

O CINEMA NA TELA DA TV: IMAGINAR NOTÍCIA E FICÇÃO

Fabiana Piccinin*

Pensar o cinema e a televisão requer, naturalmente, considerar o fato de que são meios de comunicação constituídos por dimensões narratológicas, tecnológicas e de condições de produção e recepção distintas. E por conta disso, também é lógico inferir que seus campos de pesquisa e análise sejam também diferentes, sobretudo pelo comportamento de quem os vê e em busca do que se vai ver.

Mas além dos comparativos usuais de tamanho de tela, tipo de público, atitudes pró-ativas ou passivas frente aos conteúdos, pretende ater-se aqui a uma das dimensões que, paradoxalmente, na mesma medida em que expõe as diferenças entre as duas mídias, faz também uma ponte entre ambas, exatamente por exibir uma característica em comum: a condição de narrar e o seu resultado forçosamente ficcional.

Quer dizer, quando se trata de narrar algo, contar uma história, a Tv e o cinema, apesar de suas diferenças, inevitavelmente fazem pontes, estabelecem contatos, fazem “diálogos”. No cinema, narrar a ficção se constitui no forte alicerce que o afasta da produção de “real”. Na televisão isso também ocorre com as produções ficcionais.

Tanto o cinema como a Tv contam, para isso, com a bidimensionalidade do áudio e do vídeo, apresentando uma estrutura complexa e rica ao narrar e oferecendo ao público a “recriação” de uma história com a possibilidade – ainda que autoritária – de personagens, situações, cenários, etc.

No entanto, enquanto o cinema frequentemente recria a realidade ficcionando-a a partir de “visitas” a esta realidade ou baseando-se nela, por assim dizer, e assume isto como tal, a televisão nem sempre admite que a ficção é o resultado final inevitável de suas produções. A referência disso são os programas que se apresentam com o compromisso da retratação da realidade, sem ficcionalizá-la, assumindo isto como possível, como é o caso dos programas jornalísticos.

Ora, a condição da narratologia, de contar

histórias, ainda que “reais” e ainda que sem a possibilidade da total licença artística, parece incompatível com a condição de não ficcioná-las de algum modo, especialmente porque o suporte imagético aliado à linguagem televisual forçosamente produz histórias que estão num lugar outro que não o real. No tocante à questão de narrar, portanto, mesmo que histórias reais, cinema e televisão se colocam em posição paritária, e passível de exploração do imaginário.

A problemática colocada diz respeito ao fato de que, se dentro da televisão cabe ao jornalismo “narrar” a realidade, e que esta é a instância legítima e credível para tanto, o cinema por seu turno, assume-se como produtor de ficção na medida em que promete exatamente ficção e não realidade. Uma vez que a cinematografia é produzida sob os revezes do imaginário, o cinema assume também as conseqüências de categoria artística e, portanto, permeado pela subjetividade e pela criação ao debruçar-se, por exemplo, sobre uma história qualquer contada em película.

Na televisão as permissões artísticas – em tese – só são dadas à teledramaturgia e aos programas que se permitem brincar com a realidade, sem o compromisso de retratá-la fielmente. No restante, a responsabilidade com o real é do jornalismo de televisão que tem o compromisso de trazer os acontecimentos do mundo para o telespectador.

Mas enquanto o telejornal se apresenta como a retratação da realidade e “garante” isso ao telespectador, a transposição destes acontecimentos ditos reais para a linguagem telejornalística não é capaz de manter distância do imaginário e da subjetividade, ainda que esta seja a luta diária dos jornalistas, na medida em que a orientação da prática jornalística deve ser a busca inabalável pelos mitos da imparcialidade e a objetividade.

Para fugir à suspeita sobre a possível distância criada entre os “fatos” e o “narrar os fatos”, o jornalismo se ampara justamente no discurso da captação e relato objetivo e imparcial da realidade. Ou seja, para bem atender às demandas

de um produto completamente subjetivo, mas ao mesmo tempo produzido dentro de uma lógica de linha de produção adequada ao sistema capitalista, o jornalismo se ancora nas “garantias” da imparcialidade, da isenção ideológica e da objetividade, como se esta dinâmica fosse possível.

A partir do alcance potencial da televisão, e em termos de Brasil somando-se seu consumo e sua credibilidade, o telejornal é, sem sombra de dúvida, uma instituição.

No entanto, na mesma medida de qualquer outra história contada no cinema, assumir a narrativa das notícias na televisão significa, necessariamente, assumir todas as condições implicadas na produção da narrativa, tendo como matéria-prima o real ou a ficção. Por outras palavras, é dizer que o trabalho do jornalista, de contar histórias (Tuchman apud Motta: 2001) reais, não o livra, sabemos bem, de suas interferências subjetivas e metafóricas. Motta (2001) expressa muito bem isto ao dizer que, ao serem produzidas, as notícias transcendem os acontecimentos reais, na medida em que seus textos se impregnam de conteúdos culturais e simbólicos pré-existent:

(...) relata um fato real da vida cotidiana, mas está impregnado de elementos ficcionais, estruturando-se canonicamente num seqüência complexa que conforma um enredo, conta uma história. O leitor (telespectador) é levado a acreditar no que lê porque a notícia descreve uma série de circunstâncias em torno do fato e de um personagem. A verossimilhança está presente não apenas pela lógica interna do relato, mas também porque os fatos são assumidos como verdadeiros (Motta, 2001: 122).

Por esta razão, percebe-se que, apesar da clara distinção, onde um se devota especialmente à ficção - na grande maioria dos casos - e o outro é responsável pelo retrato fiel da realidade, ambos se cruzam exatamente neste ponto: na perspectiva da narração. E ao se cruzarem, ao considerar-

se isto, é preciso considerar toda uma série de idéias associadas ao processo de funcionamento do cinema e da televisão – aqui especificamente tratando do telejornalismo - nos indivíduos.

A mídia, segundo Motta (2001), é o contador de histórias contemporâneo. Especialmente a Tv desempenha esse papel pela questão de sua acessibilidade e seu potencial de alcance. Mas é importante considerar que papel ela desempenha especialmente quando se apresenta e promete retratar o real sem ficcionar, ainda que isso seja praticamente impossível pelas razões já apresentadas:

Obviamente os jornalistas não estão conscientes de suas mitologias, de suas formações simbólicas particulares. Mas operam dentro delas, revelando nos seus textos, arquétipos dos seus inconscientes, provocados pelo testemunho dos fatos narrados. O jornalismo é informado, como a literatura, por categorias pré-noticiosas, por pré-acontecimentos. E os jornalistas vão procurar os fatos da vida real que caibam dentro destes modelos, contando então histórias que ocorrem em cada contexto. A tarefa do jornalista é dar a luz à notícia que fica ansiosa para livrar-se da forma jornalística e grita para ser libertada de suas memórias e de seus cordões umbilicais (Motta, 2001: 128).

A idéia de um novo “real” distante do real originador dos fatos é corroborada por Motta (2002) que defende a idéia de que novas histórias são inevitáveis quando se trata de narrar, e que este processo é estruturante no que diz respeito à psique dos indivíduos. No caso da televisão, Luiz (2002) é mais preciso ao dizer que, ao mesmo tempo, a imagem como suporte pode implicar nesta formatação talvez de maneira mais contundente que outras mídias:

A dimensão estética do audiovisual é o lugar instável desse deslocamento, tomando aqui ao mesmo tempo como ponto de partida e limite provisório dos diferentes enfoques. A imagem, vista em seu papel constitutivo da função sujeito, é forma originária em que mundo e subjetividade surgem em mútua relação, pólos gerados pela relação de imagem que lhes é, por assim dizer, anterior e exterior (Luiz, 2002: 12).

Desta maneira, é impossível para os dois âmbitos – o da produção e o da recepção – estarem isentos de recriação quando se debruçam sobre narrativas imagéticas, na medida em que esse recriar é inerente a todos os sujeitos que se defrontam com a dificuldade de separar realidade de ficção. Esta separação, já dificultada pela falsa promessa de isenção do jornalismo, é corroborada pelo que Luiz (2002) chama de necessidade inata de estetização da existência. O autor explica que o ser humano, não só pelo talento que lhe é próprio, mas também porque necessita “contar bem” uma história, o faz da forma “mais bela”.

Na verdade, a elaboração de histórias enquanto relato dos acontecimentos permeia todos os processos comunicacionais. Segundo Luiz (2002), a função da narrativa está no centro do que se pode chamar de cultura. Sobre tudo, a capacidade da “fabulação” está associada à habilidade de imaginar – criar imagens – de cada indivíduo:

Antes de ressaltar a importância do caráter verídico ou fictício do relato narrativo para a recepção de um filme, da mesma forma que distinguimos entre romance e noticiário jornalístico no relato escrito, é preciso enfatizar o caráter fabulador do audiovisual. O relato de fatos fabulados traz marcas que dispensam a verificação extratextual de suas apresentações. O fato se realiza diante de nós como fábula. (...) O relato é sempre máquina de fabular, isto é, um processo de elaboração ficcional do qual a produção da descrição do conhecimento verdadeiros surge como caso, e não dos mais confiáveis (Luiz, 2002: 83).

O conceito de fabular do autor não está relacionado a uma fuga do mundo consciente e sim, trata-se de se utilizar da fantasia e do imaginário para retornar ao mundo e recriá-lo, assumindo então, a potência de ilusão da produção audiovisual. Por outras palavras, a condição de imaginar está totalmente associada às produções cinematográficas e televisivas, ainda que não se-

jam exclusividade destas mídias.

Além da necessidade estética justificada por Luiz, também Freud (2002) quando fala do imaginário, aponta alguns caminhos que podem explicar a inevitabilidade desta dinâmica. Segundo o psicanalista, a capacidade de imaginação do sujeito é, além de inevitável, também necessária à sobrevivência na medida em que se torna uma das saídas ao que ele chama de “mal-estar”, inato a todos os sujeitos. Sob a pressão de um sem número de possíveis sofrimentos, diz Freud, a busca do prazer – nesse caso estético – é sobrevida aos indivíduos, na medida em que precisa fantasiar para buscar alguma satisfação. Assim, ri-se da miséria humana sob a forma de arte por conta da capacidade de imaginar e de se

Sob a pressão de um sem número de possíveis sofrimentos, diz Freud, a busca do prazer – nesse caso estético – é sobrevida aos indivíduos, na medida em que precisa fantasiar para buscar alguma satisfação.

iludir de maneira que, na relação estabelecida entre o indivíduo e a mensagem - neste caso a produção audiovisual -, é naturalizada e imediata à produção de um “terceiro conteúdo”, diferente do pensado, do produzido e do transmitido:

Existem medidas (...) que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. Algo desse tipo é indispensável. (...) As satisfações substitutivas, tais como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade: nem por isso contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental (Freud, 23: 2002).

Ou seja, para Freud, a fantasia está em relação direta com a narrativa, uma vez que é condição de sobrevida na cultura onde o indivíduo está inserido. E, uma vez que nada registrado pelo cérebro é esquecido, os conteúdos são sempre ciclicamente revisitados, reconstruídos e recriados. Assim, fica fácil entender exatamente como a arte torna-se a origem das ilusões.

No que diz respeito à arte de contar histórias, em qualquer suporte - mas atendo-se aqui ao audiovisual -, está clara a condição e as razões de recriação, assim como a impossibilidade de discurtir sua existência ou não. No limite, significa

dizer que narrar é recriar.

Também Ricouer (1997) referenda esta lógica quando diz que a atividade de narrar uma história e a própria experiência humana estabelecem uma correlação na medida em que viver uma experiência é exatamente narrar esta experiência. O autor torna evidente isso ao dizer que não existe um narrar, uma forma, uma linguagem sem fundo, fazendo aqui referência à mimese. Toda a criação é fundamentada numa “versão primeira” inspiradora, onde os valores culturais vão determinar a maneira desta recriação, neste caso este narrar. E é mais categórico ainda, ao afirmar que toda narrativa é ficção porque sempre trata da história a partir de um “como se fosse”.

Considera-se, neste caso, que todo este potencial recriador é potencializado pelo meio audiovisual (televisão) quanto se trata de notícias (telejornal), uma vez que a realidade é tomada como a própria “versão primeira”. No telejornal, a “versão primeira” é legítima, indiscutível e sobretudo credível para ser assumida como tal e recriada à vontade, sem riscos de perder a credibilidade.

2. AS NOVAS NOTÍCIAS DO TELEJORNAL

Ao considerar a produção jornalística na televisão e sua condição ficcionável enquanto forma narratológica como momento de equiparação ao cinema, torna-se importante pontuar a justificativa para tal preocupação e as razões pelas quais esta capacidade do telejornalismo torna-se um problema.

A partir do alcance potencial da televisão, e em termos de Brasil somando-se seu consumo e sua credibilidade, o telejornal é, sem sombra de dúvida, uma instituição. É o local de referência dos indivíduos de sua vida cotidiana. Isto porque num país de analfabetos, se informar pela Tv é seguramente uma das principais, senão a única maneira de ter acesso aos acontecimentos que circundam e intervêm no dia-a-dia dos telespectadores. Agrega-se a isto o fato de as notícias serem a instância de ligação da vida pública e da vida privada dos sujeitos. É através da possibilidade de tomar conhecimento dos acontecimentos que a televisão torna-se o laço invisível em torno do qual circunda a comunidade. Segundo Wolton (1998), a sensação de estar participando socialmente se dá na medida em que o espectador, ao assistir à Tv, agrega-se ao público potencialmente imenso e anônimo que a assiste, ao mesmo tempo em que

estabelece com este público uma espécie de laço invisível, especular e silencioso, unido apenas pelo consumo dos mesmos bens simbólicos.

Entre estes bens simbólicos estão as notícias, que são uma dimensão bastante importante da razão de existir de qualquer órgão de informação – e entre eles a televisão – na medida em que trabalham exatamente no sentido de fornecer relatos dos acontecimentos julgados significativos e interessantes (Adghirni:1997). Ao partilhar destes acontecimentos a partir da televisão – em programas especializados em notícias como o telejornal – tem-se uma forte expressão deste gregarismo potencializado pelos meios de comunicação:

Sobre isto basta fazer referência ao papel desempenhado pela televisão, quando de catástrofes, guerras ou outros eventos sangrentos (...). O mesmo ocorre no que concerne às grandes comemorações nacionais e internacionais, os casamentos reais ou manifestações mundanas envolvendo “estrelas” da canção ou artistas de todo o tipo. (...) na encenação de massas, que se reúnem para as diversas manifestações esportivas, musicais, religiosas ou políticas. Em cada um desses casos, a televisão permite “vibrar” em comum. Chora-se, ri-se, sapateia-se em unísono, e assim, sem que esteja realmente em presença dos outros cria-se uma espécie de comunhão, cujos efeitos sociais ainda precisam ser mensurados (Maffesoli, 1995:77).

Então, é preciso pensar como isto torna-se perigoso na medida que se trata sempre de uma narrativa que, apesar de “beber” da realidade, acaba sempre tornando-se uma versão dos acontecimentos. Conforme citado anteriormente com relação à produção audiovisual, esta questão é ainda mais pertinente na medida em que, conforme muito bem pontua Luiz (2002), a imagem sempre cria um novo real, já que a visualização interfere na oralidade que, por sua vez, está sob a intervenção das práticas culturais de cada contexto.

Retomando Ricouer (1997), cada narrativa é construída de acordo com a linguagem do lugar, na medida em que a marca cultural transcende qualquer intenção ou forma. Um bom exemplo ilustrativo e pertinente – uma vez que se trata da problemática do jornalismo e da narratologia – são as escolas de jornalismo de televisão americana e

européia que, por conta de diferentes contextos, produzem diferentes narratologias. Estas nuances idiossincráticas são resultantes das intervenções do contexto histórico e social e das políticas audiovisuais dos países.

Tomando a perspectiva histórica, vê-se o jornalismo brasileiro, por exemplo, como seguidor da orientação americana, trabalhando com a defesa da objetividade e imparcialidade como pressupostos reais e factíveis. Por outro lado, o jornalismo europeu sempre explicitou seu posicionamento até porque, por muito tempo, a radiodifusão esteve presa ao controle do Estado nos países europeus, sofrendo sua forte influência e, por conta disso, não se admite imparcial e

para contar uma história. Ou ainda a transfiguração de ações ou pessoas quando percebem a aproximação de uma câmera (Berger, 283: 1997).

Além disto, a relação interposta entre o receptor e a televisão quando conta uma história, é feita buscando todo tipo de convocação com o público no sentido de construir um diálogo tão naturalizado que o telespectador “esqueça” da dimensão deste diálogo ser na verdade um monólogo. Por isto, frequentemente, a audiência responde às interpelações dos apresentadores, demonstrando, desta maneira, que a televisão facilmente destrói as fronteiras do real e imaginário, sobretudo em notícias sensacionalistas os sensacionalizadas pela linguagem televisual:

A dramatização típica deste tipo de notícia confere-lhe traços de narrativa pseudoliterária na medida em que utiliza um enredo e cria uma trama que relaciona os personagens numa história. Mas, não é uma narrativa literária qualquer: utiliza acima de tudo a verossimilhança. A margem de liberdade criativa é relativa, guardando sempre um relacionamento íntimo com o universo real possível, para fazer crer ao leitor que o fato realmente aconteceu conforme narrado. Ou seja, a criação mantém uma intimidade com o “acontecimento”. O enunciado é íntimo do referente (Motta, 1997: 314).

Ou recorrendo novamente a Temer (2003):

Para “personificar” as suas reportagens o telejornalismo (...) usa também os “personagens, ou entrevistado exemplar, um item comum nas matérias produzidos com maior disponibilidade de tempo. O personagem, geralmente, é escolhido por intermédio dos contatos do editor, pauteiro ou produtor, e selecionado com base nas suas possibilidades de contar a “história” de forma clara e didática. Recortado de uma realidade mais ampla e apresentado como “a estudante”, “a dona de casa”, “o motorista”, o personagem não apresenta uma personalidade complexa – ou qualquer personalidade – e torna-se apenas alguém a ser apontado como um exemplo vazio (Temer, 2003: 45).

A ponderação da autora diz respeito especificamente ao que, no telejornalismo, chama-se de “case”, isto é, a orientação para que a notícia seja contada a partir da realidade de um indivíduo, romanceando esta história, ao invés de usar o dado de que milhares de pessoas também fazem ou sofrem com o mesmo problema. Ao invés de contar, por exemplo, que “milhares de crianças foram vacinadas neste Sábado”, a orientação é claramente forte no sentido de tomar a história de alguém – um pai ou uma mãe – que levantou cedo e levou seu filho ao posto de vacinação. A troca do todo pela parte é a base para a possibilidade de construir uma narrativa romanceada.



No entanto, sobre a reflexão apresentada, a grande questão não é a inevitabilidade do romance, e sim, a total ausência de preocupação no sentido do que isso pode significar socialmente, uma vez que se trata das notícias que dizem respeito ao entorno do sujeito e portanto, que exigem dele, de algum modo, um posicionamento sobre fatos contundentes e importantes no mundo em que vive.

Ocorre que, quando se vai ao cinema, tal atitude é motivada pela busca de um produto ficcional e possivelmente das necessidades estéticas e, conseqüentemente, catárticas do ser humano e, quanto a isto, não há o que se possa e se precise discutir. A necessidade de reflexão está posta na televisão que, por apresentar produções ficcionais na mesma grade das produções não-ficcionais e apresentadas ambas sob a mesma linguagem, produz um resultado embaralhador - como já se mostrou nesse trabalho - ao receptor. Esta é a questão que exige um posicionamento e esclarecimento com relação à audiência. Se não ficcionar é impossível, que isto deva ficar claro a todos os receptores. Se a televisão se pretende

transparente ao seu público, então deveria assumir a condição de porta-voz de uma versão aproximada de uma história, pela impossibilidade do relato asséptico do acontecimento para não incorrer sobretudo, mais uma vez, no pecado da demagogia.

NOTAS

* Doutouranda do PPGCOM da PUCRS. Coordenadora e professora do Curso de Comunicação Social da Unisc.

¹ Denominação francesa para as matérias ditas de interesse humano e que por isso, facilmente apresentam histórias de vida e de pessoas que podem ser transformadas em personagens e os acontecimentos em seu entorno, em grandes dramas sensacionalistas.

REFERÊNCIAS

- ADGHIRNI, Zélia Leal. **Routines produtivas do jornalismo em Brasília**. In: MOUILLAUD, Maurice, PORTO, Sérgio Dayrell. (orgs.). *O Jornal. Da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- AMORIM, José Salomão David. **A proteção do interesse público na televisão de sinal aberto: a experiência da Europa Ocidental**. In: MOUILLAUD, Maurice, PORTO, Sérgio Dayrell. (orgs.). *O Jornal. Da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- BERGER, Christa. **Do Jornalismo: Toda notícia que couber, o leitor apreciar e o anunciante aprovar, a gente publica**. In: MOUILLAUD, Maurice, PORTO, Dayrell (orgs.). *O Jornal. Da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- DRUMMOND, Victor. **A investigação do norte e a do sul**. Disponível em <http://www.canaldaimprensa.com>. Acessado em 13/08/200.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar da civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. **O Impacto da mídia americana no jornalismo brasileiro: interpretação de um modelo ou caricatura?** Disponível em <http://www.observatordaimprensa.com.br>. Acessado em 20/08/200.
- LEAL FILHO, Laurindo. **A melhor Tv do mundo: o modelo britânico de comunicação**. São Paulo: Summus, 1997.
- LOPES, Felisbela. **O telejornalismo e o serviço público**. Coimbra: Minerva, 1999.
- LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MATTOS, Sérgio. **A Televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)**. Salvador: Ianamá, 2000.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Teoria da Notícia e Imaginário**. In: Comunicação e Espaço Público. Ano IV, vol. 1, nº 01. Janeiro a julho de 2001, ISSN 1518-6946.
- _____. **Teoria da Notícia: As relações entre real e imaginário**. In: MOUILLAUD, Maurice, PORTO, Sérgio Dayrell. (orgs.). *O Jornal. Da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol. 1, Campinas: Papirus, 1997.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil. Um perfil editorial**. São Paulo: Perfil Editorial, 2000.
- TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. **O telejornalismo entre o fato e suas representações. Ver o telejornal ou ver no telejornal?** In: *Communicare*. Vol. 3, nº 2-2º semestre de 2003 – ISSN 1676-3475.
- WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público. Uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.