

Cabras Marcados para Morrer: os conflitos de terra entre o telejornalismo e o documentário¹

Helena Oliveira Teixeira de CARVALHO²

Doutoranda

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

A proposta do presente artigo é analisar o diálogo entre o documentário e o telejornalismo, uma vez que ambos os gêneros são pautados pela realidade cotidiana da sociedade. Para tanto, será analisado o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, e uma edição do Profissão Repórter, da TV GLOBO. O artigo terá como suporte teórico os conceitos de gêneros, para, a partir de então, identificar como o mesmo tema foi abordado nos dois produtos que pertencem a diferentes gêneros. Além disso, será analisada como a narrativa foi construída – quais elementos foram utilizados e como foram articulados – estabelecendo um diálogo entre ambos os formatos.

Palavras-chave: História das Mídias Audiovisuais; Documentário; Telejornalismo; Eduardo Coutinho.

Introdução

A televisão é constituída por uma variedade de programas, com diferentes características e promessas, organizados em uma grade de programação com dias e horários fixos, o que a torna um meio complexo. Para facilitar a leitura dos programas pelo público, a televisão recorre às definições de gêneros, que permitem que o telespectador reconheça determinadas regularidades nos programas, despertando seu interesse. Outros meios, como o cinema, a fotografia e a imprensa também desenvolvem gêneros e formatos. Contudo, como a televisão trabalha com um fluxo de programação, as noções de gênero se tornam mais complexas do que nesses outros veículos que trabalham com produtos isolados, não contendo esse fluxo. Os gêneros televisivos, além de dialogarem entre si, também se misturam com os gêneros desses outros meios, como os do cinema, por exemplo. Por isso, observa-se uma constante hibridização de gêneros.

O documentário pode se apresentar tanto no formato cinematográfico, quanto televisivo. Na televisão, pode ser visto com mais frequência na TV fechada, onde,

¹ Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, email: helena.otc@gmail.com

inclusive, existem canais exclusivos do gênero. Na programação aberta, sua presença é mais esporádica, concentrando-se mais nos canais educativos. Desde o início do século XX, quando o cinema chegou ao Brasil, observa-se uma relação entre a narrativa documentária e a jornalística, principalmente com o advento dos cinejornais, que eram produções vinculadas aos eventos cotidianos, principalmente os espetaculares, como crimes e festividades, exibidas nas salas de cinema.

Nesse sentido, a proposta desse artigo é analisar o diálogo entre o documentário e o telejornalismo, uma vez que, ao mesmo tempo em que ambos estão ancorados no discurso do real e apresentam elementos semelhantes em suas narrativas, são muito diferentes. Diante disso, iremos analisar o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho e a edição do Profissão Repórter (TV GLOBO), exibida em 10 de maio de 2017, sobre conflitos de terras. Como ambos partem de uma mesma temática e são considerados formatos híbridos – o documentário traz elementos do telejornalismo, assim como o Profissão Repórter traz elementos do documentário e de outros gêneros, como veremos adiante – acredita-se que, a partir desse estudo, pode-se compreender melhor essa relação entre jornalismo e documentário. O artigo terá como suporte teórico os conceitos de gênero, para, a partir de então, identificar como o mesmo tema foi abordado nos dois produtos que pertencem a diferentes gêneros. Além disso, será analisada como a narrativa foi construída – quais elementos foram utilizados e como foram articulados – estabelecendo um diálogo entre os formatos.

Estudo dos gêneros

A comunicação televisiva é caracterizada por ser complexa e híbrida, pois, como afirma Elizabeth Duarte (2006, p.20), “não só seu conteúdo expressa-se simultaneamente através da articulação de diferentes linguagens sonoras e visuais, como a *gramática* das formas televisivas está em processo permanente de apropriação em relação a outras mídias”. Diante disso, as noções de gênero ganham importância por fornecerem indicações às leituras dos programas, permitirem o reconhecimento de certas regularidades e despertarem o interesse do telespectador.

Já Barthes, em *Retórica da imagem*, alertava para o valor de guia de leitura e de controle dos sentidos representado pelos gêneros (televisivos). Também, segundo Martín-Barbero (1997), as lógicas do sistema produtivo e as lógicas dos usos são mediadas pelos gêneros, cujas regras instituem

os diferentes formatos e ancoram o reconhecimento cultural dos sentidos desses produtos pelos grupos. (DUARTE, 2006, p.20)

Contudo, não se pode considerar o gênero isolado das mediações culturais e dos contextos que o circundam, isto é, o estudo dos gêneros não pode se concentrar apenas na análise das características intrínsecas ao texto dos programas de televisão, mas também deve abarcar uma discussão sobre a esfera sociocultural e sobre o diálogo entre os gêneros e os formatos televisivos. Jason Mittel (2004) afirma que os gêneros importam enquanto *categorias culturais*, e, através deles, podemos compreender as várias faces da televisão, pois eles funcionam dentro de diversos âmbitos, como organizacional, audiência, técnicas de produção, estética textual, tendências históricas, entre outros. Para o autor, “o gênero televisivo é melhor entendido como um processo de categorização que não pode ser encontrado dentro dos textos da mídia, mas que opera através dos âmbitos culturais das indústrias de mídia, audiências, política, crítica e contextos históricos” (MITTEL, 2004, p.xii, tradução nossa)³.

Quando se fala de categoria cultural, considera-se o contexto histórico, econômico, social e simbólico. Os textos por si só não ativam essas questões culturais, o que ativa são os produtores e, principalmente, os receptores. O texto é a parte material desse processo, sendo um produto cultural. Mittel (2004) destaca que os gêneros podem ser vistos como formas de entender nossa experiência com a mídia. Eles são aquilo que a circulação faz dele, ou seja, o modo como o público os identifica. Tal identificação é sustentada por dois pilares: produção, que é o conteúdo e o modo como ele é produzido; e recepção, que é como o público recebe-o e identifica-o.

Mikhail Bakhtin (2003) também analisa os gêneros em duas vertentes. A primeira corresponde às *estruturas formais*, que se refere a elementos como *conteúdo temático*, que são os temas típicos de cada gênero, aquilo que pode ser dito; *estilo*, que são os recursos de linguagem utilizados; e *construção composicional*, que são os modos de organização do texto e outras matérias, uma vez que os enunciados não se bastam em si mesmo. A segunda vertente está relacionada aos *modos de endereçamento*, que são as formas de interação de cada gênero com os sujeitos externos, a quem ele se dirige. “Cada gênero em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero” (BAKHTIN *apud* RIBEIRO *et al.*, 2014, p.10).

³ I contend that television genre is best understood as a process of categorization that is not found within media texts, but operates across the cultural realms of media industries, audiences, policy, critics, and historical contexts. (MITTEL, 2004, p.xii)

Portanto, pode-se dizer que o gênero televisivo deve ser contextualizado e analisado a partir do modo de produção e a partir da sua circulação. Ele é aquilo o que o coletivo acredita que ele é. Por isso, antes de olhar para o gênero, é preciso olhar para o que se fala sobre ele.

A incorporação de gêneros na televisão se dá sob a forma de subgêneros e formatos e são esses que articulam os modos de produção e recepção. Segundo Duarte (2006), subgênero e formato são responsáveis pelas diversas configurações genéricas dos produtos televisivos, e o primeiro seria da ordem da atualização, enquanto o outro da realização.

Dessa, forma se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, o formato, em contrapartida, os diferencia, na medida em que define preliminarmente as suas especificidades enquanto produto serializado: dimensão, fragmentação, cenários, atores, funções e papéis, estratégias e configurações. (DUARTE, 2006, p.23)

Nessa perspectiva, o telespectador reconhece algumas regularidades características que fornecem indicações sobre a leitura do programa e que despertam seu interesse. Desse modo, destaca-se o caráter estratégico que as indicações de gênero podem assumir no processo comunicativo televisivo.

Ribeiro, Sacramento e Roxo (2014) destacam que cada vez mais formatos tem se estruturado num hibridismo “que simula uma indistinção entre os gêneros na produção de um novo” (RIBEIRO *et al.*, 2014, p.15). Essa hibridização dos gêneros/subgêneros e formatos tem sido constante devido aos adventos tecnológicos, como a internet, que têm trazido novas formas de produzir e consumir audiovisual, ameaçando a perda de audiência da televisão. Nesse contexto, o programa Profissão Repórter (TV GLOBO) tem se destacado no âmbito do jornalismo. A mistura de estilos de diversos gêneros/subgêneros é uma singularidade do programa, como será abordado mais à frente.

Cada gênero televisivo tem uma relação com o mundo, de forma que o telespectador tenha acesso a distintos níveis de realidade. Duarte (2006) define os gêneros em três categorias: factual, que são aqueles que trazem uma realidade que tem como referencial direto o mundo exterior, os acontecimentos exteriores à televisão, sobre os quais ela não tem controle, como por exemplo os telejornais; ficcional, em que não se tem compromisso direto com o mundo exterior, ou seja, têm por base suas próprias regras, leis e convenções, não exigindo qualquer relação com o mundo real exterior à televisão, podendo ser exemplificado com as telenovelas; e simulacional, que “não tem como referência o mundo exterior, mas um mundo paralelo, cujos acontecimentos são artificialmente

construídos no interior do próprio meio” (DUARTE, 2006, p.27), que são os *reality shows*, por exemplo.

Telejornalismo e documentário

Na perspectiva dos gêneros que são vistos como lugares do discurso do real, isto é, que têm como referência direta o mundo exterior à televisão, o presente artigo destaca o telejornalismo e o documentário. O telejornal, principal atração de cunho jornalístico presente na grade de programação das emissoras, tem como seu principal produto a notícia. Santos e Coutinho (2017) destacam a colocação de Marcondes Filho, em que ele afirma que o telejornal “dá a impressão de transmitir os fatos mais importantes do dia de forma condensada” (MARCONDES FILHO *apud* SANTOS; COUTINHO, 2017, p.5). O telejornal é demarcado por algumas características que fazem com que telespectador o reconheça como tal, como a presença de apresentadores em uma bancada; jornalistas sempre falando em posição de *stand up*, em tomadas feitas em primeiro plano; presença de entrevistas, em que as personagens ficam nesse mesmo posicionamento; narração em *off*, entre outros. Além disso, o telejornal preza pela objetividade e imparcialidade, características intrínsecas ao jornalismo.

Além do telejornal, o telejornalismo também é constituído por outros formatos e subgêneros, como programas de entrevista, de grandes reportagens, revistas eletrônicas e as várias formas de jornalismo temático – rurais, esportivos, musicais e econômicos. Dentre os produtos televisivos do âmbito jornalístico, o Profissão Repórter (TV GLOBO) tem se destacado, principalmente pelo seu caráter híbrido, como ressaltado anteriormente. O Profissão Repórter estreou na programação em 2006, como um quadro do Fantástico. Depois de algumas edições especiais, entrou para a grade fixa em 2011. “A proposta do Profissão Repórter é mostrar os vários ângulos de um mesmo fato. Um desses ângulos é majoritariamente apresentado por Caco Barcellos e os outros são produzidos por jornalistas recém-formados” (SANTOS; COUTINHO, 2017, p.3). A proposta do programa é ir além das reportagens, mostrar os bastidores, o processo de produção e toda a dinâmica dos repórteres.

Assim como o telejornalismo, o documentário também tem características particulares, que fazem com que os espectadores o apreendam como tal, como o uso de cenários naturais, imagens de arquivo, depoimentos, presença de atores sociais e a não

direção desses, registro *in loco*, entre outros. Entretanto, Cristina de Melo (2002, p.26) destaca que “a presença ou a ausência de apenas um desses elementos não é a garantia de que se tem pela frente um documentário”. A autora ressalta que a produção do documentário supõe uma liberdade difícil de encontrar em outro gênero.

Pode-se observar uma grande variação na utilização de determinados recursos, o que Melo irá chamar de características flutuantes, como: utilização de locutor; construção do filme apenas com depoimentos; reconstituição para contar uma história; criação de personagens para conferir maior dramaticidade; apresentação de documentos históricos e imagens de arquivo; entre outros. Diante disso, Melo destaca que “o que parece permanecer sempre como característica fundamental do documentário é o fato de ser um discurso pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança, literalidade e o registro *in loco*” (MELO, 2002, p.26).

O documentário se aproxima do jornalismo por ser um discurso sobre o real. “As informações obtidas por meio do documentário ou da reportagem são tomadas como ‘lugar de revelação’ e de acesso à verdade sobre determinado fato, lugar ou pessoa” (MELO, 2002, p.28). Nesse sentido, no momento de fruição, o espectador pode cometer algum equívoco de interpretação e confundi-los.

Porém, ambos apresentam algumas divergências. Na contramão do telejornalismo, que busca uma suposta imparcialidade e objetividade, o documentário permite a parcialidade, sendo um “gênero fortemente marcado pelo ‘olhar’ do diretor sobre seu objeto” (MELO, 2002, p.29), ou seja, o documentarista pode expor sua opinião, deixando claro qual o seu ponto de vista, o que não é permitido ao repórter.

A objetividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário. O cinema não-ficcional é uma obra de arte que carrega a visão de mundo de seu criador, tanto quanto qualquer filme de ficção esteticamente engajado. Exige-se a busca de objetividade de uma reportagem da CNN ou de um especial da BBC, mas não de um documentário de Johan van der Keuken, de Frederick Wiseman ou de Geraldo Sarno. O compromisso aqui é com algo mais difuso e complexo do que mera ‘objetividade’. O documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas. [...] O documentário oferta-nos, isso sim, um mundo novo, forjado no embate entre a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta. [...] (LABAKI *apud* MELO, 2002, p.30)

A polifonia de vozes também é trabalhada de maneira diferente entre documentário e telejornalismo. Machado (2000) afirma que, no telejornalismo, as vozes não

são totalmente autônomas, pertencendo a uma síntese maior, isto é, em decorrência das mediações e de jogos de interesse que envolvem o jornalismo, a notícia é enquadrada em determinada direção. Desse modo, a fala de repórteres, apresentadores e entrevistados tende a sintetizar um juízo de valor. No entanto, observa-se uma tentativa de mascarar essa tendenciosidade. Já no documentário, o emaranhado de vozes leva o espectador a uma compreensão de qual é a posição do documentarista em relação ao tema abordado, ou seja, o ponto de vista do diretor é sempre assinalado.

Documentário e telejornalismo também se diferenciam em relação à presença do narrador. Machado (2000, p.105) afirma que “no telejornal, a voz que relata o fato (locutor, repórter) permanece sempre atada a um corpo, corpo este submetido, como os demais ao seu redor, à lei do espaço físico onde ele está situado”. Essa presença do narrador já não é obrigatória no documentário, uma vez que os depoimentos podem ser articulados uns aos outros sem a necessidade de uma voz unificadora para lhes conferir coerência. “Nesses casos, a coerência, o sentido, manifesta-se na seleção e encadeamento dos depoimentos que compõem a narrativa” (MELO, 2002, p.33).

O tratamento da imagem também se dá de forma diferenciada entre ambos os gêneros. Como se observou anteriormente, no telejornal há uma padronização da imagem: as tomadas são sempre em primeiro plano, o jornalista, assim como os entrevistados, sempre falam diretamente para a câmera, em posição *stand up*. No documentário, normalmente as imagens são bem elaboradas, variando os planos, o posicionamento da câmera, das pessoas, sendo bem mais sofisticadas.

Diante das colocações apresentadas, seguiremos na concepção de Melo de que o documentário não é um gênero jornalístico, mas um gênero essencialmente autoral. Observa-se que a produção de sentido do documentário é resultado de *como* se aborda o tema, e não apenas *do que* se diz. O gênero é marcado pela subjetividade do diretor, evidenciando a todo o momento sua maneira particular de contar uma história. É exatamente nessa forma de contar que reside seu caráter autoral.

***Cabra marcado para morrer* e Profissão Repórter**

Nesse contexto, o presente artigo propõe uma análise do documentário *Cabra Marcada para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho e da edição do Profissão Repórter que foi ao ar no dia 10 de maio de 2017, cujo o tema foi conflito de terras. Apesar de

pertenceram a épocas diferentes – *Cabra Marcado* foi finalizado em 1984, enquanto o Profissão Repórter foi produzido e exibido em 2017 – tanto o documentário quanto o programa jornalístico trazem a mesma temática: o conflito de terras no Brasil.

Cabra Marcado para morrer (1964/1984), eleito o melhor documentário do cinema brasileiro de todos os tempos⁴, retrata a história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962 em Sapé, na Paraíba, por ordem de latifundiários. As filmagens foram interrompidas em 1964, pelo golpe militar, e só foram retomadas dezessete anos depois, quando Eduardo Coutinho reencontra os camponeses envolvidos no primeiro filme e Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e seus filhos. O que inicialmente era para ser um filme de ficção torna-se um filme sobre a trajetória de cada um dos personagens que, através de lembranças e imagens do passado, evocam o drama de uma família de camponeses durante o regime militar.

O filme começa com imagens feitas por Coutinho durante a caravana da UNE Volante⁵, em 1962, quando foi ao Nordeste e ficou sabendo da morte e da história de João Pedro Teixeira. As imagens são acompanhadas por um texto narrado em *off* pelo poeta Ferreira Gullar, apresentando o contexto histórico em que surge o projeto do filme na década de 1960. Em seguida, Coutinho faz um resumo, também em narração em *off*, da situação das disputas de terras, das circunstâncias que o levaram a fazer o primeiro filme e o que aconteceu quando as filmagens foram interrompidas. Durante toda a narração, vê-se imagens de notícias de jornais sobre a morte do líder camponês e sobre os conflitos na região, além de imagens de arquivo feitas pelo próprio Coutinho quando esteve lá pela primeira vez. Nesse primeiro momento, o diretor contextualiza o espectador sobre o que será apresentado no decorrer do documentário.

O documentário segue com a projeção das filmagens do que seria o primeiro filme para as pessoas que participaram dele em 1964, armada por Coutinho e sua equipe. Enquanto isso, em voz *over*, é narrado o contexto da projeção, como a equipe reuniu todas aquelas pessoas e como estava a vida delas naquele momento. O narrador também apresenta alguns personagens-chaves para a narrativa, que mais à frente irão dar seus depoimentos para o diretor. “São eles João Virgínio, líder da Liga de Galiléia, João Mariano, que fazia o personagem de João Pedro no primeiro *Cabra*, Cícero, Zé Daniel e

⁴ O filme foi eleito em uma votação realizada por críticos associados e convidados da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2017.

⁵ Na época, Coutinho fazia parte do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e estava viajando pelo Nordeste para fazer pequenas reportagens cinematográficas sobre a precariedade da vida dos brasileiros e registrar a atividade dos estudantes (LINS, 2004).

Duda, todos envolvidos nas filmagens de 1964” (LINS, 200, p.49). Coutinho entrevista algumas pessoas sobre a projeção, sobre qual a sensação delas ao ver aquelas imagens tanto anos depois.

No momento seguinte, Coutinho começa a busca por Elizabeth Teixeira. O espectador vê imagens do diretor e equipe chegando na cidade e na casa onde ela está morando, sempre acompanhadas por uma narração em *off*, descrevendo a situação. Em uma longa conversa, Elizabeth conta sobre sua vida com João Pedro e sobre o momento da morte do marido. As imagens da conversa são intercaladas com imagens de arquivo. O documentário então volta a mostrar a projeção e depoimentos de outros personagens envolvidos. Depois retoma novamente a conversa com Elizabeth, que agora conta o que aconteceu com ela depois do golpe militar. Nesse momento, observa-se que a montagem de *Cabra Marcado para Morrer*, não segue uma linearidade, nem espacial nem temporal. A todo o momento, o filme vai e volta na conversa com Elizabeth e na projeção das filmagens do que seria o primeiro filme, sendo também intercaladas por imagens de arquivo e narração em *off* sobre os acontecimentos históricos da época.

A partir de então, o documentário segue com a busca de Coutinho pelos filhos de Elizabeth Teixeira, visto que apenas dois estavam com ela. O diretor percorre várias cidades, em diferentes regiões do país, onde vai encontrando e entrevistando os filhos. As imagens são seguidas de uma voz *over*, que contextualiza o local, a data e quanto tempo se passou desde o seu reencontro com Elizabeth. A todo o momento, o filme vai mostrando a chegada de Coutinho e equipe nos lugares, ele abordando as pessoas, as negociações e as circunstâncias das filmagens. O cineasta retorna à casa de Elizabeth Teixeira, e o filme é finalizado com esse encontro. As cenas finais são marcadas pela despedida dos dois.

Em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho também é personagem, o que dá uma dimensão subjetiva às imagens. O filme não traz apenas a história dos camponeses e de Elizabeth Teixeira, mas a história do diretor e do próprio filme. O documentário rememora a experiência da equipe nas primeiras filmagens, com o golpe militar, e mostra o reencontro deles com o filme. Pode-se dizer que o documentário é um metacinema, pois é um filme sobre ele mesmo.

No caso de *Cabra Marcado*, Coutinho dirigiu as filmagens de 1964 e foi quem manteve, desde então, o desejo de retomar o projeto. Só ele poderia voltar ao Nordeste em 1981 para filmar e reencontrar os camponeses que dirigiu. Só ele poderia voltar, não apenas como documentarista tentando recuperar uma história perdida, mas como cineasta, com uma história em

comum, com uma experiência de filmagem compartilhada 17 anos antes com determinado grupo de pessoas. Não se trata, é evidente, de um filme essencialmente pessoal, de um relato minimalista, na linha dos ‘diários filmados’, cada vez mais frequentes no cinema documentário. Mas é uma obra que captura um momento em que a história de vida de um diretor de cinema se misturou à de alguns camponeses, e em que ambas foram afetadas por um acontecimento dramático da história do Brasil (LINS, 2004, p.34).

Na análise do documentário, pode-se observar que alguns elementos são essenciais na construção da narrativa, como: a intensa presença da voz *over* contextualizando o espectador sobre as circunstâncias da filmagem e sobre as questões inerentes aos conflitos de terras na época; narração em primeira pessoa; a utilização de imagens de arquivo – fotos, notícias de jornal, imagens do primeiro filme, imagens feitas pelo Coutinho em comícios e manifestações -; a equipe sempre em cena, chegando nos locais, abordando e negociando com as pessoas; e as entrevistas. *Cabra Marcado* mescla características inerentes à reportagem jornalística e ao cinema – tanto do documentário clássico, onde havia essa presença intensa da voz *over*, quanto do cinema-verdade de Jean Rouch, em que se privilegiava a entrevista e o encontro entre cineasta e personagem como condutores da narrativa.

O próprio Eduardo Coutinho destacava que a experiência que teve trabalhando na televisão, no Globo Repórter (TV GLOBO)⁶, foi determinante para a forma como filmou *Cabra Marcado*. “A televisão trouxe essa agilidade, a câmera leve tinha que ser usada, ela ia na intimidade, filmava tudo, acompanhava as trajetórias das pessoas, os tempos mortos, arriscava o erro. O cinema não tinha isso, era comportado” (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p.42). Entretanto, o diretor também ressaltava que o que fez no documentário, principalmente imprimindo sua subjetividade, seria inaceitável na televisão.

Assim como o documentário de Eduardo Coutinho, a edição do Profissão Repórter exibida no dia 10 de maio de 2017, também parte de assassinatos envolvendo conflitos de terra, noticiados pelos telejornais na semana anterior. Assim como Coutinho e sua equipe foram em busca dos camponeses, de Elizabeth Teixeira e seus filhos, o jornalista Caco Barcellos e sua equipe vão atrás de pessoas envolvidas nas chacinas noticiadas e de pessoas que convivem com o conflito de terras em diversas regiões do Brasil. Entretanto, no programa jornalístico são três equipes diferentes, percorrendo Pará, Maranhão e Mato Grosso, enquanto o documentário contava com uma só para ir a todas as regiões.

⁶ Eduardo Coutinho trabalhou no programa Globo Repórter de 1975 a 1984.

Assim como *Cabra Marcado*, o programa começa com uma espécie de resumo do que será a edição, contextualizando o telespectador sobre o tema. Tem início com imagens das equipes chegando aos locais, e Caco Barcellos narra em *off* a dinâmica da reportagem, aparecendo logo em seguida em meio às pessoas com o microfone na mão, como repórter. Em seguida, entra a narração de uma repórter – ainda não identificada –, seguida de pequenos depoimentos sobre os conflitos. Depois vemos na imagem outro repórter, no local onde aconteceu uma chacina e um trecho da entrevista com um homem sobre essas mortes. Nesse momento, observa-se pequenos trechos das entrevistas que virão mais adiante no programa. Caco Barcellos entra com o bordão do programa – “bastidores da notícia, desafios da reportagem” – seguido da vinheta. Vale ressaltar que, no documentário, não há essa passagem de um momento a outro por uma vinheta.

Logo após a vinheta, vê-se Caco e a cinegrafista no carro, indo para o local do enterro do prefeito de Breu Branco-PA, conversando com o motorista sobre o assassinato. Depois, imagens do velório e de Caco chegando ao local, com sua narração em *voz over* sobre o assassinato. O repórter entrevista várias pessoas sobre o acontecido, todas muito emocionadas. Além das entrevistas sobre a morte, também vê-se entrevistas sobre os conflitos na região. Nesse momento, também é entrevistado o promotor que está investigando o caso, que também fala dos conflitos. Observa-se então que o programa também busca entrevistar autoridades para esclarecer o caso, o que não acontece no documentário. A passagem termina com a equipe novamente no carro, e Caco Barcellos dizendo que a partir dali irão mostrar como são as disputas por terra no sul do Pará.

Com uma vinheta, passa para outro repórter, Guilherme Belarmino, que faz uma pequena introdução dizendo que está em Rondônia e seguirá para uma pequena cidade no Mato Grosso, onde aconteceu uma chacina motivada por disputas de terras. O repórter conta que é uma área de difícil acesso e quantos quilômetros terão que ser percorridos. Na imagem seguinte está descendo do carro já no Mato Grosso e diz como foi a viagem e quantas horas levou. É recebido por um morador, que o leva para o local exato do acontecimento. A todo o momento vê-se imagens do caminho feitas de dentro do carro, enquanto o repórter fala sobre o lugar. A partir de então, entrevista algumas pessoas sobre os assassinatos, entra no local da chacina e filma alguns objetos das pessoas que morreram.

O programa volta a Caco Barcellos, agora entrevistando religiosos que atuam na região onde está e relembra o assassinato de irmã Doroty, uma missionária americana, assassinada em 2005 no mesmo local. O repórter então vai a uma audiência pública sobre

os conflitos no Pará e, ao invés de entrevistar as pessoas, grava as suas falas durante a audiência. Logo em seguida, vai ao local da morte de irmã Doroty e usa imagens de arquivo para contar ao espectador a história. O programa volta a Guilherme Belarmino e mostra o repórter chegando na casa da família de um homem que foi assassinado. São entrevistas de pessoas que convivem diretamente com os conflitos e também entrevistas com dados técnicos.

Na metade do programa entra uma nova repórter, Mayara Teixeira, que está no Maranhão para falar sobre um conflito entre índios e agricultores por terras. Nesse momento, usa-se trechos dos telejornais noticiando a chacina que aconteceu no local e vídeos dos conflitos feitos por cinegrafistas amadores, com celulares. A repórter vai a um posto de saúde, onde estão pessoas envolvidas nas brigas e grava uma entrevista com um celular. O cinegrafista a mostra fazendo a entrevista com o *smartphone* na mão, e, em seguida, vemos essas imagens feitas pela repórter. Mayara depois percorre a cidade e vai perguntando para pessoas que vai encontrando na rua sobre os conflitos que acontecem na região. Depois, vai atrás de pessoas envolvidas no conflito em si – índios e agricultores –, apresentando os dois lados da história.

O segundo bloco do programa, que tem uma duração pequena, volta com Caco Barcellos, que conversa com fazendeiros. Nesse momento são apresentados documentos oficiais da Secretaria de Segurança Pública sobre a situação das terras do local e uma entrevista com o representante da Funai. O repórter Guilherme Belarmino volta e nesse momento faz a cobertura de um culto evangélico em homenagem aos assassinados na região onde está. O programa termina com imagens diversas dos locais onde as equipes estavam, enquanto sobem os créditos finais.

Com a análise dessa edição do Profissão Repórter, observa-se algumas características comuns ao documentário *Cabra Marcado para Morrer*. Assim como o filme, o programa a todo o momento mostra a dinâmica das filmagens – equipe chegando aos locais, negociando as entrevistas com as pessoas, o repórter sempre em cena, imagens dos caminhos percorridos, sempre acompanhados de uma narração sobre a viagem, sobre como foi chegar até lá e o que a equipe passou. Além disso, vê-se uma câmera mais livre, com intensa movimentação, variando os planos, tremendo às vezes, características muito presentes no documentário. As entrevistas também são mais livres, ou seja, não são feitas necessariamente em primeiro plano e posição *stand up*, como no telejornalismo. Aqui pode-se ver o repórter e o entrevistado em *close*, plano aberto. Na maioria das vezes, o repórter

aparece no enquadramento; em outras vezes, o entrevistado fala enquanto está andando ou fazendo alguma outra coisa, não necessariamente ficando parado diante do repórter e da câmera. O programa também recorre, assim como o documentário, a imagens de arquivo e trechos de telejornais – em *Cabra* de jornais impressos – para contextualizar a narrativa para o espectador.

Contudo, o programa também se distancia do documentário em alguns aspectos, aproximando-se do telejornalismo. O programa traz uma abordagem mais objetiva sobre o assunto. As entrevistas, mesmo aquelas com caráter mais emocional, são rápidas, não apresentando muita profundidade; outras já são mais técnicas, com autoridades ou com pessoas envolvidas nos conflitos, que explicam mais didaticamente a situação. Durante a narrativa, há inserções de dados oficiais sobre as disputas, mapas demarcando o local onde estão, imagens de pessoas assassinadas ou foragidas – recursos muito utilizados pelos telejornais.

Também pode-se destacar o envolvimento dos jornalistas e de Coutinho. Na edição analisada, os repórteres de Profissão Repórter não têm grande envolvimento com os entrevistados e com o que está sendo apresentado. Eles se aproximam das pessoas de forma mais objetiva, apenas como um mediador entre elas e os telespectadores, enquanto Coutinho e sua equipe apresentam uma relação mais próxima com as pessoas envolvidas, o que se dá devido à história da produção do filme. Esses aspectos ressaltam a objetividade e a subjetividade que diferem jornalismo e documentário.

Entretanto, é importante ressaltar que a proposta do Profissão Repórter, como fala o famoso bordão do programa – “bastidores da notícia. Os desafios da reportagem” – é trazer mais do que uma abordagem sobre determinado tema, mas trazer para o telespectador todo o processo de construção das reportagens, como os jornalistas chegam até aquelas histórias e pessoas. O que se traduz na atitude dos repórteres, como foi observado anteriormente, de sempre explicitar a dinâmica das gravações, contando como foi chegar até tal lugar, mostrar o caminho, as negociações com os entrevistados, os desafios. Pode-se então dizer que, mesmo com menor grau de envolvimento e com maior objetividade, os jornalistas do programa, assim como Coutinho em *Cabra Marcado*, também são personagens.

Considerações Finais

Documentário e telejornalismo são reconhecidos pelo público como gêneros/subgêneros pautados na realidade cotidiana. A promessa de ambos é trazer fatos, acontecimentos, histórias e drama reais, de pessoas reais. Por isso, muitas vezes os dois se cruzam, podendo ser reconhecidos dentro de um mesmo formato. *Cabra Marcado para Morrer* e *Profissão Repórter* são exemplos que trazem essa mistura de documentário e jornalismo.

A partir da análise feita, foi possível observar o caráter híbrido de ambos os objetos. Observou-se que tanto o documentário quanto o programa recorrem a elementos comuns em suas narrativas, como narração em *off*, explicitação do processo de enunciação, entrevistas e utilização de imagens de arquivo. Entretanto, eles apresentam diferenças na articulação de alguns desses elementos e na abordagem feita. Enquanto Eduardo Coutinho concentrou-se nas histórias dos entrevistados, a trajetória deles desde as filmagens do que seria o primeiro filme, trazendo depoimentos com maior profundidade e deixando os conflitos de terras em segundo plano, Caco Barcellos e sua equipe, nessa edição, trouxeram as disputas para o primeiro plano. As entrevistas têm menor profundidade e são apresentados dados estatísticos sobre a situação abordada. A abordagem de Coutinho carrega subjetividade, enquanto a do programa jornalístico traz objetividade.

Cabra Marcado e *Profissão Repórter* trazem em comum o papel de seus mediadores. Observa-se que tanto o diretor do documentário quanto os jornalistas também são personagens. Na edição analisada, os repórteres entram como personagens periféricos, sem muito protagonismo, enquanto no filme Coutinho é um dos personagens centrais. Pode-se dizer que, assim como *Cabra Marcado para Morrer* é um documentário sobre documentário, *Profissão Repórter* é um programa jornalístico sobre jornalismo.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Elizabeth. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: DUARTE, Elizabeth; CASTRO, Marília (orgs). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ática, 1997.

MELO, Cristina. O documentário como gênero audiovisual. In: **Comunicação e Informação**, v.5, n.1/2, p.25-40, 2002.

MITTEL, Jason. **Genre and television: from cop shows to Cartoons in American Culture**. Nova York: Routledge, 2004

RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **Televisão, História e Gêneros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

SANTOS, Victor dos; COUTINHO, Iluska. **Entre os bastidores da notícia e o desenvolvimento da reportagem: O papel do Jornalista mediador no programa Profissão Repórter**. Curitiba: anais do 40º INTERCOM NACIONAL, 2017.