mais que o telespectador seja incentivado a expor seus dramas para um repórter, o que está em jogo ali é menos a resolução do problema e mais a tentativa de ganhar a confiança e estabelecer uma relação afetiva com o público. Não quer dizer, no entanto, que o telespectador/leitor não tenha consciência da estratégia. A popularização de meios como a TV, a Internet ou mesmo o telefone, tornou mais claro, em certa medida, o processo de produção da notícia. Quando uma pessoa é abordada na rua já sabe como se portar diante da câmera através dos exemplos vistos de apresentadores, repórteres e autoridades. Há um censo comum sobre o que é televisivo.

Do mesmo modo, quando um telespectador liga ou envia e-mail para uma redação a fim de expor um problema ou divulgar uma manifestação está oferecendo a si mesmo como exemplo porque acredita que, de alguma forma, sua voz poderá ter mais eco. É o caso também de reportagens onde o personagem,

⁴⁶ Em “O jornalismo econômico no Rio de Janeiro”, Patricia Mauricio aborda o uso do personagem como recurso para dar voz à pessoa comum, para fazer os leitores se verem refletidos nas páginas dos jornais.

diante das câmeras, liga para uma instância do poder público e demonstra como sua solicitação será atendida.

Repórter em off – (...) a filha dele tentou conseguir uma ambulância do SAMU. (*Inicia-se uma conversa por telefone*)

Personagem – Eu gostaria de saber se as ambulâncias do SAMU na região de São João de Meriti já estão operando.

Atendente – Ainda não.

Personagem – Ainda não? Mas por qual motivo que não tá?

Atendente – Manutenção.

Personagem – Manutenção?

Atendente – A secretaria de Saúde não tomou nenhuma providência em relação a isso.

Personagem – Mas já tem duas semanas isso, né?

Atendente – É.

Personagem – Mas tem previsão de quando vai voltar?

Atendente – Eles vão informar a gente quando voltar a operar.

(*RJ TV*, Coluna “RJ na Baixada”, do dia 18 de maio)

Quando a personagem afirma “já tem duas semanas” fica claro o conhecimento prévio dela sobre a resposta que virá a seguir. Antes dessa conversa, a matéria já havia mostrado o momento em que a personagem e a mãe colocam o pai, doente renal, dentro de um táxi para levá-lo ao hospital. Como a equipe de reportagem sabia do fato? É o caso de uma matéria produzida, em que ações foram combinadas anteriormente entre personagem e produtor e entre personagem, repórter e cinegrafista.

A espontaneidade dos não-atores foi construída artificialmente. Ou seja, o personagem aceitou ser um exemplo do mau funcionamento de um serviço público e teve suas ações dirigidas pela equipe com o objetivo de tornar conhecida aquela história. Na TV, há uma máxima que diz: não basta ser, tem que parecer. Assim, os tipos tornam críveis as encenações do cotidiano.

E. M. Forster (1949) fez uma distinção entre o tipo e o que ele chamou de personagem esférico. Este último – de natureza tridimensional – seria aquele capaz de nos surpreender de forma convincente (Candido, 1987, pp. 62-63). Já os tipos são construídos em torno de uma única idéia ou qualidade e, por isso mesmo, são facilmente reconhecíveis pelo espectador e servem ao propósito didático.

Para esta pesquisa, criei algumas categorias ou grupos que guardam certas qualidades dos tipos presentes nos telejornais. Obviamente, não serão esgotadas aqui todas as possibilidades de grupos e tipificações. Define-se por categoria, os universos por onde circulam os estereótipos e que determinam suas ações no espaço e tempo da reportagem. Um tipo pode transitar pelas várias categorias numa mesma matéria, sem descaracterizá-lo.

Das categorias decorrem tipos geralmente vitimizados, suplicidores e redentores, sobretudo quando a ênfase do discurso está em aspectos negativos. As vítimas podem ser qualificadas como aquelas que sofrem o dano, pessoas inocentes a quem é inflingida determinada ação negativa; o suplicidor caracteriza-se pela marginalidade ou pela dominação; e o redentor tem um caráter heróico, é aquele que liberta a vítima de seu suplicidor.

Encaixam-se nesta estrutura em tríade os personagens da dor, do medo e da falta no qual as vítimas aparecem representadas pelos tipos morador, dona-de-casa e motorista, por exemplo; os suplicidores seriam traficantes, assaltantes, homicidas, a polícia e até o poder público. Os redentores estariam representados pela polícia, pelo poder público e pela imprensa.

Há um segundo grupo de categorias – cidadania e euforia –, caracterizadas por aspectos positivos. Contudo, eventualmente, a euforia também pode ter a estrutura das categorias negativas. Na cidadania, a ação de um personagem assinala uma interferência provocadora de uma conquista; na euforia, estar presente num lugar ou participar de um fato geram bem-estar e alegria intensa. Compõem esta categoria os tipos: folião, torcedor e o carioca.

A categoria **dor** assinala uma perda ou ausência afetiva, por vezes, de caráter traumático e chocante. Acompanham-na imagens de choro, gritos, desamparo, abraços e fotos de recordação. Estão inseridos neste grupo tanto vítimas quanto seus parentes e amigos.

No Instituto Médico Legal, o sofrimento da família. A mãe Michele tem 17 anos. Em silêncio, ela recebeu o apoio de amigos e parentes. (Repórter em *off* no *RJ TV*, no dia 21 de maio)

Os gritos de dor e desespero. (Repórter em *off* no *SBT Rio*, no mesmo dia)

A menina ficou no meio do fogo cruzado. (Repórter em *off* no *RJ Record*, no mesmo dia)

O **medo** foi a categoria mais assídua no período pesquisado e pode estar relacionado aos conflitos entre policiais e traficantes, sobretudo, nas favelas do Conjunto do Alemão. Entretanto, a categoria não fica restrita às vítimas diretas ou pessoas expostas à violência das grandes cidades; aparece também como uma sensação diante de fenômenos meteorológicos - chuvas, especificamente -, de doenças, como a dengue, e de problemas relacionados ao trânsito – engarrafamentos e acidentes.

Quando fala que tá com dor no corpo ... Ai meu Deus!...tá com dengue, minha Nossa Senhora! Eu fico já com medo, sabe. (Personagem em entrevista ao *RJ TV*, dia 23 de maio)

Muitos pais optaram por levar os filhos ao colégio com medo de acidente. (Repórter em *off* no *RJ Record*, dia 24 de maio)

Moradores de Curicica, na zona Oeste, estão apavorados. É que toda vez que chove, o rio Pavuninha, que corta o bairro, transborda. Muita gente já pensa até em se mudar. (Apresentador, no *RJ Record*, dia 09 de maio)

O medo da violência acompanha os moradores da cidade e se traduz visualmente por meio de imagens desfocadas, projetadas em sombras no chão ou paredes, silhuetas no contraluz e vozes distorcidas.

Ah! Com medo porque eu não podia ficar aqui. Como é que eu ia ficar aqui? Tava sentindo toda gelada, os braços todo dormente (*sic*). Não tinha condição de ficar aqui de jeito nenhum. (Personagem em entrevista ao *RJ TV*, dia 07 de maio)

(Tiros, tiros e mais tiros. No escuro, diante da janela, o morador narra uma realidade diante de seus olhos)

Morador em off – Tiroteio, granada. Tiros. Babilônia, uma e quinze da manhã.

Repórter em off – a voz na gravação é de um morador que registrou parte do confronto da janela de casa. (...) Sem se identificar, ele falou da madrugada de horror que viveu. A primeira desde que se mudou para o Rio.

Morador (*no contraluz, sobressai a silhueta de um terno*) – Obviamente, eu me despertei, fiquei alerta e muito preocupado porque nós, ali da região da Gustavo Sampaio, no Leme, ficamos exatamente na linha de tiro. (*RJ Record*, 29 de maio)

As imagens do morador amedrontado não mostram nada além do escuro e do som incessante dos tiros. A narração firme, estudada, aproxima-se da do repórter. Aqui, o personagem apropria-se da linguagem televisiva para falar do drama pessoal utilizando a narração em tempo real. No entanto, seu relato é utilizado apenas para dar ênfase à explicação da voz principal do repórter.

A terceira categoria é a do **consumo**, onde são exaltadas as qualidades de um bom comprador. Nela, há a valorização de datas essenciais ao comércio (Dia das Mães, Dia dos Pais, Dia dos Namorados, Dias das Crianças, Natal) e o discurso preocupa-se em dar dicas para o telespectador ser um consumidor consciente de seus direitos. São figuras em busca do melhor preço, que aproveitam as liquidações, estão de olho em opções de pagamento, ficam em dúvida sobre a melhor aquisição e reclamam quando são enganados. Frequentemente, a figura do consumidor é associada à do cidadão como se o simples fato de estar plenamente inserido na lógica capitalista fosse sinônimo de exercer direitos civis e políticos livremente.

Off – As mães, principalmente as de primeira viagem, não abrem mão do presente. (...)

Passagem – Em toda compra, o consumidor deve exigir a notinha fiscal. (...)

(SBT Rio, no dia 09 de maio)

Juliana queria ficar livre dos pêlos nas pernas, mas acabou ganhando um problema. (...)

Pagou 250 reais e saiu de lá com dores e uma sensação de ardência nas pernas. (...)

Juliana procurou a delegacia. (Repórter em *off* no *RJ Record*, dia 03 de maio)

Uma categoria bastante explorada no jornalismo comunitário ou de serviço, onde se inserem os noticiários analisados, é a da **falta**. Caracteriza-se por uma constante insatisfação, especialmente com órgãos públicos, pela ausência de serviços essenciais à vida dos cidadãos. Por isso mesmo, os personagens reclamam, pedem providências, organizam manifestações com a presença da imprensa, fazem abaixo-assinados, põem a boca no trombone. É comum encontrá-los na porta de hospitais gratuitos, em escolas onde faltam professores, em áreas onde o poder público se omite.

O rapaz tem vontade de ser médico mas, sem aulas no colégio, parece que o desejo fica cada vez mais distante. (Repórter em *off* no *SBT Rio*, dia 17 de maio)

Repórter – Ela vive como?

Marido da personagem – Ela vive dependendo de mim, aonde eu vou, ela tem que ir. E aonde ela vai eu tenho que ir pra poder eu dar assistência (sic) com meus documentos a ela. (Diálogo entre repórter e entrevistado no *RJ Record*, dia 18 de maio)

Dona Dalva não é a única. Muitos pacientes do Centro de Diálise do Hospital Saouza Aguiar precisam ser atendidos entre meia-noite e seis da manhã. O motivo é a superlotação. (Repórter em *off* no *RJ TV*, dia 03 de maio)

A categoria da **cidadania** relaciona-se com uma conduta humana no ambiente coletivo mas, freqüentemente, aparece associada à educação, ao emprego e ao esporte como forma de participar de maneira mais igualitária das disputas sociais.

Com o documento em mãos, a família foi até o cartório que funciona dentro do hospital e fez o registro da menina. Mariana já é mais uma cidadã brasileira. (Repórter em *off* no *RJ Record*, dia 17 de maio)

No caso do *RJ TV*, observamos uma clara intenção de associar esporte e cidadania, estratégia que nasce, sobretudo, de interesses comerciais na transmissão dos Jogos Pan-Americanos, evento esportivo realizado pela primeira vez no país.

Projeto que nasceu do sonho de um professor de Educação Física completa sete anos, provando que, na cidade do Pan-Americano, o esporte serve também para formar um cidadão de bem. Em um colégio de Olaria, alunos do professor Ronaldo Miranda aprenderam que a ginástica artística pode levá-los a dar um salto na vida. (Apresentador do *RJ TV*, dia 02 de maio)

O *RJ* não deixou de falar sobre o Pan-Americano uma única vez durante o período pesquisado. Noticiou até mesmo a entrega de credenciais para a delegação americana sem que outros países tivessem o mesmo destaque. As reportagens falaram do ritmo das obras, das frentes de trabalho abertas com o evento e a possibilidade de um legado para o município. Associadas às matérias de cidadania e esporte, e utilizando personagens, podemos afirmar que o *RJ* construiu, pela via da sedução, um imaginário favorável ao Pan-Americano,

agregando mais valor comercial a um produto jornalístico. A promoção de eventos esportivos utilizando a credibilidade e aparente imparcialidade do jornalismo tem se tornado cada vez mais comum na mídia.

Todas as categorias anteriores guardam qualidades emprestadas aos tipos e sua ocorrência insinua, no universo micro, a concepção de jornalismo comunitário e, no universo macro, quais os questionamentos e anseios do homem contemporâneo, habitante da *polis*, consumidor por obrigação, cidadão por opção.

Dessas categorias, emergem tipos exemplares. O **carioca** não gosta de frio nem chuva, ocasião em que some das ruas para tomar um café quente. É da natureza do carioca o bom-humor e freqüentar a praia, lugar onde certamente vamos encontrá-lo para falar sobre a cidade. Não há carioca no calçadão de Madureira, pois lá estão os moradores e consumidores, nem na escadaria da Penha porque lá estão os fiéis. A indumentária do carioca é informal, quase sempre roupa de banho e chinelo, mas pode ser o casaco, o gorro e o cachecol se a temperatura estiver próxima dos vinte graus.

Os termômetros aqui do Centro marcam 20 graus, frio para os cariocas acostumados com os dias de sol. (Repórter ao vivo no *RJ Record*, dia 09 de maio)

O carioca sabe, conhece, mas sempre estranha, né, Renata? (Apresentador no *RJ TV*, dia 30 de maio)

O **torcedor** é o tipo que só costuma aparecer às segundas e quintas-feiras, dias seguintes às rodadas dos campeonatos de futebol. Vestido com a camisa do time favorito, faixa de campeão, tem sempre uma provocação para o adversário ou é motivo de chacota do oponente. O torcedor, quando senta na arquibancada é para roer as unhas de nervoso ou xingar o técnico, tem sempre a escalação na ponta da língua, enfrenta fila para comprar ingresso, grita e agita bandeiras para empurrar o time ou festejar o gol.

Para ter dinheiro para comprar o ingresso vale qualquer sacrifício. Este torcedor veio de bicicleta da Ilha do Governador. (Repórter em *off* no *RJ Record*, no dia 08 de maio)

O **motorista** é sempre um retrato 3x4 enquadrado numa janela, não sai do carro para não atrapalhar o trânsito, mas diante do sinal fechado encontra tempo

para uma entrevista rápida. No trânsito e em trânsito, o motorista sente-se inseguro com a violência, reclama dos engarrafamentos, dos pardais eletrônicos e da falta de manutenção das vias públicas.

Off: Com tantos buracos, os motoristas reclamam dos prejuízos.

Motorista: Amortecedor aí quebra toda hora.

(*SBT Rio*, no dia 25 de maio)

O carioca, o torcedor e o motorista são tipos que aparecem mais em povo fala, após um texto genérico, como mostra o exemplo anterior, em que não há citação de uma pessoa específica e são identificados por uma legenda rápida com nome e profissão.

O **menor** é o tipo da invisibilidade – “dimenor” é o seu nome, não tem passado nem futuro e insere-se nas categorias da dor e do medo. Figura indesejada na cidade, vive em conflito com a lei, sempre à espreita de uma nova vítima. A pobreza tirou dele muitas oportunidades, porém, não o isentou de culpa. Paradoxalmente, a mesma lei que protege crianças e adolescentes em situação de risco da exposição pública reserva ao menor o obscurantismo.

E uma fuga de menores mobilizou a polícia em Olaria, subúrbio do Rio. Doze internos conseguiram escapar, durante a madrugada, do Centro de Reabilitação da Rua Santa Basílica. (Apresentador do *SBT Rio*, no dia 07 de maio)

O tipo **moldura** é característico das entradas ao vivo e serve como uma espécie de adorno ao quadro bem composto de repórter e entrevistado. Por seu caráter de imprevisibilidade e de ameaça a uma estética asséptica, constitui um tipo quase indesejável, capaz de dispersar a atenção de quem deve se concentrar no primeiro plano. Para evitar distração, ele é afastado da cena por algum componente da equipe ou torna-se um plano de fundo enevoado. Contudo, a presença desse tipo pode tornar-se indispensável quando ele se traveste de outros tipos.

O personagem moldura exerce um poder magnético de atração, por isso, é sempre plural, não um, vários. Chamado individualmente de papagaio de pirata, atende o celular e usa a câmera para saudar o interlocutor, sorri, faz protesto silencioso em camisetas e cartazes, orienta os neófitos sobre o posicionamento

correto e o melhor ângulo da câmera. O moldura conhece o seu papel e a facilidade com que descobre os locais de gravação faz imaginar que é quase um funcionário voluntário.

(Repórter ao vivo no centro do Rio de Janeiro)

- É isso mesmo, Tatiana. O pessoal não dormiu à noite comemorando, chegou atrasado ao trabalho e ainda tá aqui na hora do almoço comemorando, na Cinelândia. Eu vou aqui com esse senhor que quer narrar um gol (sic). Qual dos gols o senhor vai narrar?

- Vou narrar o gol do Souza.

- Vai lá então.

(Enquanto narra imitando um locutor profissional, os demais torcedores gritam como se estivessem no estádio. Um coloca o polegar para baixo em sinal de desaprovação.)

- Esse é um dos gols *(Repórter sorrindo)*. Estou aqui também ao lado do Valderrama, um flamenguista conhecido *(com cabeleira farta e arrepiada como o jogador colombiano de quem é sócia, ele veste camisa do Flamengo e óculos escuros)*. Gostou do jogo?

- Adorei o jogo. Foi maravilhoso!

- Tem gente que trouxe o urso polar em homenagem ao combate ao aquecimento global vestido de flamenguista *(a câmera caminha para a esquerda)*. E você, quer cantar uma música também?

- Exatamente. Ô, Bacalhau, não chora não, o vice é outro, mas o Mengo é campeão.

(entre gritos, empurra-empurra, a repórter sai de quadro rindo; a transmissão volta ao estúdio para falar da importância da torcida)

(RJ TV, 21 de maio)

Ao transformar-se no tipo torcedor, o moldura ganha novas atribuições e voz. Se como moldura cabe a ele apenas a figuração muda, agora é desejável que ele interaja com o repórter, a câmera, e faça, espontaneamente, o que se espera dele. Consciente do novo papel, o moldura-torcedor entende que precisa imprimir veracidade à encenação, por isso, ele grita, veste-se adequadamente para o momento, gesticula e comporta-se de acordo com a expectativa.

O **morador** e a **dona-de-casa** são tipos mais amplos que os demais e servem a diferentes interesses na estrutura discursiva sobre o personagem. Ambos dizem respeito à espacialização e pertencimento a um lugar, por vezes, determinante para o desenrolar de suas ações. Morador e dona-de-casa representam seres que moram, vivem e ocupam seu lugar em cena para dizer, contar, reclamar, denunciar e pedir providências.

Os moradores contam que, há anos, enviam cartas à secretaria de Obras do município pedindo providências e nada é feito. (Repórter em off no *RJ TV*, no dia 29 de maio)

Moradores de São Cristóvão protestam. Eles não querem que o novo prédio do Instituto Médico Legal seja construído no bairro. E já preparam um abaixo-assinado para entregar ao governador. (Apresentador no *SBT Rio*, no dia 17 de maio)

Off – Moradora do bairro há mais de trinta anos, esta dona-de-casa reclama que a insegurança tem se espalhado por várias ruas do bairro, do Maracanã e de Vila Isabel.

Personagem – Aqui, a situação está insuportável. (*RJ TV*, no dia 25 de maio)

Quando o texto se refere a uma organização espacial, morador e dona-de-casa funcionam como sinônimos. Muitas vezes, apenas o crédito indica que um está sendo tomado pelo outro.

Associados ao medo, tais personagens assumem características próprias da categoria – planos desfocados, com sombras e vozes distorcidas – contudo, nota-se a inexistência de uma rigidez já que, em algumas oportunidades, mesmo em reportagens sobre violência, as entrevistas são feitas, normalmente, em meio plano e sem recursos visuais adicionais. Os VTs, de maneira geral, obedecem ao formato *off* seguido de entrevista. Uma das poucas exceções a esse padrão foi a Coluna “Disque-Reportagem”, do *RJ TV*, do dia 24 de maio, onde predominou uma estética e uma linguagem quase informais, potencializadoras do naturalismo da seqüência.

(Repórter caminhando em plano aberto até encontrar a personagem no meio da ponte)

- Quem anda muito preocupada com essa situação e que ligou pra nossa equipe foi a Dona Rúbia Cardoso, que já tá aqui com a gente. Dona Rúbia, céu nublado, já tá começando a chover, fica mais perigoso ainda?

- Mais perigoso ainda.

- Por quê?

- Por que quando der uma chuva de duas, três horas, o que vai acontecer? Ele vai ficar até em cima.

Dos três noticiários, o *RJ TV* é o que mais utiliza colunas – espaço onde proliferam personagens, especialmente, moradores e donas-de-casa, e onde elementos estéticos, como vinhetas, criam uma eficiente dinâmica discursiva. No quadro “RJ Móvel”, o carro com a logomarca do telejornal compõe a imagem da

entrada ao vivo do repórter, reforçando a idéia de mobilidade e onipresença – o *RJ* está e vai a qualquer lugar.

No “*RJ nas Escolas*”, o repórter inicia o VT dentro do carro de reportagem contando sobre a pauta daquele dia; em seguida, aparece várias vezes em movimento, entrevistando, como se sua ação fizesse parte de uma blitz. No “*RJ na Baixada*”, os VTs são precedidos pela entrada ao vivo do repórter em um conhecido ponto de cada cidade. Apesar dessa região ser composta por treze municípios, a chamada “base avançada de jornalismo” da TV Globo concentra-se, mais freqüentemente, em três – Duque de Caxias, Nova Iguaçu e São João de Meriti, os mais populosos. Os personagens das matérias, os tipos moldura dos vivos e os elementos visuais atuam para criar uma cumplicidade com o telespectador.

O morador é o único tipo comum a todos os habitantes, pois não há quem não more na cidade, até quem não possui casa como o morador de rua. Há momentos em que o tipo morador refere-se não ao espaço, mas a uma ocupação profissional diferenciadora de um tipo infame – o traficante.

Off – Já a Polícia militar alega que foi recebida a tiros pelos criminosos e que Luiz Felipe tinha envolvimento com o tráfico. Os policiais apresentaram uma mochila com uma pistola, maconha e cocaína e disseram que o material seria do rapaz. O irmão dele negou as acusações. Segundo ele, Luiz Felipe trabalhava num sacolão na comunidade.

Personagem – Acontece que meu irmão é trabalhador, trabalha no sacolão de seis horas da manhã às quatro e meia da tarde (sic). Pára pra descansar e jogar um futebol. Às sete horas da noite, ele vai estudar. (Corte com flash) Fizeram uma ocorrência lá do meu irmão como bandido. Ficaram debochando da nossa cara. Isso é uma vergonha pra gente que mora na favela. (*RJ Record*, no dia 30 de maio)

O trabalhador é uma variante do tipo do morador honesto, sem pendências com a justiça, e indica também uma posição na pirâmide econômico-social. Embora seja trabalhador, um médico ou advogado não será tratado como tal porque o tipo pressupõe um morador de baixa renda. No discurso televisivo, algumas marcas são enunciadoras das diferenças de classe e de um certo tom paternalista para falar sobre o morador da favela.

Para este raciocínio, cito um estudo de Ana Maria Nicolaci-da-Costa⁴⁷ sobre o discurso da diferença de classes em que a autora critica a transposição direta de conceitos para contextos e momentos históricos diversos. Ela usa os exemplos das teorias de “privação cultural” e “lingüística”, desenvolvidas nos EUA e Inglaterra, que embasaram diversos estudos científicos, inclusive no Brasil, e geraram programas de intervenção de instituições educacionais, psicossociais, médico-psiquiátricas sobre a família. Essas ações marcadas pelo sincretismo e pelo etnocentrismo faziam supor uma tentativa das classes médias de “domesticação e homogeneização que, se bem-sucedidas, resultaria não na resolução dos problemas” das classes pobres, “mas sim na erradicação dos temores das classes médias” (1987, p. 33).

O olhar etnocêntrico criticado por Nicolaci-da-Costa parece ser o mesmo que fala sobre o morador da favela a partir do discurso da carência. O morador carente é aquele privado de emprego, casa, educação, bens materiais, de estímulos, de segurança afetiva e prestígio social, por isso, muitas vezes, ele precisa de um porta-voz: a televisão.

(Após a equipe de reportagem registrar momentos dramáticos do tiroteio no Conjunto do Alemão, o repórter é convidado a dar entrevista para o jornal, ao vivo)

Repórter – (...) O que, na verdade, eu e o Gelson (*cinegráfi*sta) passamos é, na realidade, o que a população está passando nesses 22 dias de conflito. Na verdade, nessa guerra entre policiais e traficantes, o maior prejudicado é o morador.

Apresentador – (...) É uma determinação aqui da Record que repórter sempre vá para uma situação de risco como essas, deve utilizar o colete, assim como toda a equipe. (...) Você se sente ainda mais vulnerável que um policial?

Repórter – Nós estamos como a população. (*RJ Record*, 23 de maio)

Ao lado do discurso paternalista sobre o morador da favela, nota-se também nas reportagens uma condescendência com as reivindicações das classes médias e altas, geralmente centradas na questão da segurança.

⁴⁷ O trabalho intitulado “O sujeito no discurso da diferença de classes: inferior, carente, ou apenas diferente?” faz parte da coletânea “Sujeito e cotidiano: um estudo da dimensão psicológica do social”, publicada em 1987, pela Editora Campus.

Off – (...) Segundo dados do Instituto de Segurança Pública, em janeiro e fevereiro, foram registrados seis assaltos na Barra da Tijuca. Hoje, representantes da polícia e dos moradores discutiram, durante um fórum, como diminuir a criminalidade na região.

Passagem – A principal reivindicação dos moradores é o aumento do efetivo da polícia e do policiamento ostensivo. A Barra, Jacarepaguá, Vargem Grande e Pequena contam com apenas trezentos PMs.

Entrevistado (Pres. da Câmara Comunitária da Barra) – Nós tanto brigamos pelo batalhão, ganhamos o batalhão. Agora nós estamos brigando pelo aumento do efetivo e pela qualificação técnica da polícia. (*RJ Record*, no dia 09 de maio)

Não se trata aqui de negar a capacidade de pressão de determinado setor da sociedade sobre as instituições públicas, mas ressaltar como a narrativa jornalística incorpora, muitas vezes sem perceber, o discurso da classe que criou o jornalismo. Apesar de tentar atingir uma audiência situada entre as classes C, D e E, o *RJ Record* não questiona a estatística (seis assaltos em dois meses seria muito se comparado ao restante da cidade?) nem a reclamação (apenas trezentos policiais? Por que aumentar o efetivo se houve apenas seis assaltos em dois meses?). Nas favelas do complexo do Alemão, em um mês de operações policiais, houve 19 mortos e 77 feridos.

Na feira com dona Edna

Tal como o morador, a dona-de-casa é um tipo demarcador de espaço, que assume outras atribuições: fala de uma ocupação profissional, de uma estrutura familiar e de uma dinâmica de consumo.

Off – Quando o assunto é economia, a dona-de-casa já tem a resposta pronta.

Entrevistada – Quando eu faço o meu hortifruti, eu vejo as coisas mais baratas pra colocar.

(*RJ TV*, do dia 07 de maio)

O lar é o espaço primordial da dona-de-casa, mas ela também pode ser encontrada no supermercado, na feira e no colégio das crianças. Com idade, em geral, a partir dos 30 anos, representa a família tradicional em que o pai é o mantenedor da casa e a mulher cuida dos filhos e dos afazeres domésticos.

A despeito de todas as transformações sociais nos últimos 40 anos, a dona-de-casa ainda é o público-alvo ou a audiência presumida dos telejornais da hora do almoço. Dona Edna é a encarnação perfeita do tipo: mulher de meia-idade, vestido azul de flores brancas, despachada, bem-informada, simpática e extrovertida, é a dona-de-casa dos sonhos de qualquer telejornal. Entende de economia doméstica e de televisão: sabe escolher os produtos e direcionar a câmera para o que quer mostrar, dá dicas para economizar e fala sobre a família. Por tudo isso, Dona Edna é amiga do *RJ TV*.

A coluna “Amigos do *RJ*” só foi ao ar uma única vez durante o período pesquisado, talvez porque o sucesso de sua estrutura dependa da combinação de características próprias ao bom personagem – adequação da pessoa ao tipo pretendido, fotogenia, eloquência - e conhecimento, ainda que instintivo, do funcionamento da TV e do telejornal.

Apresentadora – A senhora já está percebendo a alta em alguns produtos?

Personagem – Olha, como você falou anteriormente, a cenoura, a batata, que está ali na frente (*indica onde e a câmera acompanha*), e chuchu, eles tiveram uma alteração. Conversando com o dono da barraca, ele me passou que na entressafra acontece sempre isso.

Telespectadora assídua do *RJ TV*, Dona Edna sabe o nome dos apresentadores de cor e reúne todas as qualidades necessárias de um bom personagem, por isso, é capaz de entrar ao vivo de uma feira livre e conversar com espontaneidade impressionante. A dona-de-casa incorpora o tipo repórter, apura e passa as informações, olha para a câmera sem desviar o olhar, atua como uma profissional, sem abandonar a interpretação de si mesma, afinal, é por essa razão que ela ocupa momentaneamente o posto.

A espectadora Edna sai do espaço da casa, do lugar em frente à televisão, da relação solitária entre ela e o eletrodoméstico para fazer parte do telejornal. Dona Edna agora dialoga diretamente com o espaço virtual da televisão; do estúdio, os jornalistas são espectadores e assistem à “amiga” na tela enquanto ela apenas os ouve. Os três conversam animadamente demonstrando intimidade porque compartilham um universo comum construído entre a audiência e o meio.

Dona Edna: Ah! Eu faço a mesma coisa, Tatiana. Eu pesquiso preço, mudo de legume, fruta. Tudo pra economizar porque eu tenho três filhos, então a economia lá em casa tem que ser muito bem feita pra chegarmos ao final do mês. *(Risadas no estúdio)* Ah é, Marcio” ... *(Abre sorriso)* Você tá rindo, a coisa é seríssima lá em casa, é tudo 1,80m, 1,90m. *(Dona Edna aparece na telinha do estúdio enquanto os apresentadores na bancada riem)* Já viu minha altura, né? Imagine os filhos.

A cumplicidade entre apresentadores e personagem leva a crer que eles são velhos conhecidos e, de certa maneira, são. Dona Edna, certamente já se viu representada no *RJ* por outras donas-de-casa e agora é ela quem as representa. Na TV, a afetividade se constrói pela onipresença e por estratégias discursivas que prendem e envolvem o espectador porque

a injeção de palavras e modulações pessoais reduz a distância do indivíduo. O uso de corantes emocionais facilita a sua repercussão nas profundidades da psique. Sublinhe-se que esta decomposição é de ordem puramente lógica e não cronológica”. (Kientz, 1973, p. 111)

O personagem-tipo é um elemento pedagógico e afetivo utilizado no tratamento da informação, capaz de avaliar o cumprimento do contrato de leitura. O uso do personagem, então, ajuda a mobilizar o telespectador já que aumenta o grau de aproximação e identificação de quem assiste. A narrativa do telejornal fala através de seus personagens e, dessa forma, constrói a participação entre o telespectador e o telejornal.

Uma casa para Cristiane

Cristiane Candeias, dona-de-casa. Um crédito sobre a imagem da entrevista identifica a mulher chorosa, cuja existência televisual dura quinze segundos. A mão negra impõe movimentos vigorosos com o garfo para virar os dois pedaços de frango que douram dentro da frigideira. No fogão, encoberto parcialmente do sol por um pedaço de telha Brasilit, há ainda um prato com batata frita e outro vazio. À frente do eletrodoméstico, perdido em meio ao terreno agora baldio, Cristiane veste blusa preta, saia e um enfeite no cabelo. Atrás um homem recolhe pertences. Assim como ele, Cristiane deve ir embora.

Antes, ela tem que dar almoço para o pequeno Marcus Vinícius, de 3 anos, prostrado em pé ao lado da mãe. Mãe zelosa, Cristiane “tentava manter a rotina”, diz o repórter, em meio à avalanche que se abatia sobre a família. Se havia um pai ou parentes não se sabe. Se Cristiane assistia TV também não.

Cristiane ocupava um dos 180 barracos construídos ilegalmente às margens da Baía de Guanabara, em uma área próxima ao Conjunto de favelas da Maré, e que estavam sendo destruídos por retroescavadeiras da prefeitura. A operação mobilizou policiais e a imprensa. No dia anterior (02 de maio), a equipe do *RJ Record* já estivera lá para falar sobre o drama dos moradores, prestes a perder as casas e entrevistara até um advogado que falava em nome de todos. De onde apareceu também não se sabe.

No fatídico dia da remoção, os moradores seguravam flores brancas, oravam e “havia esperança em cada rosto”, mas “o sonho deu lugar à decepção”, contava o repórter. Os barracos começaram a ser destruídos um a um. As imagens que mostram moradores retirando móveis, roupas, pedaços de madeira e telhas são interrompidas por depoimentos de desânimo, tristeza e choro. Destoando do cenário de tipos moradores, funcionários da prefeitura e policiais, estava Cristiane.

Como explicar a dona-de-casa que acabara de perder a própria casa? Diferente de Dona Edna, Cristiane parece não ter saído dos vinte e poucos anos, não é falante, pelo menos diante das câmeras. Como enquadrar essa personagem, apresentada como dona-de-casa sabe-se-lá-porquê, se ela não corresponde totalmente ao estereótipo? Tampouco se encaixa no desespero dos moradores que perderam os barracos e nem sabem para onde ir. A descrição de Cristiane demorou exatos quatro segundos e foi seguida por um pequeno trecho de entrevista.

Off - Cristiane tentava manter a rotina. Fez o almoço para o pequeno Marcus Vinícius, de 3 anos, em meio a toda confusão.

Cristiane – Agora tem que ficar na rua porque não tem outra solução. *(leva a mão ao rosto para chorar)* Eu, meus filhos morando no meio da rua. *(a câmera se aproxima para fazer close dela chorando, em seguida, o corte brusco para falar sobre outra história.)*

Dos personagens mostrados na reportagem, a fala de Cristiane foi a que durou mais tempo, o tempo exato de sua emoção diante da câmera, o momento que vai classificá-la como moradora sem-teto. Antes do choro, Cristiane ocupava o limbo do imponderável, a essência dos *fait divers*, porque tinha um comportamento inesperado para a situação e inapropriado para o discurso ordenador e organizador do jornalismo. Se estivesse pouco se importando com a remoção ou com o movimento ao seu redor, talvez sua história tivesse sido descartada. O imponderável não chega a ser uma categoria porque ele não qualifica tipos; trata daquilo que não se pode dizer concretamente ou classificar, no entanto, pode ser definido como um lugar intermediário entre a adequação de um tipo a uma categoria.

Em reportagem sobre o recomeço dos tiroteios na Vila Cruzeiro, o *RJ Record* deparou-se com outros personagens semelhantes:

Off – Aos poucos, os moradores tentam retomar a rotina. (...) Em meio à operação da Polícia Militar, uma cena inusitada. Num cartório, que fica em um dos acessos à Vila Cruzeiro, um casamento estava prestes a acontecer. (*Imagens do casal vestido com roupas do dia-a-dia e noiva sorridente*) Mas o noivo tinha medo das balas perdidas.

Noivo – A gente fica um pouco apreensivo quando passa nesse local, né? Vê um monte de viaturas, entendeu? A gente fica preocupado.

Noiva – A gente tá muito feliz, é um momento muito muito especial, mesmo esse tumulto, essa confusão toda. A gente fica preocupado, mas a gente tem que casar de qualquer forma, né?

A reportagem que falava do medo dos moradores diante dos constantes tiroteios se deparou com uma cena inesperada, assim como na história da remoção. Os noivos sorridentes contrastavam com imagem do medo e era preciso adequar aquele discurso. Os noivos e Cristiane são personagens que encontraram espaço de existência a partir de uma tentativa de manter o cotidiano e é sobre ele que o discurso jornalístico nos fala.