

REALIDADES FICCIONADAS imagens e palavras de um telejornal brasileiro

Wencesláo Machado de Oliveira Jr
Professor no Departamento de Educação/Unesp-Rio Claro

Nas grandes cidades da Inglaterra circulam folhetos de propaganda turística que salientam em seus escritos e fotos o oferecimento de um lugar onde o viajante-turista poderá ver uma *paisagem única, irrepetível*, senão no mundo pelo menos no território britânico. Não há grandes diferenças entre esta estratégia da indústria inglesa do turismo e a das demais indústrias deste ramo no restante do mundo.

À semelhança desta estratégia de oferecer algo único ao cliente-turista, as redes de tevê brasileiras oferecem aos seus clientes-espectadores uma *única paisagem, repetida ao infinito*, de cada lugar do mundo, podendo este lugar ser um país, uma região ou uma cidade¹. Há um evidente exagero nesta frase acima, mas ele não é de todo equivocado e, em muitos casos, é explicitamente verdadeiro. Vejamos porque.

Ponto um: O mundo todo é hoje existente em nosso imaginário, visto que somos levados a crer estarmos vivendo em um mundo globalizado. Mas de que forma concluímos que o mundo de fato está globalizado quando a maioria de nós vive em espaços de dimensões bem mais restritas que o planeta inteiro? Para que de fato concebamos estar vivendo em um planeta onde as relações são globalizadas não seria preciso que este planeta em seu conjunto se fizesse presente em nós — senão como *presença concreta* pelo menos como *imagem concreta* — de modo que dele pudéssemos *dizer*? Tomo aqui o *dizer* num sentido amplo da utilização da linguagem, ou seja, não só em seu uso instrumental de comunicação, mas também e principalmente, em seus múltiplos sentidos simbólicos como os de tomar posse, nomear, *tornar existente*. Precisamos, portanto, informarmo-nos acerca do lugar e do mundo em que vivemos para que nele possamos nos sentir globalizados e conseguir agir de maneira "tranquila" e "segura", tendo o "mundo todo" como mediador destas ações.

Ponto dois: Neste contexto, caberia aos meios de comunicação de massa

¹ As práticas do turismo são bastante semelhantes às práticas televisivas de apresentação dos lugares e partem de uma proposta de recortar o espaço total e selecionar certos pedaços que deverão ser re-investidos da totalidade [adensada em torno de um ou poucos lugares, levando tudo o que foi esquecido na direção daquilo que foi selecionado, num movimento centrípeto de aglutinação de sentidos e força] de modo a se tornar A imagem daquele lugar.

contemporâneos, notadamente às redes de televisão, por serem rápidas, imagéticas, “democráticas” [não precisam de uma alfabetização para serem entendidas] e, principalmente, por serem elas ferrenhas e explícitas defensoras desta idéia de capitalismo e mundo globalizados — na medida que defendem a manutenção da ordem dos proponentes de um mundo assim pensado e vivido por nós —, caberia a estas redes *apresentar* este mundo? Penso que elas, em sua vertente hegemônica, o tem feito em imagens e sons que se organizam sob a lógica da mercadoria, tornando o mundo um amontoado de lugares a serem consumidos, seja pela *presença concreta*, via turismo, seja pela *imagem concreta*, via informação, principalmente telejornalística. Creio que estas últimas, por se pretenderem *estar apresentando as imagens e sons reais* dos lugares que constituem o mundo globalizado, é que irão dar a configuração às imagens [paisagens] que fazemos de cada lugar em particular e do mundo em seu conjunto.

Se considerarmos que os dois pontos enumerados acima têm algum fundo de verdade, somos levados a concluir que no mesmo momento em que as redes de tevê e demais meios de comunicação de massa insistem na idéia de mundo globalizado, abre-se a necessidade de informações constantes e atualizadas acerca deste mundo e dos infinitos lugares que o compõem. À esta expansão do mundo em nosso imaginário não corresponde um aumento do tempo de exposição dele nas telas de tevê e demais meios de comunicação de massa. Daí poder-se dizer que reduz-se o tempo disponível à exposição de cada um dos lugares que compõem o mundo para que todos possam se fazer presentes na telinha?!!

A partir dos parágrafos acima, nos quais apresentei de maneira pouco aprofundadas algumas sugestões genéricas do momento atual de nossas relações com as redes de televisão, gostaria de apresentar a seguir algumas idéias acerca da *linguagem* na qual são estruturadas as informações veiculadas nas tevês, a saber, a *linguagem audiovisual*.

Não penso haver grandes mudanças nesta linguagem, mas sim entrevejo a *radicalização* de alguns de seus mecanismos de apresentação da informação e construção da nossa memória acerca do mundo atual.

Continuarei utilizando-me de exemplos no campo da formação [das imagens] dos lugares, mas posso adiantar que as demais coisas que compõem a vida neste planeta [pessoas, épocas, áreas do conhecimento, etc] estão também submetidas em maior ou

menor grau a um processo semelhante de *montagem* na "construção de sua imagem" pela televisão.

Retomemos, pois, os lugares diante da tevê.

Muitos destes lugares-mercadorias só conseguem ser expostos em uma única prateleira do hipermercado do turismo e da informação, o que faz com que apenas uma *única imagem* seja dele veiculada nos folhetos e nas tevês. Imagem solitária que *se espraia por todo o território mapeado* [extensivo] daquele lugar, tornando-se a única imagem a constituir o território concebido ou imaginário daquele lugar. Assim é que temos tomado a Tanzânia e o Quênia como imensos parques naturais onde elefantes e girafas correm livres pelos campos. Também é assim que Bombaim tornou-se, para nós brasileiros, uma cidade constituída *exclusivamente* por ruas abarrotadas de mendigos e comerciantes de produtos exóticos.

Para aqueles que não fazem a menor idéia do que seja Tanzânia ou Quênia [se uma cidade, país ou região, se na Ásia, África ou Marte], estas imagens provavelmente se perderão na miríade de outras tantas imagens que vêm no dia-a-dia, deslocalizando-se, indo parar, caso sejam lembradas, em qualquer parte do planeta.

Para aqueles que estas palavras fazem sentido, como é o caso por exemplo dos professores de Geografia, estas imagens ligar-se-ão a outros conhecimentos, passarão a compor o *banco de imagens* destes países. Caso estas pessoas não tenham outras imagens destes lugares e, no caso dos países africanos, é bem provável que isto ocorra, elas serão as únicas imagens que disporão para pensar estes lugares, tirando delas suas conclusões acerca do restante do território geográfico que eles sabem existir.

Uma foto de Nairóbi, capital do Quênia, com seus arranha-céus espelhados, causaria furor e estupefação em qualquer destes grupos de pessoas pois, apesar da diferença no conhecimento geográfico, são grupos com informações medianas acerca da África, e afinal mesmo para aqueles que refletem sobre o espaço geográfico a base imagética [grandes campos naturais e intocados] que têm destes países faz com que se pense que eles teriam, no máximo, pequenas e médias cidades com raros prédios de alvenaria, mas jamais uma metrópole com silhueta ocidental. Da mesma forma ocorreria com a foto de um palacete da periferia recente de Bombaim.

É certo que estas *informações-em-imagens* tornar-se-iam também parte integrante do *banco de imagens* que comentei acima, mas provavelmente muitos duvidarão de quem mostrou estas fotos, fazendo com que estas imagens fiquem sob suspeita. Não propriamente a imagem impressa na foto, mas a localização dela no planeta. Ou seja, normalmente não é a imagem que é colocada em suspeição, mas a pessoa que a apresentou como sendo de um lugar cuja imagem pré-existente em nós é refratária à imagem mostrada. Por isto, escolhi propositalmente incluir aqui as fotografias, porque elas também “sofrem” da *aura de verdade irrefutável* que as imagens da tevê “padecem”... tanto por manterem uma semelhança física com o real que “representam” quanto por acreditarmos que esta correspondência entre o objeto fotografado e a fotografia deste objeto é fruto de um processo inevitável disparado no momento exato em que se aperta o botão da máquina fotográfica. Duvidamos mais comumente da informação dada pela pessoa, mas não do conteúdo imagético impresso no papel.

Posso dizer que o mesmo ocorre com nossas relações com as imagens captadas por câmeras de cinema e vídeo. Esta crença na verdade mostrada pela imagem em vídeo é ampliada quando estas imagens aparecem dentro de um programa que se propõe documentar o real. Aqui falo diretamente dos documentários televisivos e dos telejornais. Na tevê em geral todas as imagens ganham o *caráter de verdade atual* a que as redes de televisão se propõem ser fiéis. Aqui podemos incluir mesmo as ficções por elas veiculadas, onde o que se mostra, teoricamente, é a vida real.

O grau de credibilidade das imagens veiculadas num telejornal, portanto, é resultado de um processo complexo, no qual perpassam a natureza da imagem obtida por procedimentos mecânicos ou eletrônicos, a característica de atualidade das imagens televisivas e o compromisso com a verdade assumido pelos meios de comunicação de notícias. Mas esta credibilidade não se ampara somente neste tripé, mas penetra a própria linguagem com a qual os telejornais são montados.

Descreverei inicialmente uma reportagem veiculada no dia 3 de abril último no Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão.

A reportagem anterior foi sobre escravização e prostituição de mulheres e crianças

estrangeiras nos Estados Unidos.

Corte seco.

O busto do âncora William Bonner, localizado à direita da tela e tendo ao fundo o símbolo do Jornal Nacional sobre fundo azul, introduz a reportagem com as seguintes palavras: "Do outro lado do Oceano Atlântico também a Inglaterra se preocupa com os imigrantes ilegais. O governo está criando dificuldades para estes estrangeiros."

Corte seco.

Inicia-se uma voz em off [que algumas imagens depois saberemos ser a do repórter-correspondente em Londres, Ernesto Paglia] juntamente com imagens de qualidade bastante inferior à anterior onde estava Bonner [são embaçadas e meio tremidas], onde vemos um plano de conjunto de pessoas se auxiliando para subir em um muro encimado por um alambrado. A voz diz: "Migrantes ilegais se escondem para entrar na Inglaterra."

Corte seco [somente na imagem].

A voz continua no mesmo tom a dizer "Clandestinos a um passo do paraíso na traseira de um caminhão" ao mesmo tempo em que duas imagens separadas por outro corte seco completam a sequência: na primeira vemos em um plano um pouco mais aproximado um homem com camisa branca e gravata andando atrás do alambrado; a segunda delas retoma o plano de conjunto anterior, só que a câmera focaliza não mais o chão onde as pessoas se auxiliavam para subir no muro, mas o alto, onde as pessoas estão terminando de escalar o alambrado, saltando do outro lado e entrando sob a lona de um caminhão parado ao lado.

Corte seco.

Interrompe-se a narrativa e as imagens que a acompanham e entra a imagem do repórter [no mesmo enquadramento e posição na tela que o âncora; a qualidade de imagem também é a mesma do estúdio] tendo ao fundo o prédio do Parlamento inglês com seu relógio Big Ben à esquerda da tela. Entre o plano onde encontra-se o repórter e o do Parlamento há movimento de veículos nas ruas e de pessoas nas calçadas. Ouvimos então o repórter dizer: "Estes imigrantes poderiam pedir asilo em qualquer país europeu, mas preferem cruzar todo o continente e desembarcar aqui na Inglaterra, onde o governo paga até setecentos reais por mês a um casal de asilados, além de dar casa, comida, saúde e educação, tudo de graça." Após uma breve pausa completa; "Mas esse assédio começa a

cansar a opinião pública local e o governo está sendo pressionado a tomar uma atitude." Descobrimos de quem era a voz em off que ouvimos anteriormente, a do repórter Ernesto Paglia [que será identificado pela tarja azul na parte de baixo da tela], só que neste momento [enquanto a imagem dele está na tela] a sua voz está mais clara e tem um pouco mais de volume. Ainda nesta sequência em que a imagem permanece a mesma enquanto o repórter recita o texto acima, lemos abaixo da tarja azul a palavra: "Londres".

Corte seco.

Aparece uma imagem avermelhada na qual vemos dois homens a caminhar, que é seguida por mais três cenas muito semelhantes, nas quais vemos pessoas a caminhar em um ambiente que lembra uma zona portuária. Numa destas imagens lemos a palavra "Calais". Enquanto esta sequência é mostrada, a voz do repórter em off [agora novamente com menos volume e nitidez, como era antes dele estar com sua cara na tela] vai dizendo: "Essa gente foge de guerras, perseguições políticas e religiosas, ou simplesmente da fome."

Ainda na tela a última imagem avermelhada de homens andando, a voz em off recomeça: "São duzentos pedidos por dia..." Ao pronunciar a palavra "são" ocorre o corte e já aparece a imagem de um jovem entrando na porta de uma sala com persianas abertas sobre as janelas. Há um corte seco e a imagem seguinte nos mostra este mesmo jovem apertando a mão de um homem mais velho sentado com uma mesa à sua frente, na qual há um computador. Esta última cena nós vemos através dos espaços vazios existentes entre uma persiana e outra. Enquanto estão na tela estas imagens a voz em off diz: "São mais de duzentos pedidos por dia, mas só um em cada dez é atendido."

Antes da imagem vista por entre os espaços da persiana sair de quadro, a voz retoma sua narrativa: "O governo é acusado de coração mole pela oposição, por isto está endurecendo." Da mesma forma que na ligação entre as sequências anteriores as primeiras sílabas da frase seguinte, que inaugurará uma nova sequência de imagens, é dita ainda com a última imagem da sequência anterior na tela [este procedimento se repetirá até a última sequência de imagens]. As cenas que vemos enquanto esta frase é dita são duas. Nelas há apenas jovens com feições não inglesas comendo felizes. A separação entre elas é feita com um corte seco.

Um outro corte seco separa estas cenas da primeira das cenas da sequência seguinte. Esta mostra um homem, um mulher e um cachorro a abrir a porta traseira da carroceria de

um caminhão e olharem para dentro dela. Há um corte e a imagem que vemos é a de pessoas engatinhando sobre caixas que parecem estar no interior de uma carroceria de caminhão; os rostos estão totalmente embaçados, diferentemente do restante da imagem. Corte seco. Vemos pessoas filmadas de costas caminhando ao lado de um caminhão na direção contrária a câmera; a cabeça destas pessoas está com o mesmo tipo de embaçamento que os rostos na cena anterior.

Corte seco.

A voz em off diz: "As fronteiras inglesas serão equipadas com raio X gigante para detectar gente escondida." As imagens que vemos enquanto isto são as de um homem andando com uma prancheta na direção de um caminhão; uma pequena imagem no meio da tela preta com a coloração dos raios X onde vemos silhuetas brancas com formas humanas em um compartimento com a forma retangular típica das carrocerias de caminhão; um homem de boné branco e óculos escuros; close de uma mão que movimenta uma pequena alavanca; outra imagem do tipo raio X, maior e ocupando praticamente a tela inteira. Todas elas separadas por cortes secos.

Antes da última destas imagens sair de quadro a voz em off já havia iniciado a frase: "Asilados não vão mais receber dinheiro, só cupons para trocar por mercadorias." Na tela a imagem em primeiro plano de um pequeno papel no qual destacam-se duas palavras: "buy-pass" e "specimen".

Após um corte seco aparece a imagem e o som da voz de um homem maduro, com fisionomia tipicamente inglesa, atrás de uma mesa cheia de pastas, à semelhança da estante ao fundo. Das palavras ditas por este homem só são nitidamente audíveis as últimas ["to be honest"], quando a voz em off do repórter faz uma pequena pausa. O que este último diz enquanto vemos a imagem deste homem é: "Se é assim, melhor fechar as fronteiras, diz o defensor dos imigrantes, do que fingir que damos asilo."

A última sequência de imagens da reportagem é constituída de duas cenas em plano médio nas quais aparecem crianças com feições não inglesas sorrindo e olhando diretamente para a câmera. Em off ouvimos a voz do repórter dizer: "Questões de um país que começa a mudar de cara com a chegada de gente em busca de vida melhor."

Toda a reportagem durou exatos 1 minuto e 31 segundos.

A reportagem seguinte foi sobre a doença do primeiro ministro japonês.

Ao terminar de ler esta descrição vemos que neste telejornal não nos é dada uma informação simplesmente, mas uma *informação-verdadeira-que-dure-na-memória*. Antes de retomar a questão de onde está ancorada a veracidade e a credibilidade das imagens de um telejornal, quero tentar responder a outra questão, ao meu ver intimamente vinculada a esta: como uma imagem pode durar mais tempo em nossa memória nessa era de infinitas imagens?

Vislumbro duas estratégias interligadas.

A primeira: *construindo a reportagem em forma de pequena história na qual o dado afetivo cole-se ao fato informado*, dando a este maior densidade, uma vez que ele deixará de ser uma notícia para ser uma notícia que já nos chega valorada, com sentidos encaminhados pelas próprias imagens e palavras que acabamos de ver e ouvir². Este procedimento vem trazendo para dentro dos documentários e noticiários as formas de "sedução" e manutenção do espectador utilizadas nos programas ficcionais, tais como novelas, seriados ou filmes, problematizando as fronteiras entre estes gêneros de produção audiovisual, bem como os critérios e formas de se expor algo que é real e verdadeiro. Toda a reportagem é feita nos moldes da narrativa ficcional, que ao estruturar-se como história mantém o espectador frente à telinha até seu desenlace, que neste caso é ao mesmo tempo poético [com imagens dos rostos de várias crianças que sorriem para nós] e fatalístico [nas palavras do repórter].

A segunda: *condensando em algumas poucas imagens toda a força e os sentidos provenientes do fato noticiado*. Portanto, não seria o pouco tempo disponível que faria com que pouquíssimas imagens sejam veiculadas na tevê acerca de um fato, mas uma opção deliberada de *montagem* com poucas imagens, para que elas aglutinem em torno de si todas as outras imagens deste fato que foram "esquecidas" na edição do telejornal. De todas as imagens captadas acerca daquela notícia, apenas algumas poucas serão escolhidas para serem veiculadas, tornando-se assim *mais densas*, uma vez que nelas estaremos "vendo"

² Este "mecanismo" de *afetivação da informação* é o mesmo se tomarmos cada uma das pequenas sequências em imagens e palavras no interior da reportagem. Ele já é utilizado em praticamente todos os produtos televisivos, dos comerciais aos programas esportivos, passando pelas novelas e chegando mesmo a alguns documentários, e nos dias que correm têm se tornado hegemônico neste telejornal da Rede Globo. Nele a mensagem, a informação, é apresentada em forma de uma história causal, cujo final é resultante dos "fatos" em imagens e sons que foram apresentados anteriormente.

também todas as outras que foram excluídas, mas que sabemos existir. Tudo aquilo que ficou nas sombras será intuído ou lembrado a partir do que foi trazido à luz.

Para tornar mais claro o dito acima, lanço mão de duas imagens e um parágrafo que as comenta, nos quais faz-se uma proposta de entendimento da *linguagem audiovisual*, responsável pelas narrativas cinematográficas e televisivas.

"No cinema, as imagens montadas/mostradas são apenas aquelas partes iluminadas. O restante, o obscuro, o excluído, se encontraria entre elas, nos cortes. Neste processo de escurecer/esconder para melhor iluminar é que ocorre o adensamento de tudo o que foi escondido/escurecido no pedaço que ficou claro. Nele estará presente tudo o que foi excluído a princípio, gerando uma densidade maior na parte clara da imagem, uma vez que dela é que partiremos em direção/em retorno àquilo que ficou sem luz" (OLIVEIRA JR, 1999).

Na tevê este processo de escolha é ainda mais radical, dadas suas características de

estruturar sua narrativa em imagens mais próximas que as do cinema e na existência de um número maior de cortes, o que faz com que as imagens sejam expostas ao nosso olhar por um tempo em geral bem menor que no cinema (MACHADO, 1993).

Os saltos, existentes nos cortes, entre uma cena-sequência e outra da mesma reportagem, revelam as (des)continuidades entre elas e a mão humana que as juntou na sequência que vemos transcourir. ALMEIDA (1999) escreve que é nos cortes que os sentidos se agrupam, pois é neles que aproximam-se as imagens que estamos vendo e as nossas memórias acerca daquilo que estamos acompanhando. Dito isto era de se esperar que os sentidos dados às reportagens fossem bastante distintos entre os espectadores, uma vez que as memórias pessoais variam muito. Para evitar isto, a função essencial das palavras ditas pelo repórter é não somente dar inteligibilidade àquelas imagens exibidas, mas fazê-las inteligíveis umas coladas às outras, de modo que não sendo evitados outros sentidos que poderiam se colar a elas ou a alguma delas em especial³. Amarrando umas nas outras⁴ elas se explicam umas às outras tendo como referentes o texto falado pelo repórter e as imagens que as antecedem e sucedem na reportagem.

No final temos não propriamente uma informação [neutra] acerca de um fato, mas uma *informação-afetuosa-e-densa* que provavelmente permanecerá por mais tempo e de maneira mais forte em nossa memória. Lembraremos da informação não somente a partir do tema da reportagem, mas também, e creio que principalmente, a partir das imagens e palavras vistas e ouvidas que configuraram a história *onde está localizada* a mensagem, a informação. Esta reportagem em forma de história construída em imagens e sons será como uma *moldura* a guardar a mensagem e a separá-la e distinguí-la das demais coisas que temos em nossa memória, facilitando assim o nosso acesso futuro a esta mensagem⁵. Esta será acessada por nós assim que rememorarmos algumas das imagens e palavras vistas e ouvidas durante a reportagem.

³ Como exemplo posso lembrar a sequência da reportagem em que um jovem entra numa sala e depois aperta a mão de um homem que está sentado. Estas imagens poderiam significar uma enorme quantidade de coisas e, no entanto, entendemos que aquele jovem é um imigrante candidato a asilado na Inglaterra. Isto se deve a estas imagens estarem localizadas no interior de uma reportagem sobre imigração para este país, mas também, e principalmente, porque as palavras que são ouvidas enquanto estas cenas são mostradas nos dão o significado delas.

⁴ O fato da frase que irá "explicar" a próxima sequência de imagens iniciar-se ainda na sequência anterior faz com que o vazio do corte seja preenchido por algo que encaminha a continuidade da atenção do espectador, conduzindo o sentido das imagens por meio das palavras.

⁵ Nesta reflexão me amparo nos ensinamentos do *Ad Herennium*, publicado nas páginas 67-71 DE ALMEIDA

Voltemos agora à questão que ficou em aberto acerca dos demais amparos de credibilidade que o telejornal lança mão. Enumerarei três destes amparos que, ao meu ver, estão vinculados à própria estruturação da linguagem audiovisual, ou seja, têm uma natureza mais intrínseca às próprias imagens e sons⁶ que assistimos, o que não ocorre com os demais critérios citados anteriormente. Para tanto prenderei-me à descrição feita acima da reportagem sobre da imigrantes na Inglaterra.

Primeiramente a noção de testemunho. O âncora apenas anuncia o tema da reportagem [a mensagem a ser lembrada], passando a palavra ao correspondente da emissora, Ernesto Paglia, no país onde o fato se deu e para onde remeteu o âncora em sua fala introdutória. Aparecem imagens captadas dos imigrantes a pular um muro, e logo a seguir o repórter entra em quadro e, entre outras coisas, diz que os imigrantes preferem "desembarcar aqui na Inglaterra, onde o governo...". Será este *aqui*, perdido em meio a tantas palavras, o confirmador da veracidade daquele fundo de cena onde se vê o Parlamento inglês. Como podemos ver, este ganho de credibilidade é feito de maneira sutil, sem aumento no tom de voz ou paradas indicadoras de importância, apenas estabelecendo ligações diretas [indicadas na montagem e realizadas na consciência do espectador] entre a imagem do repórter e a imagem que vemos ao fundo. Sabemos ser de Londres a imagem devido a ela mostrar um ícone [Big Ben] daquela cidade já veiculado infinitamente, fazendo já parte do banco de imagens das pessoas. Tudo isto é feito "naturalmente". Essa naturalidade nos passa a idéia de imagem captada ao vivo, no momento mesmo em que estamos vendo a reportagem e no local onde ela está sendo feita. Há uma deliberada intenção de dar confiabilidade à reportagem pelo fato dela estar sendo apresentada por alguém que está lá, no mesmo lugar onde o fato reportado ocorreu. A idéia de testemunho ocular como aquele merecedor de maior crédito e confiança está ligada ao fato desta ser a maneira mais natural possível de se testemunhar, que é olhando com os próprios olhos, estando presente fisicamente no local onde o fato aconteceu.

(1999).

⁶ Como é o caso já bastante conhecido da utilização somente de cortes secos para separar cenas e juntar sequências em programas que se querem reprodutores da realidade. Daí a ausência completa de fusões nestes programas, o que pode ser notado na descrição da reportagem.

BLOCH (S/DATA) realiza uma bela reflexão acerca da qualidade dos testemunhos humanos e conclui que o testemunho ocular presente no local, não necessariamente é o melhor, mais amplo e confiável deles. Mesmo assim, mais de 50 anos após estes escritos, não temos por hábito problematizá-lo. É neste tipo de testemunho que está estruturada a credibilidade da maioria dos depoimentos considerados críveis. Desta forma, é como se o repórter estivesse nos dando o seu depoimento acerca de algo que ele acompanha e acompanhou bem mais de perto que nós, no limite, com os próprios olhos.

Além do testemunho do repórter, há também o testemunho da câmera. Nesta reportagem, ela parece ser apenas uma única câmera [gerando uma identificação por semelhança com os olhos de um observador humano que estivesse nos locais filmados] que vai acompanhando um a um dos fatos que compõem a notícia, inclusive mantendo-se o mais fixa possível enquanto o fato desenrola-se à sua frente. Toma apenas um ponto de vista, também à semelhança do que ocorreria com uma pessoa real que lá estivesse. Os movimentos de câmera são raros e bastante lentos como a nos garantir que a sua presença em nada alterou a realidade. Esta última teria, portanto, sido captada em sua forma mais verdadeira e natural possível.

A edição é feita de maneira a dar uma impressão cronológica, de que assistimos aos pedaços mais significativos, que foram por isto selecionados, de uma filmagem feita à maneira de um plano-sequência em tempo real. Cada uma das pequenas sequências de imagens é montada como uma história dentro da história maior. Estas pequenas histórias são explicitamente cronológicas. Segundo ALMEIDA (1999), "a cronologia é o grau máximo de naturalismo no tempo". Esta idéia de naturalização do tempo está em sintonia com a naturalização do testemunho proposto por esta câmera não invasiva, que não se aproxima, que apenas espreita a realidade sem nela intervir, bem como está sintonizada com a "naturalidade" da idéia de testemunho ocular.

A união dos dois amparos de credibilidade vinculados à noção de testemunho, o do repórter que está lá por perto do fato reportado e o da câmera que filma tudo sem estabelecer seleção, cria uma mais forte impressão de que podemos acreditar no que é mostrado. Isto estaria vinculado à crença de que a câmera que filmou os muitos momentos da reportagem era segurada pelo próprio repórter ou alguém de sua equipe?!! Neste caso, os dois amparos cruzam-se, criando um terceiro, ainda mais potente e difícil de ser

problematizado, que eu chamaria de *a câmera natural*, aquela que filmaria com os olhos humanos do repórter. Ele viu, e agora nos conta as partes mais importantes do acontecimento.

Num segundo momento é importante falar da sintonia [para não dizer continuidade de sentido] entre as palavras ditas pelo narrador da reportagem e as imagens apresentadas aos nossos olhos. Há, em grande medida, um enorme cuidado com a edição destas imagens, de modo que elas ajam como uma confirmação das palavras e frases do narrador-repórter. Na reportagem descrita acima temos inúmeros exemplos disto, como o cupom filmado em primeiro plano enquanto o repórter fala dele.

Estas imagens não buscam apenas ilustrar a reportagem, mas sobretudo confirmar as palavras que vão sendo ditas, dando respaldo imagético a elas, criando a sensação de maior credibilidade. Elas indicam fortemente [pessoas subindo por um alambrado e saltando do outro lado] o fato que está sendo narrado [a tentativa de permanência dos imigrantes na Inglaterra]. No entanto, é bom lembrar que elas, muitas vezes, só são inteligíveis por meio das palavras ditas, o que torna paradoxal a credibilidade que elas garantem, uma vez que o próprio sentido delas é dado pelas palavras que encontram apoio de credibilidade nestas imagens. Amparos mútuos e inseparáveis.

Ocorre que a sintonia não é somente entre as palavras e imagens de uma única reportagem, mas também com as imagens presentes em nosso imaginário acerca do que está sendo noticiado. Por exemplo, ao falar de um país que está mudando de cara, as imagens mostram crianças cujos semblantes não apresentam nenhuma das características daquilo que imaginamos serem as crianças inglesas nativas, ou seja, por exclusão com o nosso imaginário e por continuidade com a reportagem, associamos imediatamente aqueles rostos como sendo rostos de crianças imigrantes cujos pais estão tentando ficar na Inglaterra e fugir daquelas coisas que o repórter falou [que em nosso imaginário de fato acontece em muitos países que têm pessoas com aquelas fisionomias] e ter todas aquelas outras coisas que ele também disse [que em nosso imaginário supomos ser possível ocorrer na Inglaterra].

A sintonia que dá credibilidade, portanto, deve ser dupla. Confirmar nosso imaginário acerca das características do lugar onde está sendo feita a reportagem, bem

como ilustrar confirmando a narrativa em palavras que é o fio condutor da reportagem.

Como terceira e última maneira de estruturar a credibilidade, cito as qualidades diferenciadas das imagens e sons veiculados. Nesta reportagem podemos notar a diferença de qualidade de imagem quando os repórteres estão em cena ou não. É fundamental que as imagens nas quais eles não estão presentes seja de pior qualidade, pois evidencia as piores condições de captação destas imagens, o que nos remete para as dificuldades maiores quando temos que filmar uma realidade que ocorre sem hora marcada e sem "marcação de cena", ou seja, não se sabe para onde vão caminhar os "personagens". Daí ser inevitável que a imagem esteja um pouco tremida e embaçada⁷. Este tremor e embaçamento seriam as *marcas estéticas* da credibilidade destas imagens. Mas mais que a diferença da qualidade das imagens, captadas em momentos distintos ou por outras pessoas, a reportagem nos apresenta uma diferença de qualidade também no som das palavras do repórter, que é colocado posteriormente pela própria emissora sobre as imagens. Portanto, estes sons poderiam ter qualidade idêntica, senão muito próxima, o que não ocorre. Quando as imagens são piores o som da voz em off do repórter é também pior, soa como que embaçado. Sintonia proposital entre som e imagem para reforçar o efeito de veracidade que a qualidade das imagens nos traz.

Outra marca de credibilidade que pode ser encontrada nas próprias qualidades formais das imagens seria o embaçamento da parte da imagem que pode ser identificadora de pessoas que estão sofrendo ou poderão vir a sofrer perseguição, como ocorre com os rostos das pessoas mostradas no momento em que o texto falado pelo repórter comenta sobre os imigrantes que chegam nas carrocerias de caminhões. Isto é também uma garantia da veracidade da imagem, pois se fossem atores que simulassem aquela cena, não haveria a necessidade de proteger a identidade visual das pessoas. Paradoxalmente, assim que estas imagens ganham a aura de verdade confiável em nosso contato diário com os telejornais, permitem que sejam montadas sequências nas quais os rostos estejam embaçados de modo a impedir que identifiquemos exatamente a cara dos atores que simularam a cena veiculada como tendo sido captada em uma situação real.

⁷ O tremor e o embaçamento também nos remetem para imagens feitas com câmeras de pior qualidade utilizadas pelas pessoas comuns, ou seja, não especialistas em imagens que estariam também menos aptos a captarem imagens de melhor qualidade.

Uma vez localizada a confiança na veracidade de certos tipos de imagens, elas ganham a possibilidade de serem utilizadas na construção do próprio discurso em imagens e sons do cinema e da televisão, como é o caso do recente filme "A bruxa de Blair", que utiliza-se exatamente de imagens tremidas e desfocadas para dar no espectador a sensação de estar diante de imagens feitas por iniciantes, com câmeras de qualidade inferior e que não sofreram nenhum tipo de seleção ou edição posterior, ou seja, imagens reais.

Gostaria de finalizar dizendo que a narrativa infinita da tevê (COUTINHO, 2000) recupera constantemente informações [imagens e sons] já mostradas e, por isto e por ser ininterrupta e infinita, mantém todas as informações dadas sob questão, uma vez que elas poderão ser alteradas com outra informação veiculada em momento posterior desta mesma narrativa televisiva que nunca se acaba e que, portanto, não morre jamais, permitindo retificações constantes.

Como confiar nelas, então?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória.* São Paulo : Autores Associados, 1999.
- BLOCH, Marc. *Introdução à História.* 6ª edição, Mem Martins : Europa-América, s/data.
- COUTINHO, Laura Maria. *Televisão: um programa de educação político-visual.* Texto para Qualificação de Doutorado. Campinas : Faculdade de Educação/Unicamp, 2000.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura.* São Paulo : Ática, 1995.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: *Revista USP - Dossiê Palavra/Imagem.* São Paulo, 1993.
- OLIVEIRA JR, Wencesláo Machado de. *Chuva de cinema: Natureza e Cultura urbanas.* Tese de Doutorado. Campinas : Faculdade de Educação/Unicamp, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege.* Lisboa : Assírio Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: _____ . *Os jovens infelizes.* São Paulo : Brasiliense, 1990.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo : Martins Fontes, 1990.