

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS

CURSO DE JORNALISMO

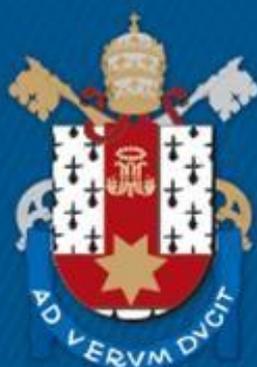
VALENTINA CALONI BIASON

**O NOVO LUGAR DO JORNALISMO: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO VALE
O ESCRITO: A GUERRA DO JOGO DO BICHO, DA GLOBOPLAY**

Porto Alegre

2024

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

A presente monografia desenvolvida para a conclusão do curso de jornalismo não seria possível sem o apoio e ajuda de várias pessoas. A estas deixo aqui o meu profundo agradecimento.

À professora Cristiane Finger Costa, orientadora desta monografia, agradeço pela confiança e incentivo que manifestou desde o início desta pesquisa. Um agradecimento especial por abraçar o desafio deste trabalho que relaciona dois campos distintos. Também agradeço aos dias dedicados para apoiar e contribuir no resultado da monografia.

Aos demais professores da graduação na PUCRS por todos os ensinamentos transmitidos. Por sempre ressaltarem a importância do jornalista na sociedade atual e fornecerem as ferramentas necessárias para se fazer um bom jornalismo. Também agradeço aos professores da Universidade CEU San Pablo de Madrid pela oportunidade de viver um ano de novos conhecimentos e desafios e, principalmente, por terem despertado meu interesse no documentário jornalístico.

Aos meus amigos, que são os primeiros a me apoiar nos momentos difíceis e os primeiros a celebrar as conquistas.

Aos meus pais, por dedicarem a vida para que eu pudesse prosseguir os meus estudos com autonomia. Em particular, à minha mãe por ser apoio incondicional em todos os momentos da minha vida. Ao meu pai por confiar nas minhas escolhas e ser base de sabedoria e responsabilidade. À minha irmã por sempre me incentivar a seguir por mais.

A todos, o meu mais sincero obrigado.

O Novo Lugar do Jornalismo: Uma Análise do Documentário Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho, da Globoplay

Resumo:

Neste artigo, objetivamos apontar os elementos constitutivos que posicionam o documentário jornalístico em um novo lugar com a ascensão do *streaming*. Estabelecemos critérios de análise básicos que servem como ferramentas teóricas para definir e caracterizar o documentário como produto jornalístico. Destacamos a liberdade criativa do gênero como ampliação de possibilidades de aprofundamento do factual. A partir de um processo de categorização, fundamentado pela Análise Conteúdo (BARDIN, 1977) contemplamos os múltiplos elementos que compõe a narrativa do objeto de estudo, a série documental Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho.

A pesquisa foca tanto no conteúdo quanto no formato do documentário, ou seja, a série como um todo. Para a análise, autores como Nilson Lage (2008), Luiz Pereira (2010), Guilherme Rezende (2000) e Consuelo Lins (2008) sustentam as questões técnicas do documentário. Enquanto, Manuela Penafria (2010), Cristina Melo (2002) e Ana Francisca Simões (2021) sustentam a análise da narrativa e do olhar da peça jornalística.

A partir disto, sustentamos que o documentário, aliado às novas plataformas de distribuição digital, traz um novo lugar ao jornalismo que possibilita a expansão do público e do produto.

Palavras-Chave: Documentário; Jornalismo; Streaming

Abstract:

In this article, we aim to identify the constituent elements that position journalistic documentaries in a new context with the rise of streaming platforms. We establish basic analytical criteria that serve as theoretical tools to define and characterize documentaries as journalistic products. We highlight the creative freedom of the genre as expanding the possibilities for in-depth exploration of factual content. Through a categorization process grounded in Content Analysis (BARDIN, 1977), we encompass the multiple elements that compose the narrative of the study object, the documentary series "Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho".

The research focuses on both the content and format of the documentary series as a whole. For the analysis, authors such as Nilson Lage (2008), Luiz Pereira (2010), Guilherme Rezende (2000), and Consuelo Lins (2008) contribute to the technical aspects of documentary filmmaking. Meanwhile, Manuela Penafria (2010), Cristina Melo (2002), and Ana Francisca Simões (2021) contribute to the analysis of narrative and the journalistic perspective.

From this standpoint, we argue that documentaries, coupled with new digital distribution platforms, are redefining journalism by expanding both audience and product reach.

Keywords: Documentary; Journalism; Streaming

Lista de ilustrações

Figura 1 - Planos dos Entrevistados	50
Figura 2 - Imagens de apoio.....	51
Figura 3 - Imagens de arquivo.....	51
Figura 4 - Dramatização da velha cúpula	52
Figura 5 - Roleta dos bicheiros.....	52
Figura 6 - Árvore genealógica	52
Figura 7 - Mapa Rio de Janeiro	53
Figura 8 - Ilustração em quadrinhos.....	53

Lista de tabela

Tabela 1 - Organização dos Episódios.....	40
Tabela 2 - Participação dos entrevistados nos episódios	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CÁPITULO II: ENQUADRAMENTO TEÓRICO	9
2.1 - BREVE HISTÓRICO DO DOCUMENTÁRIO	9
2.1.1 Os Tipos de Documentário	12
2.1.2 Evolução Histórica do Cinema Brasileiro	13
2.1.3 Cinema de Cavação e Cinejornais	15
2.1.4 Novas tecnologias.....	17
2.1.5 Globalização e Incentivo Nacional	18
CÁPITULO III: O DOCUMENTÁRIO E O TELEJORNALISMO	21
3.1 - EVOLUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO	21
3.2 - FATORES DISTINTIVOS: QUESTÕES OBJETIVAS E SUBJETIVAS.....	24
3.2.1 Questões Objetivas	24
3.2.1.1 Técnicas e Métodos jornalísticos	24
3.2.1.2 Entrevista	26
3.2.1.3 Imagem e Som.....	28
3.2.1.4 Veiculação e Formato.....	30
3.2.2 Questões Subjetivas.....	31
3.2.2.1 Texto e Narrativa	31
3.2.2.2 Olhar jornalístico.....	32
3.2.2.3 Ética e Estética	34
CÁPITULO IV: ANÁLISE DO OBJETO: VALE O ESCRITO	36
4.1 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	36
4.2 – DESCRIÇÃO DO OBJETO.....	39
4.3 – ANÁLISE DO OBJETO	40
4.3.1 Formato.....	43
4.3.1.1 Entrevista	43
4.3.1.2 Imagem e Som.....	50
4.3.2 Conteúdo.....	55
4.3.2.1 Texto e Narrativa	55
4.3.2.2 Olhar jornalístico.....	55
CÁPITULO V: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
BIBLIOGRAFIA	61

1 INTRODUÇÃO

A ascensão das plataformas de *streaming* amplia as possibilidades de formatos jornalísticos e oferece um novo espaço para hospedar os documentários jornalísticos. A ampla adesão das pessoas às plataformas digitais ocasionou no desenvolvimento do apuro estético do público em níveis nunca antes vistos. O que implica na necessidade do gênero adotar novos padrões estéticos e técnicos. Com isso, a maneira de se fazer documentário é modificada.

Este trabalho pretende estudar o fenômeno dos documentários jornalísticos nativos digitais através da análise das técnicas jornalísticas e cinematográficas aplicadas na série documental Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho, da Globoplay, veiculada em novembro de 2023 na plataforma de *streaming* da Rede Globo de Televisão.

O documentário Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho aborda o tema da contravenção no Rio de Janeiro, mesclando uma grande quantidade de entrevistas e imagens de arquivo. A série é dividida em sete episódios. Cada um deles conta a história de uma figura envolvida na Guerra do Jogo do Bicho da capital carioca. O objeto de pesquisa se destaca pela qualidade de sua produção, utilizando recursos audiovisuais avançados e uma narrativa envolvente para prender a atenção do espectador. A série foi realizada por uma equipe de jornalistas renomados da Rede Globo, como Felipe Awi, Pedro Bial e Ricardo Calil, que conduzem as entrevistas e oferecem análises aprofundadas sobre os temas abordados. O que justifica a escolha do documentário como objeto de pesquisa.

Outro fator que reflete a aplicação dos preceitos jornalísticos no documentário é a abordagem de diversas perspectivas sobre o mesmo assunto. Os episódios são divididos em segmentos que incluem entrevistas com especialistas, depoimentos de testemunhas e a apresentação de documentos históricos e dados relevantes. Além disso, a transparência adotada ao longo dos episódios demonstra o compromisso fundamental do documentário com o gênero jornalístico: o comprometimento com a realidade.

Através do objeto de estudo, a pesquisa também irá investigar os elementos distintivos que diferenciam o documentário como um gênero jornalístico autoral. Além

disso, procura-se responder como as plataformas de *streaming* ampliam as possibilidades de alcance e formato do jornalismo. Portanto, a presente pesquisa tem importância para o âmbito acadêmico, pois o trabalho analisará o objeto de estudo através da ótica jornalística fornecendo significativas contribuições para as perspectivas futuras sobre o gênero documentário nas plataformas *streaming*.

Autores como Nilson Lage (2008), Luiz Pereira (2010), Guilherme Rezende (2000) e Consuelo Lins (2008) sustentarão as questões técnicas que conferem o teor jornalístico do documentário. Manuela Penafria (2010), Cristina Melo (2002) e Ana Clara Simões (2021) sustentam a análise da narrativa, o olhar jornalístico e escolhas estéticas do documentário jornalístico. Na revisão sobre ética jornalística e como ela dialoga com o documentário, as contribuições serão de Jean Louis Commoli (2008) e de Fernanda Salvo (2018).

O procedimento metodológico estabelecido para a realização deste trabalho é a análise de conteúdo (BARDIN, 1977). A metodologia é definida pela autora como "um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção dessas mensagens" (p. 42).

A análise de conteúdo (BARDIN, 1977) da série Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho a permitirá contemplar os múltiplos elementos que compõem a narrativa do objeto.

Para a análise, foi realizada a categorização do objeto de estudo em questões objetivas e subjetivas. O objetivo desta pesquisa com a análise é focar tanto no conteúdo quanto no formato do documentário, focando a construção da série como um todo.

O trabalho está estruturado em cinco capítulos, sendo o primeiro a introdução. O segundo trará um panorama histórico sobre o documentário. Essa retomada teórica será importante para definir o documentário como gênero jornalístico.

O terceiro capítulo explora as aproximações e divergências entre documentário e jornalismo, sendo o primeiro subcapítulo a conceituação das questões objetivas e o segundo subcapítulo a discussão sobre as questões subjetivas.

O quarto capítulo deverá se dedicar à análise de resultados. Ele começa com a explicação dos procedimentos metodológicos escolhidos para a análise de conteúdo. O segundo subcapítulo consiste na apresentação da série documental Vale

o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho, da Globoplay. Por fim, o terceiro subcapítulo compilará os resultados da análise do objeto de estudo. O quinto e último capítulo será dedicado às considerações finais.

A pesquisa tem por finalidade analisar a narrativa documental da série *Vale o Escrito – A Guerra do Jogo do Bicho*, compreendendo as dimensões objetivas e subjetivas que posicionam o documentário como um novo lugar para o jornalismo.

CAPÍTULO II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O presente capítulo aborda a evolução do documentário jornalístico durante a história. Utilizando critérios de análise teórica, o estudo destaca liberdade criativa do gênero para explorar detalhadamente fatos e eventos. O objetivo é identificar os elementos fundamentais que redefinem o papel do documentário dentro do jornalismo contemporâneo.

2.1 Breve histórico do Documentário

O documentário nasce junto com o cinema no século XIX. O cinema mundial começa com os irmãos Lumière, pioneiros da fotografia em movimento. Dois dias antes do ano de 1895 chegar ao fim, acontecem as primeiras projeções públicas de fotografia animada do mundo, com auxílio do aparelho inventado pelos irmãos Lumière. Jacques Foiret relata que a apresentação durou cerca de vinte minutos e reuniu um público reduzido: somente 35 pessoas teriam pago os ingressos. Mas que nos dias seguintes, o cinematógrafo atraiu multidões. De acordo com o autor, o sucesso por trás do cinema está relacionado com um ponto sensível da existência humana.

“Desde as épocas mais remotas da humanidade, desde que os homens representaram, por meio do desenho, da escultura, da gravura, ou de qualquer outra técnica, os seres vivos ou elementos naturais, sem dúvida eles sonharam em representá-los em movimento” (FOIRET, 1995, p.14).

A representação da vida em preto e branco era a realização de um sonho de séculos da existência humana. As produções dos irmãos Lumière eram basicamente um registro documental das atividades urbanas da época, sem exageros e espetáculos. Apenas uma câmera posicionada que acompanhava os movimentos do cotidiano. Em 1895, os irmãos Lumière já exploravam a paixão em captar o real. Algumas de suas produções, como: *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador regado* e *O almoço do bebê* já ofereciam uma visão geral do gênero documental. Uma tentativa de registrar a vida como ela é. A arte de copiar a realidade em movimento promoveu o cinema ao lugar de criador de documentos.

A tecnologia desenvolvida pelos irmãos Lumière não tardou a rodar o mundo. Em pouco tempo, o cinema passou a ser produzido na Inglaterra, Bélgica, Estados

Unidos, Japão, México e Rússia. Nos anos posteriores, o cinema passa por um desenvolvimento exponencial (FOIRET, 1995).

A câmera é utilizada para retratar a vida real desde os primórdios do cinema com os irmãos Lumière, mas a qualificação de uma narrativa como documentária demora para ser desenvolvida. O documentário começa como um gênero de experimentação para os cineastas. Como precursor da linha evolutiva do gênero está Robert Flaherty. Em 1922, Flaherty realiza um grande refinamento narrativo com *Nanook, o esquimó*. O filme acompanha a vida de um esquimó e sua família por um ano, mostrando as dificuldades e felicidades do cotidiano. É a primeira vez que elementos estilísticos exclusivos são utilizados. Para Frances H. Flaherty (2005, apud GAUTHIER, 2011, p. 55), *Nanook* foi o primeiro filme de seu gênero a mostrar na tela pessoas comuns, fazendo coisas comuns, sendo elas mesmas. Na mesma linha, Fernando Ramos (2008) afirma que Flaherty funda a descendência ao trabalhar com a narrativa personagem, além de narrar a trama através da incorporação de letreiros, colocando-se na produção.

No outro extremo do mundo geográfico, Dziga Vertov antecipa o *cinema-verdade* através de suas produções baseadas no *cine-olho*. O estilo desenvolvido pelo cineasta se fundamentava em não esconder nada do público, nem a própria câmera. Vertov utiliza seus elementos estéticos e narrativos como ferramenta de expansão da União Soviética.

Na mesma época surgem dois dos principais documentaristas da história do gênero: Joris Ivens e John Grierson. O holandês Joris Ivens percorreu o mundo com suas produções catalogadas como cinema militante. O outro grande documentarista, John Grierson, entra na história através do seu interesse pelo trabalho cotidiano dos homens e sua luta contra elementos. (GAUTHIER, 2008). John Grierson, atualmente considerado um dos nomes mais influentes do gênero, admirava Flaherty e defendia o documentário como ferramenta a serviço do povo.

“O movimento documental, pensava Grierson, no início, poderia, em princípio, ter sido um movimento de jornalismo, de rádio ou de pintura. Nos anos 50, são os sociólogos e etnólogos que tomam o lugar dos jornalistas. (...) Os etnógrafos, longe de qualquer preocupação estética, sonhavam simplesmente – e de modo antes ingênuo – em registrar seus documentos em filme, a seu ver, mais fiel do que o livrinho de anotações. Eles tinham razão, com a ressalva de que a câmera não é um instrumento neutro, nem deve ser posta nas mãos de qualquer um.”(GAUTHIER, 2008, p. 82)

Nos anos 30, o documentário britânico revoluciona ao lançar as primeiras peças fílmicas com sonorização sincronizada com as imagens. A nova técnica aplicada possibilita a ampliação das possibilidades de expressão e manifestação dentro do documentário. Na época, o mundo entrava em guerra e o documentário também. Nos Estados Unidos, o gênero começa a ser utilizado como forma de propaganda da luta armamentista. O mesmo acontece na Alemanha e na União Soviética. Uma massa de filmes começa a ser produzida e o gênero ganha um território dentro do cinema para chamar de seu. (GAUTHIER, 2008).

Com a ascensão de grandes documentaristas, o gênero ganha espaço no cenário global e investimentos agressivos são feitos para a produção de mais peças fílmicas. O documentário ganha valor no mercado e começa a se auto afirmar como gênero independente. De acordo com Ramos (2008), o documentário passa a ser reconhecido como gênero a partir do momento em que já se pode observar uma repetição de conjuntos, mais ou menos homogêneos.

Para Bill Nichols (2001), três elementos são fundamentais neste processo: a experimentação poética, o relato narrativo de histórias e a oratória retórica. O autor registra que “a maneira de o cineasta ver as coisas assumiu prioridade sobre a demonstração da habilidade da câmera de registrar fiel e precisamente tudo que via.” (p. 124). Os cineastas passam a incorporar elementos narrativos que colocam a voz dele em primeiro plano. Em *La Roue* (1923), de Abel Gance, por exemplo, o uso de movimento da câmera e de uma montagem intercalada modificam a interpretação dos espectadores sobre o que se vê. Em *O homem da câmera*, ao mesmo tempo em que documenta o cotidiano, Vertov imprime uma voz poética, analítica e reflexiva para expor as organizações das massas.

Simultaneamente, acontece o refinamento das técnicas de narração das histórias dentro do documentário. A voz narrativa torna-se cada vez mais dominante e os acontecimentos passam a ser relatados de diferentes perspectivas (narrador onisciente, observador e personagem). Assim, o documentário deixa de ser apenas um retrato da realidade e passa a transmitir aos espectadores envolvimento emocional e comprometimento das histórias retratadas.

Nichols (2001) ainda estabelece outro elemento como a “quarta” e mais distintiva perna do documentário: a oratória retórica. Segundo o autor, através das experimentações de montagem e narrativa, o documentário adquire uma voz potente

que conversa sobre o mundo social de uma maneira expressiva. Assim, nasce um campo sólido dentro do cinema: o documentário.

2.1.1 Os Tipos de Documentário

Documentário pode ser uma simplificação de não-ficção, mas definir o gênero é mais complexo. Entre as várias concepções está a de que o gênero é formado por filmes/vídeos que utilizam registros históricos e sequencializam documentos (ALTAFINI,1999). Posteriormente Bill Nichols (2001) define o documentário como “conceito vago”. Isso porque as produções audiovisuais classificadas como documentário nem sempre se parecem. É comum identificar múltiplas variações deste gênero. Nesse sentido:

“Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente testadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas” (NICHOLS, 2001, p.48).

Com o gênero mais desenvolvido, Fernão Ramos (2008, p.27) amplia a visão dos autores e define o documentário como uma narrativa composta por imagens que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. O autor ainda destaca alguns elementos como próprios da narrativa documental: presença de locução (*voz over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de autores profissionais e câmera na mão.

Considerando as características que posicionam um filme dentro do gênero documental, Bill Nichols (2001) identifica seis subdivisões que serão exploradas neste capítulo.

O modo poético que dialoga com a vanguarda modernista. Nele, o elemento retórico se demonstra pouco desenvolvido, confuso e ambíguo, sobretudo por representar a realidade de forma fragmentada e pela subjetividade implementada.

O modo expositivo que utiliza uma estrutura mais argumentativa. Desta forma, existe uma lógica informativa que é transmitida verbalmente, comumente através da voz em *off*, demonstrando conseqüentemente um papel secundário renegado às imagens. Segundo o autor, neste modo, até mesmo a montagem é desenvolvida com

base na estrutura verbal, o que permite a ele grande precisão para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme.

Já o terceiro modo seria o observativo. Este está ligado diretamente à observação espontânea da experiência vivida. Nele, segundo Nichols, é comum a observância “de filmes sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas” (p.147).

O modo participativo, por sua vez, apresenta grande e evidente influência da visão participativa da antropologia. De acordo com Nichols, no cinema documentário participativo o cineasta pode atuar com um tipo de pesquisador ou repórter investigativo, seja de forma receptiva ou reflexiva.

O penúltimo modo, conhecido como reflexivo, estipula o processo de negociação entre cineasta e espectador como fundamental. Nele, segundo o autor, o documentarista tenta aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro e convencer sobre a veracidade da própria representação.

Finalmente, Nichols aponta que o modo performático é pouco afeito a imperativos retóricos e tenta evidenciar como que a consciência da materialidade possibilita o acesso a uma compreensão de certos processos de funcionamento na sociedade. Nesse sentido, o aspecto pessoal dá acesso ao político.

Estas subdivisões do gênero estão vinculadas à cronologia de seu surgimento e às tecnologias disponíveis e empregadas na experimentação cinematográfica. O documentário é um gênero híbrido, que avança conforme as experimentações.

2.1.2. Evolução Histórica do Cinema Brasileiro

O cinema chega ao Brasil em 1898, logo após seu surgimento na Europa. Afonso Segreto, irmão de um dos maiores promotores de entretenimento do Brasil, realiza o primeiro plano cinematográfico do país. Depois desta primeira experiência, os irmãos se tornaram os nomes mais expoentes da cena cinemática do país (ALTAFINI, 1999).

A filmagem realizada pelo irmão Segreto é o marco que inaugura uma cronologia linear do crescimento do cinema no Brasil, que apesar de extensa, será resumida em poucos parágrafos aqui.

O conjunto da produção cinematográfica brasileira começa pelo documentário na sua forma mais pura e pouco explorada, como já era realizado na Europa anos antes. O documentário é desenvolvido no Brasil através de uma lógica comercial e do *Cinema de Cavação*.

A periodização da história do cinema brasileiro estabelecida por Paulo Emílio Salles (1987) divide-se em cinco épocas: 1896-1912, 1912-1922, 1923-1933, 1933-1949 e 1950-1966.

A primeira época é o período em que o cinema brasileiro incorpora novos gêneros e vive sua *Bela Época* com o incentivo financeiro dos donos de salas fixas de cinema espalhadas pelos centros do país. O aporte financeiro dos exibidores na produção nacional permite um período de experimentação entre os cineastas. Não tarda muito tempo para que essa produção caia bruscamente.

Em 1912, apenas um filme ficcional é produzido. Esse sequer é exibido. Os aspirantes a cineastas abandonam seus postos e voltam a exercer suas profissões originais. Os que persistem em fazer filmes encontram crescente dificuldade de exibí-los.

Após o primeiro colapso, o cinema brasileiro assume uma lógica muito mais comercial. As duas épocas subsequentes, definidas de 1913 a 1922 e de 1923 a 1933, continuam sendo marcadas pela instabilidade na produção. “Só a passagem da quarta para a quinta época não está marcada por um colapso” (BERNARDET, 2008, p.43). É nesta época, de 1933 à 1966, que o cinema nacional volta a desenvolver-se.

Estúdios foram construídos e a harmonia entre a produção e o comércio exibidor, que reinou na primeira época do cinema brasileiro, voltou a funcionar. O contexto histórico, de certa maneira, também favoreceu a produção nacional. O Brasil viveu o regime do Estado Novo sob o governo autoritário e centralizador de Getúlio Vargas, de 1937 a 1945. O fenômeno da Segunda Guerra Mundial também foi tema de um grande número de produções brasileiras.

A última época discutida por Salles é marcada pela volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro, com o surgimento de grandes empreendimentos na metrópole brasileira e uma ambição de melhorar o padrão técnico das produções nacionais. O que, de fato, aconteceu. Na década de 60 a produção em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia já levava o Brasil aos festivais internacionais. É a partir desta década que o país, enfim, conquista certa estabilidade no mercado produtor de cinema.

Apesar da cronologia estipulada por Salles ser bastante útil para analisar a evolução do cinema no Brasil, é inegável que exista uma negação da relevância do documentário nos anos iniciais de desenvolvimento da arte. O sucesso no desenvolvimento do cinema brasileiro é medido somente através do número de produções de filmes ficcionais. O tradicional desprezo pelas cavações reflete-se em outro terreno. Os livros de história do cinema brasileiro são sempre histórias de ficção. Os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção. “A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que aconteceu no Brasil” (BERNARDET, 1979, p.16).

2.1.3 Cinema de Cavação e Cinejornais

O país não conseguiu adotar a lógica de produção industrial que era realizada em grande parte da Europa. No Brasil, a produção das décadas de 20,30 e 40 era marcada majoritariamente por cinejornais e documentários considerados de cavação, expressão utilizada nos anos 20 para designar o documentário com fins comerciais (GALVÃO, 1975). Na época, os documentários eram feitos sob encomenda e, apesar de pouco valorizados, foi esse o modelo que viabilizou a existência econômica do cinema do Brasil.

O grupo que contratava o serviço dos cineastas era formado por políticos, empresários e fazendeiros e o objetivo da venda era ganhar dinheiro para financiar filmes ficcionais e comprar novos equipamentos. Assim, o cinema documental no Brasil, apesar de consolidado comercialmente, estava sempre à serviço da classe dominante (SOUZA, 2007).

Ao estudar os documentários e cinejornais produzidos desde o início do século, Jean Claude Bernardet (1979) não hesita em afirmar que a câmera do documentarista era a câmera do poder. Com a finalidade comercial sendo uma das principais engrenagens do cinema documental da época, o papel dos produtores de cinejornais e documentários foi desprezado pelos historiadores do cinema brasileiro inicialmente. O gênero só ganha visibilidade depois de um artigo publicado por Jean-Claude Bernardet no jornal Movimento.

As observações de Bernardet visavam ampliar a pesquisa sobre a posição do documentário na história do cinema brasileiro. As pesquisas tiraram das sombras os cinejornais, gênero essencialmente autêntico na história filmica do país.

Os cinejornais estavam diretamente vinculados com o cotidiano e, principalmente, aos acontecimentos espetaculares. Segundo Souza (2007), esse seria o motivo pelo qual os crimes eram frequentemente relatados e rendiam várias edições de cinejornais.

O autor ainda sustenta que os cinejornais funcionam como base para as primeiras produções ficcionais de sucesso. Influenciados pelo retrato da realidade, os espectadores só valorizam histórias baseadas no real. O primeiro filme de ficção a fazer sucesso no país estreia apenas em 1906, quando o cineasta Antonio Leal produziu o filme *Os estranguladores*, sucesso absoluto no gênero policial que foi exibido por mais de oitocentas vezes também num período de dois meses (SOUZA, 2002).

Com a ascensão do formato, as diferenças entre o ficcional e o documental ficam mais claras e o documentário passa a ser o gênero de experimentação para os cineastas iniciantes também no Brasil. A nova geração de cineastas, influenciada por movimentos cinematográficos internacionais e pelas teorias russas da montagem de Eisenstein e o *cine-olho* de Dziga Vertov, começa a remodelar o gênero documental no país.

Surge, nos anos 60, a forma que revoluciona o documentário no Brasil. É o início do cinema-verdade, que constitui a crítica à encenação e a maneira poética do discurso. As produções documentárias passam a revelar o caminho percorrido na composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico.

O cineasta Glauber Rocha (1960; apud ALTAFINI, 1999, p.11) sustenta que a vida do documentário brasileiro começa a partir de *Arraial do Cabo*, (1959) de Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, que inauguram um novo padrão de documentário no país. Fernão Ramos (2004) segue na mesma linha de Glauber ao destacar o pioneirismo de *Arraial do Cabo* em atrair o espectador através da imagem. A estética de *Aruanda*, somada às tomadas sonoras, fazem com que a peça permaneça no imaginário dos documentaristas brasileiros por anos.

A partir das duas obras, o cinema documental brasileiro passa a abordar questões profundas e sociais da organização brasileira e representa uma possibilidade de transformação social e conscientização do povo.

“Antes o documentário era produzido com a finalidade de registrar uma ilusão de realidade e difundir aquele material filmado como uma ideia fechada, sem possibilidade de interpretações, onde a própria narrativa generalizante direciona o espectador para uma recepção passiva, simplificando a complexidade do real. Agora, o cineasta fazia questão de deixar claro para seu público que aquilo era um filme, aquele registro era um só olhar sobre determinada realidade, que poderia deixar margem para outras interpretações dependendo do nível de consciência e de conhecimento da pessoa para com aquela realidade documentada”. (ALTAFINI, 1999, p. 12)

Para Brian Winston (2005), a exploração da vitimização social como o principal tema do documentário começa muito antes. Para o autor, os mesmos recursos que passaram a ser utilizados no Brasil já eram aplicados nos primórdios do documentário, como em *Três Canções para Lenin e Problemas de Moradia*¹. A revolução na maneira de fazer documentário estaria muito mais atrelada à facilidade de produção do que a uma mudança na narrativa.¹

2.1.4 Novas tecnologias

O desenvolvimento do documentário no Brasil também se relaciona com o surgimento de novas tecnologias que ampliam a possibilidade de aplicação de novas técnicas. A chegada de câmeras mais leves e compactas possibilitam a expansão do trabalho externo do documentarista. Com a câmera em mãos, Altafini (1999) sustenta que surge uma nova estética naturalista. Uma nova sensação de realidade é passada aos espectadores através de uma imagem em movimento e com iluminação natural. O cinema documental também passa por uma revolução na sonorização dos filmes. Com a chegada de um gravador portátil, as gravações passaram a contar com o som direto, possibilitando uma escuta de verdade. Como disse Eduardo Coutinho em entrevista, no documentário *Coutinho e o Outro* de Sandro Neiva (2014): “tinha só imagem, quando veio o som, a captação do movimento do mundo ficou completa. Como recusar isso?” (SANDRO NEIVA, 2014).

Já na década de 80 e 90, os movimentos populares ganharam espaço como a principal temática dos documentários e o documentarista passa a ser mais analítico.

¹ *Três Canções para Lenin*: documentário realizado por Dziga Vertov em 1934, na antiga União Soviética. Mostra três abordagens sobre a vida do país através de entrevistas, construindo um retrato apaixonante de Lênin. *Problemas de Moradia*: documentário realizado por Arthur Elton e Edgar Anstey em 1935, no Reino Unido, que tentava chamar a atenção para os problemas dos programas habitacionais, utilizando as entrevistas como fio condutor.

“Por um lado, ainda filmam histórias individuais que, com a interferência do cineasta e sua interpretação, passam a representar o geral e, por outro, aprofundam-se na história política do país remontando imagens de época para construir novos olhares sobre o passado. Neste momento inicia-se uma verdadeira busca pela memória fílmica do país” (ALTAFINI, 1999, p. 15).

É nesta época que surge um dos maiores nomes da história do documentário brasileiro: Eduardo Coutinho. A trajetória do diretor começa no programa *Globo Repórter*, quando amplia seu conhecimento como cineasta. Para Coutinho (2014), o trabalho na televisão brasileira foi uma grande escola. Foi durante os nove anos de televisão que o diretor aprendeu a fazer documentário. Dos filmes de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* ganha um espaço singular. Segundo Consuelo Lins (2004), o filme imprime mudanças decisivas na maneira de filmar do Brasil. Através da escolha por acontecimentos fragmentados e personagens anônimos, o documentário volta a ter uma relação direta com a política brasileira, que busca mudar o mundo.

Outra grande inovação da época tem nome e sobrenome, Glauber Rocha. O cineasta consegue replicar as técnicas aplicadas pelo resto do mundo e ascende no imaginário popular com sua ousadia e criatividade. Glauber atinge o ápice da fama e reconhecimento com *Di-Glauber*, documentário que retrata o velório de seu amigo pintor carioca, Di Cavalcanti. A família do pintor entrou com um processo de difamação contra Glauber Rocha e a obra polêmica teve sua divulgação e reprodução proibida pela justiça brasileira. Thiago Altafini (1999) define o documentário de Glauber Rocha como “a experiência documental mais significativa de um dos mais importantes cineastas brasileiros” (p. 12). O autor ainda destaca que o cineasta era um dos únicos a conseguir sintonizar suas produções com a estética documental de diferentes movimentos globais.

2.1.5 Globalização e Incentivo Nacional

Na década de 90, o cenário cinematográfico do Brasil cede sua identidade à aplicação de referências globais. Os documentários passam a reunir características comuns ao que já era consumido no mercado internacional. Com o fim da Embrafilme, decretado pelo presidente Fernando Collor Melo, a produção documental brasileira entra em crise e só se sustenta com a popularização da TV a cabo. A nova possibilidade de exibição junta-se ao fomento de leis de incentivo à cultura e a

produção audiovisual por parte do governo como a Lei Rouanet (Nº 8.313) e a Lei do Audiovisual (Nº 8.685), que possibilitam a manutenção da produção audiovisual do país.

A Lei Rouanet (1991) possibilitou o apoio estatal às atividades culturais, baseado na complementaridade de três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Ficart (Fundos de Investimento Cultural e Artístico) e o incentivo a projetos culturais, também conhecido como mecenato. Na prática, a Lei Rouanet atrai investimentos estatais e privados em troca de dedução fiscal em impostos federais. O incentivo a projetos culturais, baseado em renúncia fiscal, estipula diferentes percentuais de dedução fiscal, dependendo da natureza jurídica do agente e do tipo de aporte (doação ou patrocínio), e ainda, das perspectivas de visibilidade do segmento cultural apoiado (IKEDA, 2015).

Apesar de ter produzido efeitos positivos na produção cultural nacional, a Lei Rouanet não atendia de maneira efetiva o mercado cinematográfico. Isso porque a produção de filmes demanda um volume mais alto de investimento a longo prazo. Para preencher esta lacuna e possibilitar um ingresso de recursos imediato na atividade, foi promulgada a Lei do Audiovisual, em 1993.

A Lei do Audiovisual foi elaborada como uma medida emergencial e tinha como previsão o término em 2003. Apesar disso, inúmeras prorrogações da vigência aconteceram posteriormente e a Lei segue vigente até, pelo menos, o fim de 2024.

A lei prevê o abatimento na declaração do imposto de renda do investidor. Além do abatimento de 100%, o investidor pode incluir os valores aportados como despesa operacional, vincular sua marca ao material promocional da obra e adquirir direitos de comercialização da produção, apesar de controversa, as vantagens fornecidas aos investidores através da Lei do Audiovisual movimentou o setor.

Marcelo Gil Ikeda (2015) analisa a promulgação das leis como uma solução de emergência que possibilitou o ressurgimento do cinema brasileiro. As leis de incentivo fiscal representaram a ampliação da produção de filmes nacionais.

O fim dos anos 90 é marcante para o documentário brasileiro. Ano em que a televisão paga chega ao Brasil e possibilita a ascensão de outros canais além dos hegemônicos da televisão aberta, TV Globo, Record e SBT (PENNER, 2016).

O estímulo objetivo através das leis possibilita a chegada de alguns títulos ao cinema e à televisão a cabo. Contudo, como aponta Consuelo Lins (2008), seria exagero afirmar que o documentário conquista o mercado. Por outro lado, é o início de uma relação mais consistente entre TV aberta e produções independentes.

“Se o documentário brasileiro ainda procura seu público, tais programas apostam na janela da televisão e evidenciam outra dimensão: a presença de iniciativas que investem na democratização do acesso à realização de conteúdos audiovisuais, às vezes visando as novas modalidades de formação e inclusão” (LINS, 2008, p.13).

Os filmes de ficção não eram suficientes para encher as grades das emissoras de televisão e os canais fechados passam a investir na produção nacional de documentários e resgatam a cena cinemática do país.

A linguagem utilizada e a pluralidade dos temas retratados fazem com que várias referências de documentários surjam nesta época. João Moreira Salles e Kátia Lund conseguem estabelecer uma importante relação com o canal GNT. A parceria gerou séries importantes como *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Futebol* (1998). Também se destacam *Ofeu* (1999), de Cacá Diegues, *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *É ônibus 174*, de José Padilha (TEIXEIRA, 2004).

A narrativa utilizada pelos documentaristas modifica por completo a maneira de se fazer filmes no Brasil. São filmes que abordam pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências de classes populares, rurais e urbanas. O olhar volta-se ao outro, aos marginalizados pela sociedade brasileira.

A estética da observação soma-se à potência da narrativa singular e da entrevista, que obriga o espectador a ouvir a verdade sem romantização. A possibilidade de utilizar o som direto nas gravações possibilita dar voz ao outro, à quem fala. Desde então, o outro segue sendo presença constante no documentário brasileiro.

CAPÍTULO III - O DOCUMENTÁRIO E O TELEJORNALISMO

Este capítulo explora a maneira como o documentário transforma-se em gênero jornalístico durante a história do telejornalismo no Brasil. Além disso, o capítulo destaca as características iniciais dos documentários jornalísticos e a evolução técnica do gênero.

3.1 Evolução do documentário jornalístico

A televisão foi o meio hegemônico da segunda metade do século XX. Numa rápida retrospectiva histórica, é possível observar que, quando comparado ao documentário, o telejornalismo tarda em dar visibilidade às temáticas de violência urbana, pobreza e exclusão.

Priolli (1985) destaca duas características como as que mais marcaram os anos iniciais da televisão brasileira. A primeira seria a subordinação total dos programas aos interesses dos patrocinadores. O funcionamento da televisão dependia dos patrocínios e, portanto, os conteúdos produzidos logo que a televisão passou a ser importada para o Brasil possuíam um teor elitista. Além do próprio perfil editorial, o número de pessoas que podia adquirir o aparelho televisivo era bastante limitado (DALLAGO, 2005). Pelo custo elevado, possuir uma televisão naqueles tempos simbolizava um status na sociedade.

A outra característica apontada pelo autor foi a herança radiofônica. Grande parte dos profissionais que passaram a trabalhar com televisão migraram da rádio. A adaptação ao modelo visual foi lenta. A maioria dos textos eram redigidos de maneira telegráfica e os apresentadores dos telejornais ainda não sabiam explorar os recursos visuais que a TV proporciona.

As duas características são facilmente identificadas no primeiro telejornal nacional do país, o *Repórter Esso*. A falta de incentivo financeiro era identificada pela baixa qualidade técnica e estética do telejornal. Segundo Rezende (2001), a alternativa adotada era fazer entradas ao vivo do estúdio, que era estruturado por uma cortina de fundo, uma mesa e uma cartela com o nome do patrocinador. Essa situação só se alterou quando o programa conseguiu o apoio de um anunciante de grande porte que possibilitou a liberdade narrativa ao jornal.

Aos poucos, o aparelho televisivo se popularizou e com ele, o telejornalismo brasileiro. Em 1962 surge o símbolo dessa mudança: o *Jornal Vanguarda*. O

Vanguarda introduz um novo modelo de texto jornalístico e um novo visual dinâmico de imagens (REZENDE, 2001).

O desenvolvimento dos programas telejornalísticos é travado pela ditadura militar, em 1964. Através da censura, o Governo mantinha os veículos de comunicação e a informação sob controle. Enquanto isso, os militares buscavam ampliar a propaganda governamental e desenvolveram a modernização da infraestrutura de telecomunicações. Tal medida permitiu a implementação de telejornais de rede, com o pioneiro Jornal Nacional da TV Globo, em 1969. (BISTANE, 2005)

“Dos EUA a emissora carioca importou a receita do padrão globo de jornalismo, expressão que traduz em qualidade técnica, cenários elaborados, imagens apuradas dos telejornais e programas globais. Fórmula que atrai críticas por buscar incansavelmente a estética, mas que, é preciso reconhecer, deu cara, rumo e fama às produções da televisão brasileira.” (BACELLAR, 2005, p.108)

Se durante a ditadura o Brasil já tinha desenvolvido uma receita de realização de telejornalismo, é após o regime militar que o desenvolvimento ganha níveis astronômicos. O progresso tecnológico e a liberdade perante à censura militar propicia um aperfeiçoamento na qualidade das produções.

As redes de televisões abertas no Brasil crescem em número e a audiência se divide entre os canais de televisão. Apesar da popularidade da televisão brasileira, a conjuntura hegemônica dos três canais abertos (Globo, Record e SBT) é desfavorável para as produções independentes, que não encontram espaço para inserir seus produtos. Tudo muda quando a TV por assinatura chega ao país na virada dos anos 90, ampliando ainda mais o número de espectadores espalhados pelo país. Uma amostra do que estava por vir. Os canais fechados apostam na segmentação do público e resta à TV aberta aderir ainda mais aos temas populares (BISTANE, L. 2005).

Nesta época, surgem programas que visam opor a estética clássica do jornalismo da TV Globo. *Aqui agora* começa a ser exibido pelo SBT com o propósito de retratar a vida como ela é. São utilizados recursos como plano sequência e narração ao vivo. Elementos estéticos do *Cinema Verda* dos anos 60 são recuperados e aplicados ao jornalismo que faz da miséria um espetáculo (LINS, 2008).

“A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade e o carácter dramático, trágico” (BOURDIEU, 1997, p. 25).

Consuelo Lins (2008) pontua que, apesar da miséria ter sido convertida em espetáculo midiático, a ascensão de programas populares possibilita a vinculação de imagens de um Brasil que não aparecia antes na TV. Como consequência, a TV Globo foi obrigada a aderir a estética do real. A televisão passa a reconstruir a realidade, assim como o documentário. É a partir dos anos 90 que a relação entre documentário e telejornalismo se torna praticamente obrigatória.

O ritmo da produção jornalística segue sendo pautado pela informação factual, mas os canais de televisão investem simultaneamente na produção de documentários.

Quanto ao gênero documentário especificamente, parece ter se tornado senso comum que uma de suas características importantes é a profundidade com que o assunto é tratado. Isso dificulta o investimento na produção, pois, estes requerem uma pesquisa mais aprofundada e detalhada do tema a ser abordado.

O documentário brasileiro aprofunda o vínculo com o telejornalismo com *É Ônibus 174* (2002), de José Padilha, que trata do episódio do sequestro de um ônibus, na zona sul do Rio de Janeiro, que ocorreu em 12 de junho de 2000 e foi transmitido ao vivo por emissoras de televisão. A partir de imagens de arquivo, entrevistas e documentos, o filme constrói a trajetória de Sandro, o sequestrador, paralelamente à ocorrência policial que culminou com a sua morte (LINS, 2008, p. 17).

É a primeira vez, no Brasil, que um documentário é composto apenas por imagens de arquivo e entrevistas de apoio. O cineasta opera de forma a estruturar seu filme como a construção de uma performance e de uma personagem (CAETANO, 2005, p.128). O filme também é pioneiro em obrigar o espectador a refletir sobre uma informação já vendida pelos telejornais e esquecida no imaginário popular. A partir disso, o documentário passa a ser reconhecido como um novo campo dentro do jornalismo.

A valorização da narrativa em conjunto com a informação como alternativa ao jornalismo factual ganha força nos meios de comunicação. Os jornalistas enxergam no documentário uma possibilidade de ampliar a mera reprodução das informações.

Apesar do desenvolvimento, o documentário como gênero jornalístico não está livre da questão da identidade, mas a análise criteriosa das práticas empregadas em

sua realização pode nos fornecer uma resposta mais exata sobre o que faz o documentário ser jornalístico. Os critérios para analisar o documentário como gênero jornalístico envolvem aspectos objetivos, de caráter técnico, e subjetivos, de análise jornalística do discurso.

3.2 - Fatores Distintivos: Questões Objetivas e Subjetivas

O capítulo aborda elementos cruciais que caracterizam o documentário jornalístico, além de recursos que diferenciam o gênero. Por isso, foram divididas duas grandes seções focando em aspectos objetivos e subjetivos da construção do documentário. Nas questões objetivas, são exploradas categorias técnicas e nas as questões subjetivas são discutidos os elementos que integram a narrativa documental.

3.2.1 - Questões Objetivas

Começando pelas características objetivas da representação e transmissão da informação, que conferem o teor jornalístico do documentário de uma maneira mais analítica. As categorias que formam estas questões são: Técnicas e Métodos Jornalísticos, Entrevista, Imagem e Som e Veiculação e Formato.

3.2.1.1 - Técnicas e Métodos Jornalísticos

Ainda que seja valorizada a presença de um jornalista com carteira profissional na equipe de produção, o documentário não exige o formalismo do mercado convencional. O gênero aceita diferentes *backgrounds*, desde que técnicas jornalísticas sejam respeitadas e aplicadas em sua concepção.

É natural que o *insight* que conduz a produção de um documentário surja de uma notícia factual com possibilidade de aprofundamento. No entanto, esse padrão não é regra de produção. Lage (2008) destaca que “diante de fenômenos complexos, é preciso imaginação e apoio vago na realidade - em indícios e no conjunto das circunstâncias envolvidas - para se formular uma hipótese plausível” (p.11). A partir disso, é possível verificar que a existência do gênero documental no jornalismo depende da existência de um fato, seja ele factual ou não, desde que amparado no real. Ou seja, não há espaço para a ficção dentro do gênero documental no jornalismo. O trabalho jornalístico seria, assim, “o de explicar o encadeamento de eventos que

produziram o fato, não falsear a sua ordem, mas dar legitimidade a suas escolhas ao encadear o evento a outro, também legítimos” (PEREIRA, 2010, p. 29).

Esse encadeamento dos fatos não envolve a tradicional e já contestada ideia de objetividade jornalística, porque o resultado de um documentário sempre deve ser amplo e interpretativo. Como citado por Pereira (2010) em seu estudo sobre apuração da notícia, “a validade de uma história não se dá pela aparência da objetividade, mas pela coerência que o incidente tenha em relação à cadeia lógica de incidentes outros, que lhe darão sentido” (p. 64).

A cadeia lógica dos fatos deve partir da apuração e verificação da veracidade das informações. O que distingue o documentário jornalístico é justamente o comprometimento com a verificação, através do levantamento de informações. A pesquisa jornalística envolve uma série de procedimentos, sendo os mais importantes: selecionar e questionar fontes, contextualizar e processar, colher dados e depoimentos (LAGE, 2008).

No documentário, assim como no jornalismo, as fontes representam o eixo central das etapas de apuração e produção. As técnicas de seleção e manipulação das fontes devem respeitar a categorização separada de acordo com o nível de credibilidade que oferecem. Lage (2008) prevê a definição das fontes como oficiais, quando ligadas diretamente ao Estado; oficiosas, aquelas que estão diretamente vinculadas a um órgão ou indivíduo, mas não respondem oficialmente por eles; e as independentes, que não integram a entidade ou possuem relação direta com o indivíduo em questão. O autor ainda divide as fontes entre primárias, que entregam dados e versões essenciais para a matéria, e secundárias, consultadas ainda na preparação da pauta ou para fornecer um contexto geral; e as testemunhas, que oferecem uma perspectiva mais emotiva para o recorte abordado na reportagem, ou os experts, procurados pelo repórter quando é necessária uma interpretação de determinado fato.

Além disso, uma produção preocupada com o real deve sempre pesar os interesses por trás do que é falado, a fim de fornecer a visão mais limpa ao espectador. É função do realizador apurar as contradições entre as fontes e expor elas de maneira transparente, sem favorecimento. A responsabilidade de dar sentido aos fatos pode ser transferida ao espectador, desde que todas as divergências entre as fontes sejam expostas de maneira coerente e compreensível, para que o conteúdo não seja apenas um reflexo de espelhos colocados um diante do outro.

De forma resumida, a apuração de um fato deve passar pela triangulação de fontes e pela persistência em legitimar o fato ao conectá-lo numa rede coerente de eventos.

3.2.1.2 - Entrevista

Se as fontes são a etapa inicial da produção e o que define a profundidade do documentário, é a entrevista que fornece o principal conteúdo do documentário. O testemunho é a linha condutora do documentário. É nesse sentido que Simões destaca a importância do entrevistador na construção do documentário:

“O papel do entrevistador, para além de obter informação concreta, é também tirar partido e captar o ambiente e o silêncio (alto em volume de valor). Tudo é testemunho. A combinação de todos estes fatores resulta numa textura, pessoal e única, que plasticamente tem de ser cuidadosamente captada” (SIMÕES, 2021, p. 55).

Como expõe a autora, o que se obtém a partir do testemunho é fundamental para o resultado final. Há diversas técnicas e práticas jornalísticas que permitem a exploração da história através das entrevistas (com e sem câmara).

Nilson Lage (2001), separa as entrevistas em quatro tipos: rituais, que são breves e o entrevistado interessa mais do que a própria declaração; as temáticas, que abordam um tema específico com um entrevistado que se supõe ter autoridade para falar; testemunhais, o relato do entrevistado sobre algo que vivenciou ou assistiu; em profundidade, onde a figura do entrevistado assume protagonismo.

Tendo em conta os tipos de entrevista, é importante ter conhecimento de que uma boa entrevista, independentemente do tipo, parte do conhecimento do entrevistador sobre o tema e o entrevistado. O entrevistador deve fazer uma pesquisa prévia sobre a pessoa, mas isso não garante a qualidade do conteúdo. Para Lages (2001), a arte de conduzir a entrevista é o que mais interessa. Outro ponto chave destacado pelo autor é manter o comando da conversa, impedindo que ela se desvie do tema. Apesar disso, a conduta do profissional deve ser de coadjuvante porque o destaque deve estar sempre no entrevistado.

Mesmo que todas as técnicas sejam respeitadas e aplicadas, o resultado do encontro entre entrevistador e entrevistado é obviamente modificado pela presença da câmara. Portanto, o momento da captação das imagens é crucial para que o resultado seja o mais espontâneo e verídico possível.

Há quem defenda que a posição da câmera altera o resultado da entrevista e outros que centralizam o conteúdo na habilidade do entrevistador em fazer a pessoa esquecer a existência deste corpo estranho. Comolli (2008, apud SIMÕES, 2021, p. 55), por exemplo, defende que a câmera deve estar próxima do entrevistado para que este lhe possa tocar, tornando-a um objeto do espaço, pois a habituação pode deixar o sujeito mais à vontade.

Nesse sentido, o trabalho sem câmera é crucial para criar proximidade e abertura entre as partes, respeitando os limites éticos da relação com a fonte explicitados pelo jornalismo. Sobre os limites da relação entre realizador e fonte, Christofolletti alerta:

“Nunca é demais lembrar: as relações com a fonte não são de amizade, mas sim relacionamentos profissionais, moldados por interesses dos dois lados. Jornalistas querem informações; fontes querem dar suas versões, vê-las em público. Jornalistas devem orientar seus esforços pelo interesse público, que muitas vezes colide com os desejos das fontes de informação, geralmente guiadas por interesses privados. Essa é portanto, uma relação tensa ou que pode vir a sê-la” (CHRISTOFOLETTI, 2008, p. 43).

Outro ponto importante a ser levantado é a duração das entrevistas. Tempo é algo definidor dentro das redações jornalísticas. No padrão de funcionamento das redações, exige-se cada vez menos tempo de apuração e, como consequência, menos tempo para realizar entrevistas. Esse fenômeno não pode ser replicado dentro do gênero documental. Por ser a principal fonte de informação, a entrevista não deve ser limitada.

Ao contrário das entrevistas realizadas dentro dos meios de comunicação, em que já se busca uma resposta fechada sobre um tema, no documentário existe uma liberdade ao encontro do inesperado. São as surpresas que enriquecem a narrativa documental. O que entra e deixa de entrar deve ser visto e editado na pós-produção. Como referido por Simões (2021), “o maior espaço de tempo de produção permite uma maior exploração da relação realizador-participante” (p. 58). Quanto maior a liberdade para explorar o personagem (não-ator) e o tema, maior a possibilidade de encontrar o que faz o documentário ser diferente do que já foi visto sobre o tema.

3.2.1.3 - Imagem e Som

O jornalismo pouco contribui com técnicas aplicadas na imagem e som. Na verdade, desde o seu surgimento, o telejornalismo importa técnicas do cinema, sobretudo quando relacionadas à estética. O mesmo movimento de empréstimo e adaptação acontece no documentário jornalístico.

A imagem nos gêneros audiovisuais muitas vezes adquire peso igual ou superior ao conteúdo informativo transmitido, porque a imagem é a informação mais expressiva de uma peça audiovisual e o elemento que mais permanece no imaginário do espectador (REZENDE, 2000).

Quando se trabalha com captação de imagens e não só com a reconstituição de documentos, a sensibilidade do realizador em identificar o que rende boas imagens, o que pode ser “[...] a cena emotiva, o flagrante inusitado, o dramático da reportagem, a alegria da matéria, o silêncio ou o som ambiente que de alguma forma se destaca e que por isso tem uma carga informativa e emocional” (Maciel, 1995, p. 44). Essa capacidade é um dos fatores determinantes para gerar o impacto que se espera no público.

O recorte da realidade que chega ao espectador é resultado de um ponto de vista singular exposto através de planos e enquadramentos específicos. Ou seja, cada plano e enquadramento deve ser planejado e elaborado com responsabilidade sobre a realidade.

Rezende (2000), ao falar sobre o aspecto icônico dos planos, dá ênfase ao grau de angulação que se decide dar em relação à pessoa que está diante da câmera, bem como a abertura desta que pode mostrar muito ou pouco sobre o fato. A partir deste ponto, entende que a utilização de variação nos planos devido ao enquadramento ou movimentos da câmera, que aproxima ou afasta do objeto, “pode simbolizar uma mudança de tratamento ao telespectador. Quanto mais fechado o plano, por exemplo, maior será a conotação, para o telespectador, de teor de intimidade na fala do apresentador” (p. 151).

Partindo da ideia de que o documentário busca retratar a realidade a partir de um olhar singular, é fundamental que o resultado da unificação das imagens seja fiel à realidade dos fatos que se apresentam. É na montagem que se constrói o ritmo e o sentido da ideia.

“A montagem é esta operação que tem por objeto as imagens em movimento e de suas relações. O que cabe à montagem, em si mesma ou em outra coisa, é a imagem indireta do tempo, da duração” (DELEUZE, 1983, p. 44).

O equilíbrio entre o ritmo e a interferência na verdade dos fatos é um dos maiores desafios que o profissional enfrenta neste processo. O êxito de uma boa montagem está diretamente relacionado com o conceito de hierarquização da informação e das fontes.

Como abordado anteriormente, o conteúdo das entrevistas são condutores dos documentários e o resultado destas é comumente o que cria a linha narrativa na pós-produção. Dito isso, é possível compreender que a montagem das entrevistas é o que enfatiza o olhar do autor e que cria o sentido da história. O corte e a costura dos trechos, a posição que ocupam e o distanciamento entre eles é o que permite “ênfatar, suavizar ou interpelar certas emoções e sentimentos” (SIMÕES, 2021, p.60).

O editor de imagens é o maior responsável por estabelecer o tempo destinado a cada fato, tema e sonoras do documentário. O resultado da escolha é o que define o nível de interesse e entendimento do público. Essa combinação de elementos tem como resultado a formação de um contexto, um sentido. Além disso, outros artifícios podem ser utilizados para melhor ilustrar o acontecimento. Gráficos, artes e materiais de arquivo pessoal são alguns exemplos.

A presença de documentos é imprescindível para caracterizar o recorte da realidade, independente da temática escolhida. Sobre os documentos encontrados no gênero, Melo, Gomes e Morais (2001) classificam em dois tipos: os materiais – que normalmente são arquivos já utilizados anteriormente - e os imateriais - que só viram memória a partir do próprio documentário. Os autores ainda concluem que em alguns momentos os registros materiais sozinhos têm uma representatividade completa, e em outros momentos, podem ser utilizados somente para ilustrar os depoimentos que se referem ao passado para reforçar a verdade.

A depender da temática do documentário, os números ganham importância para reafirmar a verdade e sequencializar os fatos. É o caso de documentários biográficos e científicos, por exemplo. Nesses casos, documentaristas utilizam estratégias como “gráficos, índices, na tentativa de persuadir o público de que as informações relatadas têm credibilidade” (Melo, Gomes & Morais, 2001, p.9).

A imagem sozinha não atinge o nível máximo de expressão sem o som. A sincronização entre imagem e som foi o que fez o cinema se consolidar nos seus primórdios e segue sendo fundamental. O som estabelece sua contribuição associada à montagem. É de se esperar que um cineasta com atenção aos detalhes e à composição fílmica aproveite o som de forma hábil, como mais uma ferramenta à disposição. Como nos diz Luiz Adelmo F. Manzano (2003):

“Não é necessário ter-se conhecimento aprofundado de música, nem mesmo ser músico, mas sim saber determinar o momento certo de se colocar o som no filme, como conduzi-lo em associação com a ação” (p. 101).

O uso de bandas sonoras, efeitos e elementos sonoros ajudam a narrativa a fluir e a interligação de tópicos e momentos, mas não devem ser utilizados com desvio de interesse.

3.2.1.4 - Veiculação e Formato

O conteúdo não é o único ponto importante numa representação ou transmissão de informação. A veiculação e o formato interferem diretamente na credibilidade da informação e, portanto, no resultado que se busca. O documentário pode ser veiculado em dois meios: na televisão e na web. Há quem defenda que o documentário deve ser veiculado na televisão para ser considerado um gênero jornalístico, uma abordagem precipitada levando em consideração que a frequência de exibição de documentários em televisão aberta é mínima. Para Melo, Gomes e Morais (2001) isso se deve ao ritmo das redações e programas jornalísticos que são pautados, prioritariamente, pela informação factual e pelo imediatismo na transmissão da informação.

Simões (2021) defende que estas questões de veiculação e formato de “Onde irá ser reproduzido?”, “Em que dispositivo?”, e “Que ambiente está associado a esse dispositivo?” têm que ser levadas em consideração e que as decisões devem ser feitas pelo responsável do documentário de maneira consciente e adequada ao próprio conteúdo e à intenção do mesmo.

Se, por um lado, a televisão aberta não abre espaços para o documentário, por outro, a web propicia ao gênero uma ampliação de possibilidades e formatos. Os últimos anos foram marcantes nesse sentido, com a ascensão do *streaming* surge um novo lugar para o jornalismo e formatos maleáveis.

Os diferentes dispositivos de apresentação do conteúdo condicionam as formas e formatos de composição e construção. Por isso, é essencial que os conteúdos sejam adaptados para estes dispositivos, o que modifica a construção da narrativa do conteúdo.

Por ser um gênero relacionado à estética, formatos mais convencionais continuam oferecendo maiores possibilidades. Isso porque estes formatos se revelam como os mais adaptáveis na questão estética e assim, o documentário pode ser exibido tanto no cinema quanto nos aparelhos celulares sem perder qualidade de exibição.

3.2.2 - Questões Subjetivas

No que representa as questões subjetivas, se leva em consideração o modo como a narrativa, o olhar jornalístico e escolhas estéticas refletem a subjetividade inerente ao gênero documental. Para abordar estas questões, foram separadas as categorias de Texto e Narrativa, Olhar Jornalístico e Ética e Estética.

3.2.2.1 - Texto e Narrativa

A estrutura de um documentário é desenvolvida através de uma narrativa, que define a maneira que a história será contada e entendida pelo espectador. A escolha de um ponto de vista é o que define como a narrativa de documentário será construída.

“O nível de envolvimento/identificação do espectador depende do modo como o ponto de vista selecionado é articulado com a linguagem cinematográfica” (PENAFRIA, 2001, p.3).

Esse nível de envolvimento é obtido através do controle da narrativa que engloba todas as questões técnicas, que compõem a estética da mensagem e são discutidas na etapa de produção, e as questões volantes, que diz respeito ao conteúdo encontrado no desenvolvimento do próprio documentário. Dentro de um roteiro de documentário existem muitas páginas em branco a serem escritas de acordo com o que se obtém através dos depoimentos, mas nunca antes deles. Penafria (2001) sustenta que é por esta razão que um documentário é o *argumento encontrado*. Ou seja, o documentarista encontra a narrativa conforme o conteúdo se desenvolve e o sentido é construído na pós-produção.

É nesta etapa que é realizado o entrelace entre os discursos encontrados com a narrativa do documentarista. Esse processo costumava exigir menos da pós-produção porque consistia na utilização da voz de um narrador que dava sentido ao que se via refletido nas telas. O locutor de um documentário é o encarregado por contar e conectar a história, ocupando uma posição de destaque na narrativa sem se sobressair à principal fonte de informações, os depoimentos (MELO, 2002).

Ao longo dos anos, a voz desse narrador foi dando espaço à uma construção mais dinâmica em que os próprios entrevistados dialogam entre si e a coerência é construída através da seleção e encadeamento das vozes do documentário (SIMÕES, 2021).

Atualmente, grande parte dos documentários populares, disponíveis através do *streaming*, não utilizam a figura de um narrador. Sobre este tipo de documentário, Penafria (2001) destaca uma característica em comum que define como *paráfrase*. A autora explica que este é o recurso utilizado para criar um elo entre depoimentos isolados que ao serem postos em sequência dão unidade à narrativa. Assim, o narrador é substituído pela argumentação construída através dos depoimentos e é neste sentido da construção que o ponto de vista do documentarista é revelado.

3.2.2.2 - Olhar Jornalístico

No jornalismo tradicional, a busca pela imparcialidade e objetividade é um princípio considerado como fundamental. O ideal da imparcialidade surge como uma resposta dos meios de comunicação para conquistar credibilidade e contrapor o sensacionalismo que ganhava espaço nos Estados Unidos (LAGE, 1999).

Segundo Simões (2021), o objetivo máximo dos jornalistas é ocultar qualquer ponto de subjetividade, assegurando que a reportagem seja vista como uma representação fiel e imparcial da realidade. Contudo, essa constatação de que o repórter não pode intervir sobre a notícia já é bastante discutida entre estudiosos do campo. O verbete do Manual de redação da Folha de São Paulo (2010) classifica a objetividade no jornalismo como inexistente: "Ao escolher um assunto, redigir um texto e editá-lo, o jornalista toma decisões em larga medida subjetivas, influenciadas por suas posições pessoais, hábitos e emoções. [...] O jornalista precisa encarar o fato com distanciamento e frieza, o que não significa apatia nem desinteresse".

Para Melo (2002), essa perseguição pela imparcialidade não faz sentido dentro do documentário. Como argumenta a autora, a parcialidade é não apenas permitida, mas frequentemente valorizada no gênero. O documentário é reconhecido por sua capacidade de transmitir um ponto de vista específico, refletido através das escolhas narrativas e gráficas do documentarista.

Penafria (2001) destaca que cada plano, entrevista, som, música e imagem selecionados são expressões de uma perspectiva singular. Essas escolhas criativas permitem que o documentarista imprima sua visão sobre a realidade, oferecendo ao público não apenas fatos, mas uma interpretação pessoal e profunda desses fatos. Um documentário, portanto, não é uma mera representação do mundo como ele é, mas sim um recorte da realidade através do olhar do documentarista.

“O seu ponto de partida, ou seja, a contingência do real, não é uma limitação. Pelo contrário, é uma fonte inesgotável de conteúdos e formas. São essas formas que impregnadas pela criatividade do documentarista fornecem ao documentário uma vida própria e uma especificidade especial” (PENAFRIA, 2001, p.3).

Essa abordagem reconhece que diferentemente de outros gêneros jornalísticos, no documentário a busca pelo real não é um limitador, mas sim um ponto de partida rico em conteúdo e interpretações.

A presença do documentarista faz parte da construção do documentário e a manifestação do seu ponto de vista pode ser feita de diversas maneiras, mais ou menos subjetivas.

É evidente que, como gênero pertencente ao jornalismo, espera-se que o realizador reformule o que foi inicialmente planejado de acordo com o conteúdo encontrado. Além de entregar um resultado final que não seja apenas uma argumentação do autor, mas um recorte com infinitas possibilidades de interpretação percebidos pelo olhar comum. Fazer um documentário, assim, implica estabelecer uma relação de compromisso e confronto com a realidade, onde a autenticidade e a credibilidade são fundamentais.

A autoria no documentário é um elemento essencial que mistura subjetividade e objetividade. A neutralidade e imparcialidade, tão valorizadas no jornalismo tradicional, assumem uma forma diferente no documentário. A credibilidade é mantida não apenas pela apresentação de múltiplas perspectivas, mas pela honestidade do documentarista em revelar seu próprio ponto de vista e como ele influencia a narrativa.

Ao dar voz a diversos lados da história, o documentarista constrói uma narrativa que, embora subjetiva, busca uma forma de verdade através da interpretação pessoal e das experiências vividas.

Em suma, o olhar jornalístico no documentário é uma complexa interação entre o compromisso com a realidade e a expressão subjetiva do autor. É essa combinação que permite ao documentário explorar novas profundidades e significados, ampliando as fronteiras do jornalismo tradicional e oferecendo ao público uma visão rica e multifacetada da realidade.

3.2.2.3 - Ética e Estética

A adesão das pessoas às plataformas de *streaming* ocasionou o desenvolvimento do apuro estético do público em níveis nunca antes vistos. Para Simões (2021) essa exigência do público em relação ao cuidado visual é explicada devido à grande variedade do portfólio de obras disponíveis nas plataformas de *streaming* internacionais, como a Netflix, e a nível nacional, como o Globoplay. Atualmente, o conhecimento sobre a qualidade estética de filmes e documentários não se reserva apenas para estudantes da área, o que resulta em uma pressão maior para que os realizadores harmonizem informação e dramatização.

É característica do gênero a utilização de elementos estéticos para dramatizar e dar vida à peça audiovisual. Entretanto, no documentário jornalístico as escolhas estéticas se entrelaçam com a ética. Para construir uma narrativa informativa e interpretativa, a estética deve ser justificada. Como citado anteriormente, cada escolha técnica reflete um ponto de vista sobre a realidade. A estética é uma ferramenta que, se usada com inteligência, pode ser uma grande aliada da informação.

“A partir de escolhas estéticas, o filme pode convocar os espectadores a experimentar, de maneira sensível, lugares portadores de alguma exceção em relação às regras da cidade formal, bem como a vida de seus habitantes – mas agora inseridos no tempo e no espaço recriados pelo documentário, redimensionados, pois, pela experiência do cinema” (SALVO, 2018, p.12).

As escolhas visuais ajudam a criar uma conexão entre o espectador e o sujeito filmado, humanizando as histórias e dando uma dimensão mais profunda às narrativas. As decisões técnicas também servem para enfatizar determinados

aspectos da história e, como citado anteriormente, é através dessas decisões que o autor coloca seu ponto de vista na história. Ao mesmo tempo, são nessas escolhas que reside o grande desafio ético do documentário. Conforme Comolli (2008): “Como dar conta da força do combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária?” (p. 30). O autor sugere que é preciso captar e acolher as pessoas a partir de suas próprias palavras.

Representar o outro no documentário envolve uma série de questões éticas, como a veracidade, o consentimento informado e a sensibilidade cultural. Sendo a entrevista o ponto central de desenvolvimento do documentário, é necessário pensar em técnicas estéticas que não interfiram sobre a representação do outro. O documentarista tem a responsabilidade de apresentar as histórias de maneira justa e precisa, evitando manipulações que possam alterar a percepção do público sobre a realidade dos fatos (COMOLLI, 2008).

O documentarista deve assegurar que os sujeitos tenham plena consciência de como serão representados e das possíveis consequências dessa representação. Segundo Salvo (2018), é essencial que o documentarista mantenha um diálogo aberto e respeitoso com os sujeitos filmados, evitando a exploração e a distorção de suas histórias.

Como ressalta Nichols (1991), o compromisso com a verdade não significa a ausência de subjetividade, mas sim a responsabilidade de representar os fatos e as pessoas de forma justa e honesta.

CAPÍTULO IV - ANÁLISE DO OBJETO: VALE O ESCRITO

Neste capítulo, será realizada a análise a série documental "Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho", produzida pela Rede Globo de Televisão, aplicando a metodologia de Análise de Conteúdo (Bardin, 1977) a fim de compreender as dimensões objetivas e subjetivas que posicionam o documentário como um novo lugar para o jornalismo.

4.1 Procedimentos Metodológicos

A definição do método a ser adotado levou em conta a necessidade de contemplar os múltiplos elementos que compõem a narrativa do objeto. Cada um desses elementos possui formatos e critérios específicos que exigem uma análise singular e profunda. Além destas características específicas é necessário estudar o conjunto destes elementos e o resultado final da conexão entre as questões objetivas e subjetivas. Essas duas grandes linhas são condutoras da pesquisa.

A metodologia escolhida permite adotar um objeto, neste caso a série documental Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho, que representa uma forma de atingir o objetivo geral desta pesquisa: o documentário nas plataformas de *streaming* como um novo lugar do jornalismo. Por estes motivos, a Análise de Conteúdo (AC) foi a metodologia escolhida.

A Análise de Conteúdo proposta por Bardin (1977) é definida pela autora como "um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção dessas mensagens" (p. 42). Este método compreende três fases principais: a pré-análise, a exploração do material e a de tratamento dos resultados.

A pré-análise é o momento de organização da pesquisa. Esta é a etapa em que se realiza a elaboração de hipóteses, a escolha do objeto e a definição dos indicadores que vão orientar a análise (BARDIN, 1977). É nesta fase que se realiza a categorização do objeto, processo que permite a organização do material e a análise detalhada de seus componentes.

A categorização tem duas partes: o inventário, que consiste em isolar os elementos, e a classificação, que seria a repartição destes elementos, procurando

impor certa organização ao conteúdo das mensagens. Sejam quais forem os critérios de categorização, segundo a autora, as categorias devem cumprir as seguintes regras: homogêneas - poder-se-ia dizer que «não se misturam alhos com bugalhos» -; exaustivas - esgotar a totalidade do «texto» -; exclusivas - um mesmo elemento do conteúdo, não pode ser classificado aleatoriamente em duas categorias diferentes -; objetivas - codificadores diferentes, devem chegar a resultados iguais - adequadas ou pertinentes - isto é, adaptadas ao conteúdo e ao objetivo (BARDIN, 1977, p. 36).

Concluída a pré-análise, inicia-se a etapa de exploração do material. Nesta fase, ocorre a análise propriamente dita, baseada nas decisões tomadas na pré-análise. A exploração do material inclui operações de decodificação, contagem e enumeração, conforme regras previamente estabelecidas.

Superadas as duas etapas, é o momento de fazer as interpretações e inferências sobre todo o material analisado. É a fase final da pesquisa, onde verifica-se ou rejeita-se as hipóteses iniciais do trabalho.

A Análise de Conteúdo pode ser tanto quantitativa como qualitativa. Segundo a autora, a abordagem quantitativa é a que mede a frequência de aparição de certos elementos e a qualitativa recorre a indicadores não frequentativos. As duas abordagens serão utilizadas nesta pesquisa, por apresentarem juntas um resultado objetivo e adaptável ao mesmo tempo.

Conforme citado anteriormente, o objeto de estudo desta pesquisa é a série documental *Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho*. O corpus contempla todos os sete episódios da série. A opção de selecionar a série como um todo deve-se ao fato de que cada episódio tem sua contribuição particular dentro da categorização realizada. Ao longo das categorias, serão destacados diferentes episódios para verificar as hipóteses levantadas. Essa mesclagem se faz importante porque o sentido do documentário é construído pelo todo e não por episódios isolados. Principalmente, o que se pretende investigar é de que forma os documentários jornalísticos nativos de *streaming* são construídos e como o gênero propicia um novo lugar ao jornalismo.

Neste ambiente e ancorado na observação inicial, optou-se por dividir a análise do objeto em duas grandes categorias: formato e conteúdo. A categorização leva em consideração as questões objetivas e subjetivas expostas no referencial teórico, que servem, inclusive, como subcategorias da análise final.

A categoria de formato diz respeito a fatores técnicos aplicados no documentário. Já o conteúdo conecta-se com as questões subjetivas levantadas

relacionadas ao papel do jornalista no documentário. Desta maneira, será possível tratar em diferentes profundidades de que forma o documentário é construído e como funciona esse novo território jornalístico. Relacionadas ao formato, as categorias estabelecidas foram:

1. **Entrevista:** Foca na obtenção do testemunho como elemento central do documentário. As entrevistas variam em tipos e técnicas, desde rituais até profundas, cada uma servindo para captar diferentes aspectos da narrativa e do contexto do entrevistado. A interação entre entrevistador e entrevistado é vital para extrair informações significativas e autênticas.
2. **Imagem e Som:** Explora a importância estética e informativa da imagem e do som na construção narrativa. A captura e edição cuidadosa de imagens, aliadas à sincronização eficaz com o som, não apenas ampliam a compreensão dos eventos, mas também adicionam camadas emocionais e contextuais à narrativa.

No que se refere ao conteúdo, foram estipuladas as seguintes categorias:

1. **Texto e Narrativa:** Esta categoria enfatiza como a estrutura de um documentário está intimamente ligada à sua narrativa. Destaca que a escolha do ponto de vista molda toda a narrativa do documentário, influenciando como os espectadores se envolvem com a história. Penafria (2001) argumenta que o documentário desenvolve sua narrativa durante as etapas de produção e pós-produção, integrando discursos encontrados com a perspectiva do documentarista. A mudança do uso de um narrador para a integração de múltiplas vozes de entrevistados representa uma abordagem dinâmica, onde a coerência é alcançada através do arranjo de testemunhos, ao invés de uma voz narrativa única. Compreender a construção narrativa nos documentários é crucial, pois revela como os cineastas interpretam e transmitem a realidade. Isso destaca o papel em evolução do documentarista na moldagem de narrativas que envolvem e informam o público através de técnicas variadas de narração.
2. **Perspectiva Jornalística:** Esta categoria contrasta a busca do jornalismo tradicional pela imparcialidade com a aceitação e valorização da subjetividade no documentário. Melo (2002) argumenta que os documentários são

valorizados por sua capacidade de transmitir pontos de vista específicos através de escolhas narrativas e visuais, desafiando a noção de objetividade jornalística. Penafria (2001) reforça isso ao afirmar que cada decisão criativa em um documentário reflete uma perspectiva única, oferecendo não apenas fatos, mas uma interpretação pessoal da realidade. O gênero aproveita a criatividade do cineasta para apresentar uma perspectiva distinta que enriquece a compreensão além da representação factual. Examinar a perspectiva jornalística nos documentários ilumina como elementos subjetivos enriquecem a narrativa. Isso promove uma reflexão crítica sobre o papel do cineasta como voz autoral, moldando narrativas que exploram diversas interpretações da verdade e da realidade.

Dessa forma a classificação parece possibilitar uma observação detalhada dos elementos integrantes do documentário nativo digital. A partir dessas camadas de análise propostas por Bardin (2004) pretende-se, com base na bibliografia apresentada anteriormente, estabelecer a forma como o documentário jornalístico se adapta ao território do *streaming*.

A análise da série Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho² será feita através do portal da plataforma de repositório de vídeos da Rede Globo, Globoplay. Nesta plataforma online ficam hospedadas as reportagens exibidas nos telejornais e a íntegra dos mesmos, possibilitando assim acesso ao conteúdo a ser analisado neste estudo.

4.2 Descrição do Objeto

O objeto de estudo escolhido é a série documental "Vale o Escrito", produzida pela Rede Globo de Televisão. Esta série é uma produção jornalística que se destaca pela profundidade com que aborda tema da contravenção no Rio de Janeiro, mesclando uma grande quantidade de entrevistas, imagens de arquivo e técnicas jornalísticas.

A série é dividida em sete episódios. Cada um deles conta a história de uma figura envolvida na Guerra do Jogo do Bicho da capital carioca. Os episódios têm, em

² Disponível em: <https://globoplay.globo.com/vale-o-escrito-a-guerra-do-jogo-do-bicho/t/QJbzp1t9X5/>. Acesso em: 01

média, 50 minutos de duração. "Vale o Escrito" estreou em 2023 e se destaca pela qualidade de sua produção, utilizando recursos audiovisuais avançados e uma narrativa envolvente para prender a atenção do espectador. A série foi realizada por uma equipe de jornalistas renomados da Rede Globo, como Fellipe Awi, Pedro Bial e Ricardo Calil, que conduzem as entrevistas e oferecem análises aprofundadas sobre os temas abordados.

A produção investe em uma cobertura ampla e diversificada, com episódios que abrangem desde questões políticas e econômicas até temas culturais e sociais, sempre com um enfoque analítico e investigativo. Os episódios são divididos em segmentos que incluem entrevistas com especialistas, depoimentos de testemunhas e a apresentação de documentos históricos e dados relevantes. A série foi um dos grandes investimentos para a plataforma de *streaming* da Rede Globo de Televisão, o Globoplay.

4.3 Análise do Objeto

A análise a seguir coloca em prática os procedimentos metodológicos estabelecidos para esta pesquisa através do processo de coleta e interpretação de dados do objeto. A investigação está ancorada na Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977) e acontece sobre os sete episódios que compõem a série Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho.

Tabela 1 - Organização dos Episódios

Organização dos Episódios	
Número do Episódio	Título
Episódio 1	<i>Miro Garcia e Capitão Guimarães: os poderosos patronos</i>
Episódio 2	<i>Maninho Garcia: o rei do Rio</i>
Episódio 3	<i>Shanna e Tamara Garcia: a guerra das gêmeas</i>
Episódio 4	<i>Bernardo Bello: um forasteiro no poder</i>

Episódio 5	<i>Adriano Nóbrega: sócio fantasma</i>
Episódio 6	<i>Rogério Andrade: tiro, porrada e bomba c</i>
Episódio 7	<i>Nova Cúpula: uma revolução do bicho</i>

O primeiro episódio da série explora o surgimento do jogo do bicho no Rio de Janeiro e a relação dos bicheiros com as escolas de samba. Neste episódio também são apresentadas as figuras centrais da contravenção, com foco nas histórias de Miro Garcia e Capitão Guimarães. A narrativa é construída através da combinação de entrevistas, imagens de arquivo, dramatizações e narração, delineando de maneira detalhada a influência do jogo do bicho na cultura carioca e sua vinculação com as escolas de samba. Dezoito entrevistas compõem o episódio.

No segundo episódio o foco da narrativa é a ascensão e influência de um dos principais personagens da história do jogo do bicho no Rio de Janeiro: Maninho Garcia. Algumas fontes entrevistadas no primeiro episódio são repetidas. Além destas, as filhas de Maninho, Shanna Garcia e Tamara Garcia e a ex-esposa do bicheiro, Sabrina Garcia, aparecem pela primeira vez. O episódio também introduz Rogério Andrade, figura central do passado e presente da contravenção. Aqui, a linha histórica deixa de ser cronológica e engloba diferentes épocas da guerra do jogo do bicho. A ascensão das máquinas caça-níqueis e uma nova disputa por território também são abordadas.

O tema do terceiro episódio é a divisão da herança deixada por Maninho Garcia, destacando o conflito entre suas filhas, Shanna e Tamara. O episódio utiliza depoimentos da mãe e das irmãs para ilustrar as diferenças e a rivalidade entre elas, que lutam pelo poder após a morte de Maninho. A produção recorre a arquivos pessoais da família Garcia e introduz Bernardo Bello, ex-marido de Tamara e figura que atualmente controla a maior parte dos negócios da família Garcia. O episódio inclui entrevistas exclusivas com Peruinha, o mais longevo bicheiro do Rio de Janeiro, e Bernardo Bello, personagem central da história.

No quarto episódio o foco é a ascensão de Bernardo Bello ao poder sob a perspectiva conflitante dos membros da família Garcia. O episódio também detalha a história e as circunstâncias da morte de yirinho Garcia e a possível tentativa de assassinato à Shanna Garcia. Novas entrevistas são incluídas, como: Pedro Arthur,

melhor amigo de Myrinho, Carlos Aguiar, procurador regional da República, Moyses Santana Gomes, delegado da Polícia Civil e Bruno Gangoni, promotor de Justiça.

O quinto episódio explora a transformação do policial do BOPE Adriano da Nóbrega em figura central do jogo do bicho. O episódio oferece versões pessoais sobre quem ele era através de Julia Lotufo, viúva de Adriano, e Fabrício Queiroz, amigo íntimo do personagem. A relação com a família Bolsonaro e o assassinato de Marielle Franco também são expostos. O episódio aprofunda o conflito de versões entre Shanna e Bernardo e as relações com Rogério Andrade.

O penúltimo episódio está focado nas histórias sobre Rogério Andrade, uma das principais figuras do jogo do bicho na contemporaneidade. O sexto episódio foca na rivalidade entre Rogério Andrade e Bernardo Bello e na guerra atual dentro da contravenção. O episódio também atualiza o estado das disputas da família Garcia.

O último episódio da série, *Nova Cúpula: uma revolução do bicho*, é uma retomada para o princípio e uma projeção de futuro. O episódio explora a troca de gerações dentro do jogo do bicho e a atuação dos jovens herdeiros na contravenção e no carnaval do Rio de Janeiro. Capitão Guimarães expressa seu desejo de ver seu filho seguir como empresário. A situação de todas as figuras com envolvimento na guerra do jogo do bicho é atualizada.

De modo geral, os episódios são construídos seguindo uma estrutura narrativa bem definida, que combina elementos de *storytelling*³ e jornalismo investigativo. Cada episódio inicia com uma introdução narrada por Pedro Bial que contextualiza o tema central através de pequenos trechos de entrevistas e imagens de arquivo. Todos os episódios utilizam entrevistas com personagens-chave, incluindo figuras do jogo do bicho, autoridades públicas, historiadores, jornalistas e especialistas. A narração de Pedro Bial desempenha o papel de conectar os assuntos e oferecer contexto da rede de eventos e personagens abordados. Os episódios sempre terminam com um *teaser* para o próximo, criando um gancho narrativo que instiga a curiosidade e mantém o interesse contínuo na série.

Apresentados os episódios que constroem a série, o passo seguinte está na avaliação do conteúdo através das categorias pré-estabelecidas, buscando identificar de que forma esses elementos são apresentados no documentário.

³ Conceito popularizado por Joseph Campbell que refere-se à técnica de contar histórias de maneira envolvente e persuasiva..

4.3.1 Formato

Nesta categoria explorados os elementos visuais e discursivos que compõe a narrativa, como: as entrevistas e o uso de imagem e som.

Partindo do princípio, a série claramente se enquadra como documentário jornalístico, uma vez que explora a temática do jogo do bicho no Rio de Janeiro através de dados da realidade. Seja utilizando entrevistas, imagens de arquivo e até mesmo dramatizações para ilustrar os eventos. Se, como referido anteriormente, o trabalho jornalístico é explicar o encadeamento de eventos que produziram o fato, sem falsear a sua ordem (PEREIRA, 2010, p. 29), desde o início é possível identificar a aplicação do exercício na série.

Fica evidente que a narrativa busca criar uma cadeia lógica de acontecimentos através da contextualização histórica de todos os episódios. Embora o ritmo seja acelerado e a quantidade de informações possam causar certa dispersão, existe uma linearidade construída e narrada pelo locutor, que ajuda a identificar a ligação entre os personagens e os acontecimentos.

O comprometimento com a verificação das informações deixa explícita a existência de uma pesquisa jornalística que atende aos procedimentos estipulados por Lage (2008) que envolve a seleção e questionamento de fontes, a contextualização da informação e a coleta de dados e depoimentos. Sendo o último, a realização de entrevistas, o eixo central do desenvolvimento da série.

A seleção das fontes utilizadas na série inclui historiadores, jornalistas, e figuras diretamente envolvidas no jogo do bicho. Desta maneira, o documentário relaciona os vários tipos de fontes e níveis de credibilidade e oferece ao espectador uma perspectiva com infinitos recortes. A triangulação de fontes é o que confere credibilidade e profundidade à narrativa, já que, a temática principal é por si mesma um jogo de interesses. Através da pluralidade de fontes, o documentário consegue estabelecer um diálogo entre as principais figuras, criando um conflito que permite ao espectador formar sua própria interpretação dos fatos.

4.3.1.1 Entrevista

As entrevistas são o principal material do documentário. Como visto anteriormente, o jornalismo impõe uma série de limites entre realizador e fonte. Conforme Christofolletti (2008), as fontes sempre possuem interesses privados em dar

suas versões ao público. Neste caso, o papel do jornalista de compreender os interesses dos entrevistados e orientar o conteúdo da entrevista pelo interesse público possui ainda mais importância. Isso porque todos os episódios se baseiam nos depoimentos concedidos por figuras envolvidas diretamente com o jogo do bicho, complementadas por especialistas e fontes oficiais.

No total, foram 41 entrevistados durante os sete episódios da série. Entre eles, todos os tipos conceituados por Lage (2001): rituais, temáticas, testemunhais e em profundidade. Para uma melhor compreensão, optou-se por realizar uma tabela expositiva com a classificação de todos os entrevistados, de acordo com a teoria de Lage (2001) apresentada no referencial teórico, e com a participação dos entrevistados em cada episódio.

Tabela 2 - Participação dos entrevistados nos episódios

Os entrevistados da série: frequência, nível de credibilidade e tipo			
Entrevistado	Episódios	Nível de credibilidade	Tipo de fonte
Luiz Antônio Simas, historiador	1, 2, 7	Oficiosa	Expert
João Luis, apontador de jogo do bicho	1	Independente	Secundária
Denise Frossard, juíza aposentada	1, 2	Oficiosa	Primária
Eduardo Paes, prefeito do Rio de Janeiro	1	Oficial	Secundária
Neguinho da Beija Flor, intérprete da Beija Flor	1	Independente	Testemunha
Aydano André Motta, jornalista	1, 6, 7	Oficiosa	Expert

Wilson Dias da Costa Neto, rei momo do carnaval 2022	1	Independente	Testemunha
Milton Cunha, carnavalesco e comentarista	1, 2, 3, 6, 7	Independente	Expert
Boni, ex vice-presidente de operações da Rede Globo	1, 2	Independente	Secundária
Vinicius George, delegado da Polícia Civil	1, 2, 3, 5, 6	Oficial	Primária
Pedro Nobre, presidente da Salgueiro	1, 2	Independente	Testemunha
Eduardo Pinto, diretor da Salgueiro	1,2	Independente	Testemunha
Liesbeth Nunes, compositora	1, 2	Independente	Testemunha
Capitão Guimarães, contraventor	1, 2, 4, 6, 7	Independente	Primária
Chico Otávio, jornalista	1, 7	Oficiosa	Expert
Cecília Coimbra, psicóloga	1	Independente	Expert
Marcelo Itagiba, ex secretário de segurança RJ	1	Oficiosa	Primária
Jorge Perlingeiro, presidente da Liesa	1	Oficial	Testemunha

Sabrina Garcia, viúva de Maninho	2, 3, 4, 5, 6, 7	Independente	Primária
Shanna Garcia, filha de Maninho	2, 3, 4, 5, 6, 7	Independente	Primária
Tamara Garcia, filha de Maninho	2, 3, 6	Independente	Primária
Vera Araújo, jornalista	2, 3, 4, 5, 6, 7	Oficiosa	Expert
Alexandre Fraga, agente da Polícia Federal	2	Oficial	Primária
Ana Cláudia Soares, ex-esposa de Maninho	2, 3	Independente	Testemunha
Alexandre Neto, delegado de Polícia	2, 3, 5, 6, 7	Oficial	Primária
Bernardo Bello, ex- marido de Tamara Garcia	3, 4, 5, 6, 7	Independente	Primária
Piruinha, bicheiro	3, 4, 6	Independente	Primária
Paulinho Botela, mestre de bateria	3	Independente	Testemunha
Rafael Soares, jornalista	3, 4, 6	Oficiosa	Expert
Carlos Aguiar, procurador regional da República	4	Oficial	Primária
Pedro Arthur, amigo de Myrinho	4, 5	Independente	Primária
Moyses Santana Gomes, delegado da Polícia Civil	4, 6	Oficial	Primária

Bruno Gangoni, promotor de Justiça	4, 5, 6	Oficial	Primária
Julia Lotufo, viúva de Adriano da Nóbrega	5	Independente	Primária
Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE	5, 6	Independente	Testemunha
Fabício Queiroz, ex-policia militar	5	Independente	Testemunha
Marcelo Pasqualetti, agente da Polícia Federal	5, 6	Oficial	Primária
Paulo Storani, ex capitão do BOPE	5	Independente	Testemunha
Clemente Braune, delegado da Polícia Civil	6	Oficial	Primária
Luís Guimarães, filho de Capitão Guimarães	7	Independente	Primária
Gabriel Abraão David, filho de Anísio	7	Independente	Primária

De modo geral, identifica-se um padrão em relação à escolha dos entrevistados e o papel que cada um exerce dentro do documentário. Aos experts são atribuídas as funções de, junto ao narrador, compor a cadeia lógica narrativa entre os acontecimentos e contextualizar os fatos. Às fontes primárias independentes reserva-se o papel de fornecer suas versões sobre os acontecimentos e trazer o lado emocional das disputas que conduzem a narrativa. São elas que fornecem o principal conteúdo do documentário. Observa-se que o papel desempenhado por elas também

é testemunhal, já que, estão diretamente envolvidas com os fatos. Resta às fontes primárias oficiais, como os delegados e oficiais da justiça, o papel de confirmar ou contrapor a versão dada por estas fontes. Por fim, as testemunhas exercem papel fundamental na compreensão dos diversos discursos e na construção de uma narrativa mais dramática.

A hierarquização das fontes estabelecida dentro do documentário fica evidente por três motivos: repetição, exclusividade e duração das entrevistas. Nota-se que as figuras mais frequentes ao longo da série documental são Shanna Garcia, Sabrina Garcia, Bernardo Bello, Capitão Guimarães, Vera Araújo, Vinicius George, Alexandre Neto e Milton Cunha. Estes personagens aparecem em quase todos os episódios. Pelo viés jornalístico, a presença excessiva destas fontes pode se justificar por diferentes motivos.

Shanna, Sabrina, Bernardo e Capitão Guimarães são figuras centrais de toda a trama. De maneira mais simplista, se fossem personagens fictícios, seriam os atores principais da série. Enquanto Vera Araújo, Vinicius George, Alexandre Neto e Milton Cunha seriam os coadjuvantes, que exercem um papel fundamental na construção de sentido sobre tudo que é dito. A repetição destes personagens ao longo dos sete episódios do documentário se explica pela relação que os mesmos possuem com os acontecimentos levantados e pela exclusividade dos relatos. Entrevistados recorrentes, como os citados anteriormente, fornecem continuidade à narrativa e ajudam a criar um vínculo com o espectador.

Além disso, a repetição constrói um diálogo entre os entrevistados, hora conflitante, hora condizente. Para tornar este diálogo possível, a produção do documentário incentiva o conflito de versões ao trazer citações do que foi dito por um, e por outro, durante as entrevistas. Três episódios deixam essa construção mais evidente: *Shanna e Tamara Garcia: a guerra das gêmeas*, *Bernardo Bello: um forasteiro no poder* e *Rogério Andrade: tiro, porrada e bomba*. Em ambos, são frequentes as vezes que o entrevistado inicia uma pergunta com “a Shanna disse que vocês...” ou “o Bernardo nos disse que...” e o entrevistado responde. Ao optar por essa abordagem, a série reforça sua principal temática: a disputa entre os bicheiros.

Esse diálogo entre as fontes instiga o espectador a encontrar seu próprio argumento dentro do documentário. Questões como *em quem devo acreditar?* perpassam a mente do espectador durante toda a série. Nesse sentido, o

documentário jornalístico atinge seu principal objetivo: fornece uma visão ampla e subjetiva sobre os fatos.

Para isso, a variedade de fontes é essencial. A pluralidade de entrevistas é um dos grandes méritos do documentário. A exclusividade das declarações é, inclusive, ressaltada por Pedro Bial em diferentes momentos com “é a primeira vez que o capitão fala em detalhes sobre sua vida na contravenção” ou “é a primeira vez que Sabrina fala publicamente sobre sua vida”, e ainda, “essa é a primeira vez que ele decide falar sobre a guerra do jogo do bicho”. São mais de sete entrevistas exclusivas dentro dos episódios, o que potencializa a relevância do documentário.

Apesar da grande variedade de entrevistados, pelas palavras do próprio locutor, o documentário não conseguiu acesso com nenhuma fonte próxima à Rogério Andrade. Bial justifica a dificuldade estaria relacionada por ser “a figura mais temida do jogo do bicho”, discurso que é reforçado pelos próprios entrevistados. Shanna Garcia e Sabrina Garcia, por exemplo, disseram preferir não falar sobre Rogério. Apesar de compreensível, a falta de depoimentos sobre Rogério Andrade deixa um vácuo sobre o perfil mais relevante do jogo do bicho atual. O espectador deixa o documentário sem saber quem de fato é Rogério Andrade.

É possível ter dimensão da duração das entrevistas através do discurso do locutor e dos personagens. Pedro Bial faz questão de demonstrar no próprio discurso que a produção não limitou o tempo das entrevistas. Um exemplo claro é encontrado no quinto episódio da série, quando o locutor fala sobre a entrevista com Julia Lotufo: “a viúva de Adriano da Nóbrega nos concedeu uma entrevista de nove horas. Ela usava tornozeleira eletrônica, tinha proteção policial porque se dizia ameaçada de morte”.

Como visto anteriormente, a disponibilidade de tempo para realizar as entrevistas é o que proporciona liberdade para encontrar o inesperado para enriquecer a narrativa. Como encontrado no segundo episódio, por exemplo, em que Shanna se emociona ao falar sobre os conflitos familiares. Ou até mesmo no último episódio, quando Bernardo Bello, um dos homens mais influentes do jogo do bicho, admite ter medo da morte. Nestes momentos também notamos a habilidade do entrevistador em criar proximidade com o entrevistado.

A captação dos depoimentos com os personagens principais foi feita em locais confortáveis e, possivelmente, escolhidas por eles mesmos. As entrevistas de Shanna, Sabrina, Capitão Guimarães são realizadas nas casas deles, enquanto

Bernardo Bello recebe a equipe em seu escritório. Conforme visto anteriormente, essa intimidade é crucial para que o resultado seja o mais espontâneo e verídico possível.

4.3.1.2 Imagem e Som

O documentário analisado mantém uma coerência visual ao longo de seus episódios, apresentando uma estrutura imagética padrão que compõe a série. Todos os episódios compartilham uma abordagem visual que combina entrevistas, imagens de arquivo, reconstituições e ilustrações dramáticas.

Em relação à captação de imagens, essa se resume às entrevistas realizadas. Neste caso, a sensibilidade do realizador se aloca em identificar o cenário ideal e captar todo o drama, o silêncio e o som ambiente que possam contribuir na dramatização da narrativa. Como citado na categoria prévia, as entrevistas são captadas em planos abertos, médios e curtos em locais intimistas.

No que se refere ao posicionamento da câmera, o documentário adota um padrão para realizar as entrevistas. Os planos variam entre abertos, médios e curtos. O que possibilita o afastamento e a aproximação do espectador de acordo com a mensagem transmitida pelo entrevistado.



Figura 1. Planos dos Entrevistados

Além disso, as entrevistas são complementadas por imagens de apoio dos personagens em suas casas, imagens de arquivo, dramatizações e gráficos, que ilustram os pontos discutidos e tornam a narrativa mais visual e dinâmica. Esses elementos, combinados, formam uma abordagem jornalística robusta que explora profundamente o fenômeno do jogo do bicho e suas ramificações.



Figura 2. Imagens de apoio



Figura 3. Imagens de arquivo

A maneira encontrada pelos documentaristas para romper com a utilização excessiva das entrevistas foi recorrer à prática comum dos documentários: as reconstituições dramáticas. Além de exercer a função estética, as reconstituições utilizadas possuem alto valor informativo, já que, ajudam o espectador a visualizar sobre quem se fala dentro do contexto. Três dramatizações são amplamente utilizadas no documentário: a cúpula, a roleta e os quadros.

A cúpula é uma reconstituição bastante dramatizada do que seria uma possível reunião entre os bicheiros. Esse recurso é utilizado principalmente no primeiro episódio, onde se apresenta os personagens da velha cúpula do jogo do bicho. A utilização se justifica dada a ausência de muitos dos bicheiros originais, que já faleceram, essas dramatizações não só preenchem lacunas históricas, mas também adicionam um tom de série de *streaming*, proporcionando maior dramaticidade. Essa reconstituição é utilizada ao longo de toda a série, normalmente quando o assunto é a velha cúpula do jogo do bicho.



Figura 4. Dramatização da velha cúpula

Outro elemento utilizado é a roleta dos bicheiros. A roleta é um elemento gráfico que serve como apoio para ilustrar a figura principal de cada episódio. Em cada segmento, pelo menos um personagem é destacado através da roleta, criando uma identidade visual padrão entre os episódios.



Figura 5. Roleta dos bicheiros

Outro recurso fundamental são os quadros, utilizados como uma espécie de árvore genealógica. Eles ajudam a situar os espectadores sobre quem são os personagens e como se relacionam entre si. Considerando a grande quantidade de nomes e a complexidade das relações apresentadas, esse recurso visual é essencial para evitar confusões e facilitar a compreensão.

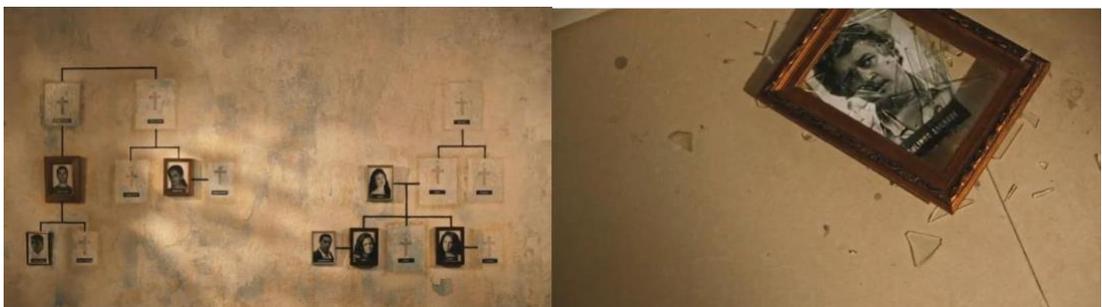


Figura 6. Árvore genealógica

Um mapa do território do Rio de Janeiro também é frequentemente usado para apoiar as informações apresentadas. Nesse mapa, bonecos representando os bicheiros são colocados e removidos de seus territórios conforme as disputas vão sendo contadas. É uma espécie de tabuleiro do jogo do bicho. Esse recurso gráfico não apenas ilustra as mudanças de poder, mas também contextualiza geograficamente os eventos narrados.



Figura 7. Mapa Rio de Janeiro

Em casos mais específicos, em que o apoio de imagem de arquivo é praticamente zero, uma reconstituição em quadrinhos é utilizada. É o caso da história do assassinato de Myrinho Garcia, retratado no quarto episódio da série.



Figura 8. Ilustração em quadrinhos

A montagem de todos estes elementos visuais combinados com o conteúdo das entrevistas é o que cria, no final, a construção de sentido de cada episódio e do documentário. Apesar de conter certa linearidade histórica, o ritmo criado entre os episódios é bastante acelerado. A linha do tempo é compreendida depois que a dinâmica dos episódios fica mais clara. Há uma ênfase em manter a continuidade visual e temática, com transições suaves que evitam qualquer quebra brusca na narrativa.

O som no documentário é uma combinação de diálogos, trilha sonora, e efeitos sonoros, todos utilizados para maximizar o impacto emocional e informativo da narrativa. A trilha sonora segue a lógica do documentário e varia entre alegria e tensão. A trilha é predominantemente instrumental, com músicas que evocam a atmosfera do Rio de Janeiro e realçam as emoções das cenas. Em momentos chave, a música é utilizada para criar tensão, nostalgia, ou melancolia, dependendo do contexto da narrativa. É ela que ajuda a mudar o tom da narrativa quando existe um corte entre os assuntos. Esses elementos sonoros são introduzidos de forma a não sobrecarregar o diálogo, garantindo que a informação principal transmitida pelas entrevistas e narrações permaneça clara e compreensível.

A maneira como os recursos sonoros são utilizados fica clara desde o primeiro episódio da série. Quando a narrativa aborda elementos que relacionam o jogo do bicho com o cotidiano e, principalmente com o Carnaval, a trilha é a caricatura do Rio de Janeiro: um samba leve e descontraído. Agora, quando Pedro Bial fala sobre os patronos do jogo do nicho e os conflitos violentos, a trilha é rompida abruptamente e entra uma trilha que evoca tensão e dramatização.

Apesar do corpo dos episódios ser as entrevistas, as imagens de arquivo são amplamente usadas para contextualizar eventos históricos e ilustrar os acontecimentos relatados pelos personagens. Em alguns momentos os registros materiais sozinhos têm uma representatividade completa, e em outros momentos, são utilizados somente para ilustrar os depoimentos que se referem ao passado para reforçar a verdade. A construção da cronologia dos acontecimentos passa muito pela utilização destas imagens de arquivo.

Além de possuir um grande valor agregado pela quantidade de documentos materiais reunidos, o documentário também produz uma série de documentos imateriais, que, conforme visto, só viram memória a partir do próprio documentário. É o caso dos relatos das entrevistas e da exibição de documentos pessoais dos entrevistados disponibilizados com exclusividade pelas famílias.

Ao considerarmos as escolhas estéticas e técnicas aplicadas no documentário, é possível perceber a construção de uma narrativa que harmoniza a informação e a dramatização exigida dentro das plataformas de *streaming*. Apesar disto, a série não utiliza uma ampla variedade de recursos visuais que estão comumente associados às produções de séries de *streaming*.

4.3.2 Conteúdo

Esta categoria reserva-se à análise de elementos que constroem o argumento jornalístico do documentário. Pretende-se entender de que maneira os autores se colocam dentro da narrativa e compreender o ponto de vista da produção audiovisual.

4.3.2.1 Texto e Narrativa

Como já exposto, a narrativa do documentário é construída principalmente através das entrevistas. Os depoimentos dos entrevistados dialogam entre si e com o conteúdo de arquivo, o que seria suficiente para construir uma argumentação. Neste caso, o controle da narrativa se baseia muito mais sobre as questões volantes, que se referem ao conteúdo encontrado no desenvolvimento do próprio documentário, do que sobre as questões técnicas.

O *argumento encontrado* do documentário está ligado ao conteúdo exclusivo das entrevistas e, por isso, é possível afirmar que o sentido do documentário é construído na pós-produção. É claro que apesar de depender dos discursos dos entrevistados, a idealização do documentário parte de um ponto de vista dos diretores. A utilização da voz de um narrador facilita a identificação deste ponto de vista e na construção de sentido do que é visto.

A narrativa do documentário segue na contramão da tendência destacada por Penafria (2001) e Simões (2021), onde a voz do narrador é substituída pela argumentação construída através dos depoimentos, em *Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho*, Pedro Bial exerce a função tradicional dos locutores de documentário.

Este elemento ganha relevância porque é Bial quem cria a coerência narrativa que sustenta o ponto de vista do documentário. É ele o encarregado por transmitir a voz do documentário. A voz de Bial conduz a narrativa, fornecendo contexto histórico, interligando os depoimentos e guiando o espectador através da complexa trama do jogo do bicho.

4.3.2.2 Olhar jornalístico

A presença de Pedro Bial como narrador não apenas facilita a compreensão do espectador, mas também confere uma autoridade e credibilidade adicionais ao documentário. Seu tom e estilo de narração ajudam a esclarecer e contextualizar as

informações apresentadas, revelando o ponto de vista poético e isento do documentário.

A liberdade do documentário em poder imprimir uma voz e deixar a busca pela imparcialidade de lado permite uma ampliação de possibilidades que produzem peças únicas. Isto fica claro no objeto de estudo. Através das escolhas narrativas e gráficas do documentário, o espectador consegue acessar personagens com uma profundidade difícil de ser encontrada em televisão aberta.

A interação entre compromisso com a realidade e expressão subjetiva é evidente. A história é apresentada como uma novela da vida real, que combina morte, traição, vingança e disputa por poder, o que já denota um olhar específico e uma interpretação dos fatos. Além disso, a existência de um narrador desde o início do documentário já demonstra que a imparcialidade não é o objetivo da série. Pedro Bial dramatiza, argumenta e adjetiva.

No sexto episódio, por exemplo, o narrador se refere a Rogério Andrade como a figura mais temida do jogo do bicho. Em outros momentos, Bial opta por transferir a responsabilidade das falas. É o que vemos no último episódio, por exemplo: “Para a polícia, Shanna cumpriu seu objetivo de voltar a receber mesada de Rogério”. De maneira geral, a voz e presença do locutor acrescenta uma camada pessoal à narrativa, deixando claro que este é um documentário com um ponto de vista.

Ao mesmo tempo, existe uma narrativa comprometida com a essência do jornalismo: a pluralidade de perspectivas. A diversidade de fontes – desde historiadores e jornalistas até contraventores e figuras do samba – permite uma visão multifacetada do jogo do bicho. Essas múltiplas perspectivas não só enriquecem a narrativa, mas também oferecem ao espectador a oportunidade de ver a história de diferentes ângulos.

Entretanto, é possível identificar o olhar dos diretores na maneira como constroem as contradições das entrevistas e como utilizam as fontes oficiais para fazer referência aos contraventores. Em *Maninho Garcia: o rei do Rio* a montagem alternada contrapõe a figura de pai de família construída pela ex-mulher de Maninho com imagens de arquivo de reportagens que relatam atos bárbaros cometidos pelo bicheiro. São vários os momentos em que fica evidente o objetivo de contradizer com certo sarcasmo o que dizem os personagens. A forma como os depoimentos são costurados mostram claramente a direção escolhida pelos documentaristas.

Em suma, o olhar jornalístico em "*Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho*" é uma mistura deliberada de subjetividade e múltiplas perspectivas. A narrativa não busca a imparcialidade, mas sim uma representação rica e interpretativa da realidade. A presença do narrador, a seleção das entrevistas e a utilização de recursos visuais e sonoros são todos elementos que revelam a visão particular dos diretores. A subjetividade e a autenticidade coexistem dentro do documentário e cabe ao espectador escolher sua verdade.

É apenas no final da série que o objetivo dos documentaristas fica mais evidente. O documentário encerra com uma mensagem de Bernardo Bello afirmando que "se ninguém parar, ele (Rogério Andrade) será dono do Brasil" e complementa com uma tela com *lettering* "até hoje não há condenação para nenhum dos mandantes de dez crimes que você viu neste episódio desta série". A sensação que permanece ao final é de que enquanto ninguém for culpabilizado, a guerra continua.

Nesse sentido, o documentário adota o compromisso ético da transparência dos processos durante todos os episódios. São vários os momentos em que Pedro Bial contextualiza as entrevistas, compartilhando como foi o processo para conseguir as entrevistas e em que condições elas foram realizadas.

Além disso, a produção também opta por mostrar bastidores das entrevistas e por manter a voz do entrevistador em alguns momentos. A escolha por transmitir o que foi perguntado ao entrevistado ajuda a retratar a realidade de maneira mais comprometida com a verdade e, ao mesmo tempo, capta a reação espontânea dos personagens.

Por fim, a união de todos os recursos reflete a aplicação do conceito teorizado por Nichols (1991), que defende o compromisso da verdade como a responsabilidade de representar os fatos e as pessoas de forma justa e honesta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa foi analisada a narrativa jornalística do documentário Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho, da Globoplay. Antes de estabelecer uma metodologia para analisar o conteúdo do documentário, foi preciso estudar o caminho da relação entre documentário e jornalismo. Uma investigação teórica sobre as duas áreas em estudo foi realizada, de modo a poder fazer um enquadramento histórico que pudesse ser útil para compreender a atualidade do gênero.

Chega-se à conclusão de que a moldura do documentário jornalístico é possível destacar cinco características que posicionam o documentário como gênero essencialmente autoral: o recorte da realidade baseado em fatos, a profundidade do assunto, a construção da narrativa através de depoimentos, o uso de imagens de arquivo e, por fim, o olhar do diretor sobre o objeto.

Depois de compreendidos alguns dos fatores que posicionam o documentário como gênero jornalístico, foi possível estabelecer critérios para analisar o conteúdo dos sete episódios de Vale o Escrito: A Guerra do Jogo do Bicho e, com base na metodologia elaborada para esse trabalho, comprovar o teor jornalístico do documentário.

O documentário possui diversas características jornalísticas que transcendem a creditação profissional de seus realizadores. A primeira delas é colocar o fato e a realidade como material principal da construção. Em segundo lugar, o documentário oferece uma ampla variedade de entrevistas e, conseqüentemente, fornece ao espectador uma multiplicidade de interpretações possíveis. O terceiro fator é a utilização de imagens de arquivo não só como ilustração, mas como comprovante da verdade.

A partir da categorização foi possível analisar o objeto de estudo e conceituar as técnicas utilizadas que harmonizam a informação e dramatização, comprovando-se como um produto audiovisual que prende o espectador durante a exibição.

A realidade, no documentário, é reconstruída através do olhar do cineasta e principalmente através da voz do locutor. Apesar disso, o resultado final pode sim ser considerado subjetivo e imparcial. A subjetividade do documentário se evidencia em todo o seu processo de produção, desde a captação das imagens até a montagem que alterna os depoimentos dos personagens. Como afirma Nichols (1991), o compromisso com a verdade não significa a ausência de subjetividade, mas sim a responsabilidade de representar os fatos e as pessoas de forma justa e honesta.

Através da intimidade criada entre entrevistador e entrevistado e da transparência do processo, o documentário se aproxima das vidas populares

desconhecidas pela sociedade com maestria.

Vale destacar que a coexistência do jornalismo e do cinema em uma mesma plataforma cria novas exigências de padrões estéticos e, conseqüentemente, novas possibilidades de linguagens audiovisuais aplicadas ao jornalismo. A veiculação do documentário na plataforma de *streaming* Globoplay indica uma adaptação ao formato digital, destacando-se pela qualidade estética e narrativa que atrai novos públicos.

Em termos visuais, o documentário mantém uma coerência estética através do uso de imagens de arquivo, reconstituições dramáticas e gráficos que ilustram os eventos discutidos. A nível estético, estes recursos são utilizados muito como facilitador da transmissão da mensagem, mas nunca como preocupação primordial.

Conforme destacado por Melo (2001), o documentário, quando comparado com a reportagem factual demonstra uma maior possibilidade de utilizar recursos ficcionais na construção do texto sem correr o risco de ser acusado de manipular a informação. Essa liberdade pode causar conflitos éticos na representação do outro, o que não se verificou no objeto de estudo. Em nenhum momento, a escolha pelos meios expressivos se separa de uma busca ética. Ressalta-se, inclusive, que o documentário poderia ter sido mais criativo neste sentido, aproveitando a liberdade do gênero de aderir às linguagens audiovisuais.

Vale a pena destacar, por fim, que se na televisão aberta a frequência de exibição de documentários é mínima, o *streaming* ascende como um novo lugar jornalístico pautado por uma abordagem mais complexa da informação factual e que dispensa o imediatismo na transmissão da informação.

O sucesso do documentário comprova que entre as tendências atuais do jornalismo está a produção do documentário com a linguagem de *streaming*. As plataformas digitais demonstram-se como o principal mercado e um dos parceiros na produção de documentários jornalísticos com algumas mudanças estruturais. Tais como: a divisão do conteúdo em série, utilização de um ritmo acelerado, alternância de depoimentos, material de arquivo e cenas de dramatização.

A iniciativa da Rede Globo de Televisão de veicular o primeiro episódio em televisão aberta demonstra uma confiança no produto para atrair novos públicos à plataforma. Fica assim evidente que a produção de documentários jornalísticos em plataformas digitais de grandes veículos, como o Globoplay, transforma-se em uma alternativa para adquirir novos públicos.

Com isso, é importante que o documentário seja estudado, pois demonstra a adaptação do gênero documental aos novos padrões estéticos das plataformas

digitais. Portanto, os resultados extraídos da análise do documentário podem ser úteis para o campo de pesquisa porque ilustra uma nova forma de fazer jornalismo aliado ao entretenimento no *streaming*.

BIBLIOGRAFIA

ALTAFINI, T. **Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem**. Piracicaba, SP, 1999. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Editora 70, 1977.

BERNARDET, J. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2008.

BERNARDET, J. **Cinema Brasileiro. Propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BISTANE, L; BACELLAR, L. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2005.

BOURDIEU, P. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRAGANÇA, F. **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Azougue. Coleção Encontros, 2009.

CAETANO, D. **Cinema brasileiro 1995-2005. Revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

CHRISTOFOLETTI, R. **Ética na Comunicação**. São Paulo: Contexto, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/ucv6SG>. Acesso em: 7 de jun. 2024.

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: Documentário "**Coutinho e o Outro**" (**Parte 1**). Direção: Jackson Villela. Roteiro: Sandro Neiva. [S.I.]: Brasília, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>. Acesso em 10 de mai. 2024.

DALLAGO, A. **Televisão e Linguagem: Tendências com as tecnologias Digitais**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Porto Alegre, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- FOIRET, J. **Os Irmãos Lumière e o Cinema**. São Paulo: Augustus, 1995.
- GALVÃO, M. **Crônicas do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975
- GAUTHIER, G; RIBEIRO, E. **O Documentário: Um Outro Cinema**. São Paulo: Papirus, 2011.
- IKEDA, M. **As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da "retomada"**. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura, São Cristóvão, v. 17, n. 3, p. 163–177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/4308>. Acesso em: 29 maio. 2024.
- LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. São Paulo: Ática, 1985.
- LAGE, Nilson. **A Reportagem: Teoria e Técnica de Entrevista e Pesquisa Jornalística**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- LINS, C; MESQUITA, C. **Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LINS, C. **O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- MACIEL, Pedro. **Jornalismo de televisão: normas práticas**. Porto Alegre: Sagra, 1995.
- MANUAL DA REDAÇÃO: Folha de S. Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2010.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-Imagem no Cinema: A Experiência Alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MELO, C. T. V. de. **O documentário como gênero audiovisual**. Comunicação & Informação, 5 (1/2), 25-40, 2002.
- MELO, C. T. V. de; GOMES, I. M.; MORAIS, W. **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, 2001.
- MOURÃO, M; LABAKI, A. **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NICHOLS, B. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001

NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Chamusca: Edições Cosmos, 1999.

PEREIRA, Luiz. **A Apuração da Notícia: Métodos de Investigação na Imprensa**. Petrópolis: Vozes, 2006.

PRIOLLI, G. **A Televisão e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

RAMOS, F. **Mas Afinal... o Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

pe, G. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

SALLES, P. **70 anos de Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura Rio de Janeiro, 1987.

SALVO, Fernanda. **Documentário, Reportagem e Alteridade: A Questão Ética na Simbolização do Outro**. Minas Gerais. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/23387/15623>. Acesso em: 5 de mai. 2024.

SIMÕES, A.F.F. **O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual: Influências, diferenças e públicos**. 2021. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/136274/1/Relato%CC%81rio%20de%20Esta%CC%81gio-Ana%20Francisca%20Simo%CC%83es.pdf>. Acesso em: 10 de mai. 2024.

SOUZA, G. **Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo**. 2007. Doc On-line, 6, 158-172.

TEIXEIRA, E. **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.