

NEM TUDO É O QUE PARECE: ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A REPORTAGEM TELEVISIVA NO CASO DA BOATE KISS

NOT EVERYTHING IS WHAT IT SEEMS: BETWEEN THE DOCUMENTARY AND THE TELEVISION REPORTAGE IN THE CASE OF BOATE KISS

GIOVANA SILVEIRA SANTOS

Mestranda com pesquisa em andamento no Programa Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Comunicação Social habilitação em Jornalismo pela mesma instituição.

E-mail: giovanasilveirasantos@gmail.com

VANESSA MATOS SANTOS

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), Doutora em Educação Escolar pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) e Mestre em Comunicação pela mesma instituição (UNESP). Docente do Programa Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação (PPGCE) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do curso de Jornalismo da mesma instituição.

E-mail: vanessamatos@ufu.br / vanmatos.santos@gmail.com

SANTOS, GIOVANA SILVEIRA; SANTOS, VANESSA MATOS. Nem tudo é o que parece: entre o documentário e a reportagem televisiva no caso da boate kiss. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 3, pp.150-167, set./dez. 2017.

Enviado em: 12 de setembro de 2017 / Aceito em: 11 de dezembro de 2017.

RESUMO

O presente artigo aborda as razões pelas quais documentário e reportagem televisiva são constantemente confundidos contemporaneamente, quando sabe-se, pelo menos teoricamente, que tais produções audiovisuais possuem aspectos particulares. Tomando por base a análise feita com três diferentes produções audiovisuais (uma reportagem, uma grande reportagem e um documentário) envolvendo os acontecimentos relacionados à Boate Kiss em janeiro de 2013, apresentam-se os pontos de aproximação e fragilidade na distinção destes materiais.

Palavras-chave: Produção audiovisual; Documentário; Reportagem televisiva; Boate Kiss

ABSTRACT

This article addresses the reasons why television documentary and reporting are constantly confused at a time when it is known, at least theoretically, that such audiovisual production shave particular aspects. Based on the analysis of three different audiovisual productions (a report, a large report and a documentary) involving the events related to Kiss Boate in January 2013, this research points the approach and fragility in the distinction of these materials.

Keywords: Audiovisual production; Documentary; Television reporting; Boate Kiss.

INTRODUÇÃO

Na madrugada de 27 de janeiro de 2013 uma tragédia teve início na cidade de Santa Maria, no estado do Rio Grande do Sul. O incêndio na Boate Kiss resultou em 241 mortes, além de centenas de indivíduos com lesões corporais. De acordo com Inquérito (2013), a causa da morte de todas as vítimas foi asfixia, devido à toxicidade da fumaça produzida pelo fogo no forro do teto que fazia o isolamento acústico da boate. O fogo e a fumaça tóxica provocaram pânico generalizado e todas as pessoas que estavam na boate tentaram correr para a saída. No entanto, diversos obstáculos impediram com que chegassem livremente à saída e se livrassem da morte iminente. O local também contava com apenas uma saída, que por alguns momentos foi obstruída pela ação dos seguranças para impedir que os jovens deixassem a boate sem pagar a comanda (INQUÉRITO, 2013). Além destes fatores agravantes, a boate estava com superlotação no momento do incêndio. O desencadeamento de uma sequência de fatores contribuiu para o grande número de mortos naquela noite.

Ao final da investigação, 22 pessoas foram indiciadas, algumas responderão por mais de um crime (TASCHETTO, 2014). Houve também indiciamento por improbidade administrativa, mas os nomes não foram revelados pelo Ministério Público (MP). A tragédia foi amplamente divulgada pela imprensa nacional e internacional. Vários foram os pontos de vista apresentados e discursos proferidos. As teorias contemporâneas da Comunicação (mesmo aquelas que se assentam em epistemologias distintas) já admitem que existe um grande distanciamento entre o fato em si e a notícia sobre ele, ou seja, entre o que de fato ocorreu e a recepção pelo sujeito existe um longo percurso que sofre influências pessoais, organizacionais, etc (SOUSA, 2002). Além disso, o suporte escolhido, bem como o formato em que se assenta a produção, desempenham crucial importância nos sentidos que serão construídos pelo sujeito receptor.

Apesar de alguns equívocos que insistem em afirmar que um documentário é uma reportagem maior em extensão e aprofundamento, em verdade o que se tem são dois produtos completamente distintos. Enquanto a reportagem em televisão é feita para adequar-se a um programa telejornalístico, o documentário é um produto que existe, sem a necessidade de se ligar a um programa maior. Ademais, a reportagem,

por ser jornalística, tem o compromisso com a qualidade da informação, a objetividade e a clareza. Tais pontos não são, necessariamente, os balizadores do documentário. Diferentemente da reportagem, o documentário pode, muitas vezes, trabalhar com fatos que não ocorreram. As fronteiras entre reportagem e documentário podem se tornar ainda mais tênues quando se fala em documentário jornalístico e tal instabilidade na definição dos produtos tende a conduzir os telespectadores por caminhos equivocados a respeito do material a que assiste. Tal situação de instabilidade é o foco deste estudo que analisa três diferentes produtos em suas abordagens relacionadas à tragédia da Boate Kiss, quais sejam: um documentário do Discovery Channel, uma grande reportagem televisiva do SBT veiculada no SBT Repórter e uma reportagem televisiva da Rede Globo veiculada no Programa Fantástico.

2 O DOCUMENTÁRIO E A REPORTAGEM TELEVISIVA

Buscando compreender os termos em questão, destacamos, inicialmente, o ponto de vista defendido por Ramos (2013, p.22), para quem o documentário é “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserções sobre o mundo”. Para o autor, documentário refere-se a um conjunto de obras que são detentoras de características singulares e estáveis que as tornam diferentes do montante de filmes ficcionais.

Para Nichols (2005, p.26), o objetivo do documentário é o alcance da crença do espectador sobre o que apresenta, pois, o documentarista, para impactar o mundo histórico, elege um ponto de vista em detrimento dos demais enfoques da realidade (NICHOLS, 2005). Isso significa que não existe nenhum compromisso prévio do documentarista com a objetividade e a clareza, valores tradicionalmente ligados ao Jornalismo (TRAQUINA, 2004; SOUSA, 2002). Assumindo uma vertente mais subjetiva, o documentário abre espaço para a sensibilidade de quem conta a história. Essa abertura não sugere que os documentários trabalhem com a ideia de atores teatrais. Posto que as pessoas filmadas são tratadas como atores sociais, os comportamentos e as personalidades habituais não são disfarçados. Pelo contrário: são usados a favor e conforme deseja o documentarista.

No que se refere à dinâmica de produção, além das imagens filmadas in loco, o documentarista também pode usar a recriação para ilustrar ou demonstrar o fato narrado. Bernard (2008) defende que a recriação no documentário é usada para ampliar a nossa visão sobre o fato narrado e também para atender às necessidades estilísticas. Tal como ocorre no contexto cinematográfico, o real se revela por meio de discursos

de transparência e opacidade (XAVIER, 2005). A narração das histórias em documentários “envolve uma série de escolhas criativas acerca da estrutura de um filme de perspectiva, de equilíbrio, de estilo, de elenco e mais ainda” (BERNARD, 2008, p.1). Diante do exposto, faz-se necessário lançar luz ao fato de que o documentário depende do “arranjo criativo”, não da “invenção criativa”, pois trabalha com histórias reais e não com ficção.

Soares (2007) ressalta, assim como Bernard (2008), que os personagens participantes do documentário precisam ser interessantes e estarem, ou se envolverem, em situações conflituosas. Na maior parte dos casos, os personagens dos documentários são colocados em situação de entrevistas (SOARES, 2007). A exploração deste recurso é uma das características do documentário, bem como, é a responsável pela sustentação da estrutura discursiva do filme. A finalização do documentário ocorre por meio de montagem que pode ser traduzida como a união de imagens, registros fotográficos, sonoros, etc que, juntos, formarão o discurso do documentarista.

Todas estas características fazem com que o documentário seja um produto audiovisual mais alinhado ao cinema. Nesta perspectiva, o documentário aproxima-se da arte e não necessariamente da comunicação como processo. Historicamente, o documentário foi inserido na televisão como forma de agregar credibilidade e veracidade. Ainda que não fossem inteiramente informativos, os documentários adquiriram a áurea de serem educativos, como se este tipo de produto audiovisual não estivesse à mercê das manipulações ou pontos de vistas questionáveis (MURRAY, 2004). Ao imaginar um documentário, o documentarista não pensa na grade televisiva, no tempo cronometrado. O sentido é inverso na reportagem.

Sob a ótica de Emerim (2010), a reportagem é o produto de uma série de etapas do fazer jornalístico: pauta, apuração, produção (gravação e edição) e exibição da matéria. O objetivo da reportagem, de modo geral, é contar, reportar, relatar algum fato ou acontecimento do mundo. Entretanto, mais do que representar acontecimentos do mundo, a imagem da reportagem televisiva trata “fundamentalmente, da imagem dos que conduzem a apresentação dos acontecimentos, seja repórter, apresentador, diretor do programa, editor, câmera, enfim” (EMERIM, 2010, p.8). O texto precisa ser relativo à imagem, caso contrário não há motivos para existir (PATERNOSTRO, 2006). Levando em conta que o telejornalismo assume a missão de informar e por isso dispõe-se a trabalhar com a realidade, a postura, roupa, gestualidade e tom de voz do repórter tornam-se parte da reportagem e tomam uma função narrativa tanto quanto a notícia em si.

A reportagem tem o objetivo de transportar o espectador para o contexto do qual advém o acontecimento. Isto posto, fica claro que no exercício da profissão

jornalística de construção dos textos, sejam eles informativos, interpretativos ou opinativos, o jornalista se depara com a situação de recontextualização e enquadramentos dos acontecimentos conforme suas naturezas e objetivo que se pretende alcançar com a mensagem (VIZEU, 1997). Além da preocupação com a manutenção do tempo, a reportagem também precisa obrigatoriamente responder a cinco questões: o quê, quem, quando, onde, e por quê. O texto da reportagem deve ser construído tendo em vista a resposta destas perguntas essenciais. Este texto, geralmente, é gravado em voz *off*¹ e acompanhado de imagens que confirmam o que dizem as palavras. Para Penafria (1999), as imagens na reportagem cumprem uma função meramente ilustrativa e servem como prova do que diz o texto do jornalista.

Os telejornais visam o alcance de um grande público, que por tal é geral e heterogêneo, por isso o texto da TV não pode ser complexo e nem vazio de sentido. Para Yorke (1998), as reportagens devem optar por narrativas que utilizem uma linguagem precisa, clara, simples, direta e neutra. Contemporaneamente, o que se tem observado é o aumento da permeabilidade entre reportagem e documentário sem que isso fique evidente para o telespectador. Essa permeabilidade se deve muito às tecnologias digitais. Os webdocs e os documentários interativos (ou idocs) são bons exemplos dessa permeabilidade. Nos primeiros, a produção é pensada para ser distribuída pela Web. Não necessariamente pressupõe interatividade, mas levam em consideração a forma de recepção de conteúdo audiovisual por meio da Web. Quando o tema é deslocado para os documentários interativos, o telespectador se converte ainda em produtor do conteúdo porque ele define os caminhos dessas narrativas (LEVIN, 2016).^k Esses produtos também fazem uso de estratégias transmidiáticas (JENKINS, 2009) para envolver os sujeitos em narrativas cada vez mais conectadas (JENKINS; FORD; GREEN, 2014). É importante perceber que nos livingdocs (ou, numa tradução simples: documentários vivos) o telespectador se converte também em protagonista (GAUDENZI, 2013).

Ainda no que se refere às fronteiras entre documentário e reportagem televisiva, é importante destacar que as tecnologias digitais permitem novas possibilidades, mas a hibridização dos formatos não nasceu com elas. O cineasta João Batista de Andrade já desenvolvia, na década de 1970, documentários que abordavam questões sociais como *Migrantes* (1973) e *Wilsinho Galileia* (1978) para serem exibidos em telejornais (SOBRINHO, 2012). Também Eduardo Coutinho fez importantes experimentações que misturavam documentário e reportagem no *Globo Repórter*, na TV Globo, na mesma época.

Diferentemente das reportagens, que exibem começo, meio e fim, os documentários sugerem, conduzem o raciocínio do telespectador, sensibilizam e, por fim,

1 Fonte: O BEIJO DA MORTE. Disponível em: <<http://www.nfpajla.org/pt/arquivos/lugares-de-reunioes-publicas-discotecas/993-el-beso-de-la-muerte>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

revelam uma nova forma de ver um acontecimento, tanto do passado quanto do presente ou futuro. Ademais, ainda discutindo os termos da hibridização de formatos, Bruzzi (2000) destaca a proximidade entre os documentários observacionais e os *docusoaps*. Para ela, os *docusoaps* combinam muitos dos elementos textuais e estéticos do cinema direto (câmera de mão, som em sincronização e foco nas atividades cotidianas) com os dispositivos comumente utilizados em telenovelas (sequências narrativas curtas, intercessões de múltiplas linhas narrativas, utilização de trilha sonora para criar identidade com personagens etc). Esta tendência em termos de formato é tão imponente que Kavka (2012) chega a afirmar que os *docusoaps* marcam a transição entre os documentários tradicionais e os pós-documentários (estes últimos caracterizados essencialmente pela lógica do que hoje chamamos de *reality TV*). Na concepção de Kavka (2012), a contemporaneidade, em termos de produção audiovisual, tem experimentado uma revisão dos gêneros televisivos principalmente em função dos reality shows que, em sua visão, passam a assumir cada vez mais o impacto que a câmera tem em um contexto informal. Este cenário está assentado na assunção primeira de que é impossível que a realidade não se afete pelo processo de filmagem de forma que, o que se consegue é uma espécie de negociação com relação às diferentes formas de compreender a verdade sobre determinado fato (BRUZZI, 2000).

Aqui reside uma questão emblemática: o que o telespectador espera de cada produto (seja ele um documentário, uma reportagem ou até mesmo uma novela) é algo diferente e se liga, necessariamente, ao nível de alfabetização midiática² da audiência. Evans (2011) destaca a emergência de uma nova audiência frente a estes novos cenários. Em alguns aspectos, trata-se de uma audiência mais qualificada, mas em outros, menos preparada para distinguir entre o que é real e o que é ficção, mesmo porque tudo é consumido de forma muito rápida. Há pouco tempo para grandes problematizações e, diante disso, entendemos que há uma questão que precisa ser discutida. Em que pese todas as questões relacionadas ao incremento de uma democracia audiovisual (posto que as ferramentas de produção e distribuição estão mais acessíveis à população e não mais circunscritas aos grandes conglomerados comunicacionais), há também que se considerar que este processo não ocorre de forma neutra. Da mesma forma, a hibridização também implica alterações estéticas que não “neutras” ou “irrelevantes” como bem destacou Ivana Bentes (2003). A hibridização que, em certos aspectos mais se confunde com uma nova forma do espetáculo, não deve nos cegar no tratamento de questões outras. Distante da objetividade jornalística, o documentário deve ser construído a partir do ponto de vista daquele que se coloca na realidade e a documento

2 O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lq6NkkKD3DI> Acesso em 24 fevereiro de 2017.

a partir de seu próprio ponto de vista (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008). O papel do documentarista, portanto, neste aspecto, não se confunde com o do jornalista e isso deve estar claro para o telespectador por uma questão não apenas estética mas, sobretudo, ética. Pensando neste contexto e, sobretudo, objetivando esmiuçar a fronteira existente entre documentário e reportagem, selecionou-se, para análise, 3 diferentes produtos audiovisuais que abordavam os acontecimentos relacionados à Boate Kiss, conforme segue.

3 PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Inicialmente, é importante destacar que a amostra desta pesquisa foi selecionada de forma conveniente (PRIEST, 2011). O tema - o acontecimento da Boate Kiss - foi escolhido em função do seu caráter real, por conseguinte, sua passividade de ser tratado, sob o ponto de vista não-ficcional, pelos formatos de produtos audiovisuais em discussão (documentário, grande reportagem e reportagem). Além disso, foi selecionado o acontecimento na Boate *Kiss* devido sua marcante dimensão. O incêndio na boate foi o segundo maior na história do Brasil e o mais fatal numa casa noturna da América Latina³ (O BEIJO DA MORTE, 20-). Após a seleção do tema, e guiando-se pela classificação que a emissora deu ao produto as pesquisadoras selecionaram os 3 materiais audiovisuais detalhados a seguir.

Dirigido por Daniel Billio, o documentário “Tragédia em Santa Maria⁴” é uma produção dos estúdios Mixer em São Paulo. A exibição do produto aconteceu no canal Discovery Channel em 27 de abril de 2013, três meses após o acidente na Boate *Kiss*. O filme foi produzido em dois meses e meio. O documentário reconstitui os momentos de tensão vividos pelas pessoas que estavam na Boate no momento do acidente, e mostra como tudo começou, desde o início do fogo, a chegada dos bombeiros, as tentativas de resgate até a ajuda dos civis no salvamento das pessoas que estavam dentro do estabelecimento. Para recriar e recontar a história da tragédia o documentário recorre aos recursos de entrevista, simulação com atores teatrais, imagens e vídeos reais de arquivo, criação visual de imagens, tela preta, mapas, infográficos e os recursos sonoro do *off*. A narrativa do documentário é dividida em quatro blocos: o incêndio, a ação dos bombeiros, as consequências da tragédia e a investigação. Vale ressaltar que essa divisão não é explicitada no filme por meio de textos, mas acontece de forma velada a fim de organizar a estrutura narrativa do filme. O documentário tem duração de 43 minutos e 49 segundos.

3 O vídeo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kJRwe_85x-c Acesso em 24 fevereiro de 2017.

4 O vídeo está disponível em <https://globoplay.globo.com/v/2874933/> Acesso em 24 fevereiro de 2017.

Intitulada “Tragédia em Santa Maria/RS” a grande reportagem, produzida por Camila Pessanha e editada por Renato Dilago, foi veiculada no canal SBT. A reportagem foi transmitida no veículo na forma de um programa chamado SBT Repórter, que é totalmente independente de um jornal, ou seja, este produto não é uma reportagem de um telejornal. A grande reportagem responde, de forma aprofundada, às cinco questões obrigatórias de um texto jornalístico (o que, como, quando, onde e porquê) sobre o incêndio na Boate *Kiss*, e retoma outros vários casos históricos de incêndios, em locais fechados, que vitimaram grandes quantidades de pessoas. A narrativa do produto é composta por passagens, entrevistas, *off's*, telas pretas, recriações com desenhos animados, encenação e imagens de arquivo. Nesta produção participaram oito jornalistas. O programa tem duração de 38 minutos e 68 segundos.

Produzida pela Rede Globo, a reportagem⁶ selecionada foi exibida no programa semanal Fantástico, que na grade de programação da emissora passa aos domingos a partir das 21h. A reportagem em questão, juntamente com outras reportagens, compôs a edição do programa de 27 de janeiro do ano de 2013, um dia após o incêndio na *Kiss*. A apresentação desta reportagem foi da responsabilidade do jornalista José Roberto Burnier. Este material retoma a história, apresenta o que, como, quando, onde e porquê aconteceu o fato, fala sobre o reconhecimento das vítimas fatais, seu familiares, as vítimas que foram internadas e mostra os estragos do incêndio. A estrutura da matéria é composta de imagens e vídeos reais de arquivos, depoimentos de vítimas, entrevistas, link ao vivo para abertura e fechamento, passagem do repórter e o recurso sonoro de *off*. A reportagem tem quatro entrevistados, um número bem menor em relação ao documentário que trabalha com 19 entrevistados. A duração da reportagem também é menor, todo seu conteúdo desenvolve-se em 12 minutos e sete segundos de produção.

Após a caracterização dos produtos e entendendo que os produtos audiovisuais são frutos de montagens e edições, passou-se à análise de conteúdo para dar relevo às técnicas utilizadas nas narrativas desenvolvidas nestes audiovisuais. Sobre a análise do conteúdo dos produtos audiovisuais a primeira etapa a ser realizada, segundo Rose (2002, p.346), é “fazer uma amostra e selecionar o material para gravar diretamente”. Assim, as pesquisadoras coletaram três produtos audiovisuais e, após assisti-los e realizarem a transcrição dos mesmos, definiram as referências de codificação, quais sejam: *off*, passagem, sonora, BG, tomada, cena, sequência e elementos visuais (este

5 Para Chion (1993), a música é capaz de criar emoções no filme e pode fazer isto de duas formas: com o uso de música empática (aquela que exprime os sentimentos dos outros, que está em harmonia com o clima da cena) e a anempática (aquele que se apresenta diferente da situação da cena).

6 Este *off* traz a seguinte frase: “Gritos de desespero e de dor uma madrugada de pavor. Enquanto bombeiros tentam conter as chamas, os jovens se arriscam no socorro às vítimas. Do lado de fora o cenário é parecido com de guerras, corpos no chão, outros carregados e uma angustiante luta pela vida. Massagens...”

último subdivide-se em: tela preta, mapa, infográfico, recriação/simulação, encenação, criação visual de imagens, imagens de arquivo e entrevista).

No quadro a seguir apresenta-se a tabulação dos dados de acordo com os referenciais de codificação definidos na pesquisa.

Quadro 1 – Codificação das transcrições

	Documentário (Discovery Channel)	Grande reportagem (SBT)	Reportagem (Globo)
OFF	52	26	6
PASSAGEM	0	29	7
SONORA	91	19	10
TOMADA	37	26	9
CENA	40	20	4
SEQUÊNCIA	71	34	10
Backgrounds⁷			
Empático	58	27	3
Anempático	60	15	2
Total de BG's	118	42	5
ELEMENTOS VISUAIS			
Tela Preta	3	4	0
Mapa	2	0	0
Infográfico	1	0	0
Recriação/Simulação	63	2	0
Encenação	12	1	0
Criação Visual de Imagens	1k	0	0
Imagens de Arquivo	38	35	12
Entrevista	84	23	8
Total de Elementos Visuais	200	65	20

Fonte: elaborado pelas autoras⁷

A construção da tabela permitiu esmiuçar os elementos técnicos utilizados na construção das narrativas e dar relevo aos sentidos construídos. No documentário analisado pode-se perceber que os *off's* não são apenas sintetizadores do que dizem os entrevistados; eles mostram as pesquisas feitas pelo diretor. Ao se observar as sonoras que antecedem e que sucedem os *off's*, concretiza-se a afirmação de que, neste documentário, o *off* não tem apenas a função de sintetizar informações recolhidas. Os *off's* no documentário também servem para explicar situações que são necessárias para entendermos algumas sonoras do filme. Vale ressaltar que, a descrição destes

⁷ O OFF é “a primeiras imagens da tragédia foram postadas na internet. Bombeiros com máscaras e voluntários usando camiseta para se proteger da fumaça se uniram para retirar as pessoas de dentro da boate. Tentativa desesperada de salvar quem estava lá dentro. Era o começo de um 2a tragédia sem precedentes na história...”

personagens não foi feita de forma inocente. Ao final da leitura dos *off's* enxergamos, claramente, o discurso que o documentarista criou a respeito da tragédia na Boate Kiss. Para o diretor, a grande quantidade de mortes na tragédia não foi em razão tão somente do fogo, mas das falhas legais e estruturais que se juntaram ao fato da queima da espuma. Assim, para corroborar este ponto de vista, o documentarista recorre aos entrevistados.

No documentário, encontramos 91 sonoras de 20 entrevistados. As fontes, no filme, corroboram a fala e o ponto de vista do cineasta. As duas fontes oficiais, que são: o Sargento Robson Müller do corpo de bombeiros de Santa Maria e o delegado da cidade Marcelo Arigony, ressaltaram as falhas legais e estruturais. As demais entrevistas, além de darem suporte à argumentação do diretor, cumprem também outra função no documentário. O diretor buscou, nas fontes, as informações que compuseram seu documentário. As sonoras têm peso, valor, qualidade, sentido e coerência. O diretor apostou no poder de persuasão dos sobreviventes. Essa estratégia humanizou a descrição do fato e, dadas suas características estéticas e textuais, o documentário se aproxima de um *docusoap*. Os sobreviventes se transformaram em personagens da história e, por suas vezes, corroboram a dimensão real e humana do fato. Com isso, deixam de ser apenas 241 vítimas e passam a serem vistas cada qual com sua individualidade. Dentre as imagens que compuseram este filme estão as de recriação, imagens de arquivo, encenação, criação visual de imagens, telas pretas, mapas, infográficos e as situações de depoimento das fontes; todos elementos típicos da *encenação construída*, fundada por John Grierson e Robert Flaherty na década de 1930. No documentário podemos contar 38 imagens de arquivo, sendo que a maioria destas repetiram-se várias vezes. A utilização intensa de *backgrounds* (BGs), número que quase se equilibra entre empáticos (58) e anempáticos (60)), demonstra a importância que o áudio desempenha nestas circunstâncias: além de sensibilizar, o áudio diminui a sensação de repetição imagética. Observamos a existência de 63 cenas de recriação cobrindo OFF's e as fala dos entrevistados. De todas as sonoras, somente 36 cobertas não foram cobertas por recriação e/ou imagens de arquivo, todas as outras 54 tem algum elemento visual representando a fala do entrevistado.

A grande reportagem analisada, por sua vez, foi transmitida na forma de um programa chamado SBT Repórter, que é totalmente independente de um jornal. Desse modo, o produto não é uma reportagem de um telejornal. De acordo com Emerim (2010), a estrutura narrativa de uma reportagem é composta por *off*, passagem e sonora. A grande reportagem analisada contou com 26 *off's*, 29 passagens e 19 sonoras. O primeiro *off* da grande reportagem, narrado pelo jornalista Cassius Zeilmann, é uma

descrição dramática do que se passava na ocasião. Esse *off* tem duas particularidades que se distanciam dos regimentos para definição de uma reportagem. O texto foi coberto pelos vídeos reais dos sobreviventes caídos no chão e correndo desesperados do lado de fora da boate momentos após o incêndio. Apenas com leitura do *off*, sem ao menos estarmos acompanhando as imagens, podemos perceber que esta narração é redundante aos recursos visuais. Além disso, este produto não propõe debates mais profundos. Optou-se pela dramatização em detrimento da informação. Outra intervenção jornalística na grande reportagem se dá por meio das passagens: são 29 ao total. Observamos que a primeira passagem do jornalista César Filho lançou questionamentos que acabaram servindo como chamariz para o telespectador. As respostas, no entanto, não aparecem no decorrer da grande reportagem. Pode-se dizer, desta forma, que a grande reportagem falha muito quanto aos aspectos característicos da entrevista jornalística. Primeiramente, pelo fato de que esta grande reportagem tem muito mais intervenções jornalísticas do que sonoras. São 55 intervenções, sendo 26 *off's* e 29 passagens, frente a 19 sonoras de entrevistados. Este produto dá mais voz aos jornalistas que às fontes. Acredita-se que uma mutação como esta, na composição da reportagem, não é um fator negativo. O problema é que as entrevistas não trazem informações para compor um diálogo com este jornalista que é tão presente no texto.

De maneira semelhante, a reportagem produzida pela Rede Globo começa com um *off* em tom dramático que invoca o caráter catastrófico do ocorrido. Logo no início da reportagem já se sabe de que se trata o fato reportado e o telespectador é exposto a muitas informações. O jornalista contextualizou o acontecimento dentro da história do Brasil e, com isso, percebe-se a dimensão da tragédia, pois trata-se de um fato sem precedentes. Com isso, a reportagem respondeu à pergunta clássica do lead jornalístico: o quê? Em seguida, o repórter descreve a localização da Boate, e responde à pergunta: Onde? Logo, ele falou sobre a quantidade de pessoas e quais eram a maioria delas, e respondeu às perguntas: Quem e como? Em seguida, temos a informação do momento em que o fogo começou, o que responde à pergunta: Quando? Conseguimos identificar claramente o *Lead* dessa reportagem. A estrutura é um indício da classificação deste produto conforme os regimentos do formato ao qual ele se refere: uma reportagem.

Os outros *off's* falaram sobre o atendimento às vítimas, a procura dos familiares pelos jovens que estavam na Boate, a ação estratégica desenvolvida nos hospitais para identificação das vítimas e o encerramento do trabalho de retirada dos corpos. Nesses *off's* observamos uma tendência dominadora das imagens que passam na tela. Em nosso modo de ver, esses textos desejam mostrar que houve apuração minuciosa do fato. Ao total foram 7 passagens, sendo duas dos apresentadores do programa e dois

links. Quanto às entrevistas, a reportagem contou com dez sonoras provenientes de oito entrevistados. Fiel à teoria de Medina (2008), as entrevistas da reportagem buscaram informações sobre o fato e deixaram que os entrevistados contassem o que aconteceu. O jornalista não oferece em seus *off's* as informações que somente as fontes tinham. O repórter atém-se, na maior parte do tempo, a fazer questionamentos que guiam a narrativa.

Por fim, quanto aos aspectos visuais a reportagem optou por imagens de arquivo e exibição das fontes enquanto elas falavam. Infere-se que nesta reportagem não houve necessidade de recriações/simulações porque as passagens foram feitas por meio de Stand up, as entrevistas não foram cobertas e os *off's* foram curtos. Desse modo, acreditamos que as imagens de arquivo atenderam bem à reportagem e foram satisfatórias para a compreensão da mensagem. Mais seca e objetiva, esta reportagem faz uma atualização dos fatos. *Backgrounds* são escassos e praticamente não há tempo para reflexão por parte do telespectador. O que se observa é que existe uma ênfase muito grande ao lead clássico e pouco se inova em termos de narrativa. Fica claro que se trata de um produto que precisava ser encaixado no programa e, assim sendo, buscou apresentar a síntese da síntese (se é que isto é possível) de forma objetiva.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comumente há uma confusão na definição entre documentário e reportagem televisiva. Ambos pertencem à produção audiovisual não-ficcional. Cabe ressaltarmos que, no escopo desta pesquisa, consideramos como produção audiovisual não-ficcional produtos cuja base de trabalho seja a realidade existente na vida do ser humano e que não resulta puramente da imaginação do autor (produtor, repórter, documentarista). Revisando a literatura referente a estes três produtos, encontramos teorias que sugerem características para cada um. Embora partilhem aspectos comuns, podemos formar conceitos e estabelecer apropriações dos elementos estruturais próprios para documentário e reportagem televisiva. Primeiramente, podemos destacar que há distinção na justificativa para a produção de cada um. O documentário pode ser feito a partir de uma vontade, necessidade ou ainda registro do documentarista a respeito de qualquer tema. O que temos visualizado, no entanto, à exemplo do documentário do Canal Discovery, é que esta forma de audiovisual tem sido cada vez mais utilizada para fins espetaculares. Pouco ou quase nada se tem do Sujeito documentarista que vive a produção nestes materiais. Percebe-se, unicamente e de forma muito pobre, apenas uma alteração narrativa que se aproxima muito de uma grande reportagem. Não há

envolvimento; há sim o show espetacular recontado.

A reportagem e também a grande reportagem, por suas vezes, precisam aterem-se a fatos que cumpram os critérios de noticiabilidade e estejam atuais no cenário de divulgação midiático. O jornalista não conseguiria colocar num telejornal uma reportagem recontando, por exemplo, o fato na Boate *Kiss* se ele não tivesse nenhuma informação nova, além das que já foram divulgadas. Isso ocorre porque a forma de veiculação e recepção dos produtos é muito distinta. O telespectador que liga a televisão e sintoniza um telejornal espera ver algo mais rápido, sintético e objetivo. Ele já espera a narrativa típica de uma reportagem: começo, meio e fim. As sonoras são um elemento de valor tanto para documentários quanto para reportagens. O diferencial é o objetivo que cada um projeta para as entrevistas. No documentário, os personagens têm a missão de corroborar o ponto de vista do documentarista sobre seu tema e promover nosso envolvimento com a narrativa. Na reportagem, as entrevistas são usadas para ilustrar a narração, bem como obter declarações e novas informações. A entrevista na reportagem segue uma formalidade maior e pede dos jornalistas um levantamento apurado do entrevistado, de modo que a informação desejada consiga ser retirada da fonte, o jornalista não seja enganado e também não seja acusado por indução de resposta.

Diante destes indicativos da pesquisa, consideramos que os pontos de fragilidade entre documentário e reportagem televisiva são: os *off's*, as passagens, as sonoras e os seguinte elementos visuais (imagens de arquivo, recriações/simulações e encenação). A fronteira conceitual e definidora da estrutura de documentário e reportagem televisiva é tênue, pois os dois produtos trabalham com o mesmo material: a realidade das pessoas, e utilizam muitos recursos estruturais em comum. Com isso, acreditamos que as diferenças pertinentes entre esses produtos refere-se à forma como os jornalistas e documentaristas apropriam-se dos temas e dos recursos de estrutura. Aqui, deve-se destacar principalmente os recursos que são pontos de aproximação entre o documentário e a reportagem televisiva. Sendo assim, variando a forma de apropriação destes elementos convergentes, que consideramos ser os pontos de fragilidade, pode-se dificultar a visualização das diferenças existentes entre documentário e reportagem televisiva.

O documentário da Discovery, por exemplo, exerce um grande apelo emocional mas, paradoxalmente, o faz a partir de um distanciamento que é típico do jornalismo. Ao fazer intenso uso de BGs (tanto empáticas quanto anempáticas), o produto consegue emocionar o telespectador e, ao mesmo tempo, manter (e renovar) seu interesse pela narrativa. Ao telespectador pode chegar a passar a impressão de que o material é a

expressão máxima da verdade quando, em essência, os fatos sempre permitem diferentes pontos de vista. Por outro lado, a grande reportagem aqui analisada peca também ao lançar uma série de questões iniciais que permanecem sem respostas. Este audiovisual começa lançando questões que o colocam no lugar prestigiado de uma reportagem (aquela à qual o telespectador atribui credibilidade) mas desenvolve-se como se fosse um documentário. Não fica clara a diferença existente entre a grande reportagem (que deveria trazer mais aprofundamento sobre os desdobramentos do caso) e a reportagem (que deveria ter caráter mais completo, porém pontual). No extremo, a reportagem do Fantástico termina por consagrar o modelo clássico de reportagem. Em termos de inovação, a grande reportagem (SBT Repórter) nada agrega. Cria-se uma falsa impressão de inovação e de aprofundamento em decorrência da dinâmica do programa em que a reportagem se insere. Constrói-se uma cortina de fumaça que se respalda unicamente na questão espetacular do fato e que praticamente impede a visão do quão pouco esta reportagem oferece em termos informacionais.

Penafria (1999, 2014), por exemplo, é veemente em suas críticas em relação ao docudrama. Para ela, docudrama não é documentário porque pressupõe a inserção de elementos ficcionais numa história que deveria pautar-se apenas pelo real. Em tempo de convergência tecnológica, midiática e hibridização de conteúdos e formatos, esse ponto de vista pode parecer radical, mas nunca se mostrou tão atual. O drama interpela o telespectador pelas vísceras e, não raro, atravessa a razão para chegar à emoção de forma salutar. Assume-se algo como real sem pensar, simplesmente motivados pela emoção despertada pelos produtos audiovisuais. Se isso acontece em obras ficcionais, não há grandes implicações pois o telespectador já tem tal clareza, mas se isso ocorre com pessoas reais os danos podem ser irreversíveis. Finalmente, é possível notar também o quanto "a verdade" sobre o incêndio na Boate Kiss é algo negociável (BRUZZI, 2001; MURRAY, 2004). Cada um dos produtos foca em um determinado aspecto e, para tal, lança mão de diferentes recursos e artifícios. Diferentemente do que ocorreu em casos clássicos como o da "Escola Base", a questão problemática aqui não é a disseminação de informações sem checagem ou até mesmo o pré-julgamento, mas sim a ausência de clareza a respeito do produto oferecido. Não há mal algum na hibridização dos formatos, desde que fique claro para o telespectador o que exatamente está sendo exibido para ele.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo.
In.: **Made in Brasil**. três décadas do vídeo brasileiro. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003.

- BERNARD, Sheila Curran. **Documentário:técnicas para uma produção de alto impacto**. Tradução: Saulo Krieger. Rio de Janeiro: Campus, 2008.
- BRUZZI, Stella. **New Documentary: A Critical Introduction**. Londres: Routledge, 2000.
- CAIXETA, Rubem; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In.: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- CHION, Michel. **La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: Nathan, 1993. p. 15-19. Tradução: AntonoLópes Ruiz.
- COMPARATO, Luís Filipe Loureiro. **Da criação ao roteiro: edição revista e atualizado, com exercícios práticos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- EMERIM, Cárilda. **O texto na reportagem de televisão**. Bagé, 2010.
- EVANS, Elizabeth. **Transmedia television: audiences, new media, and daily life**. New York/London: Routledge, 2011.
- FIELD, Sydney. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GAUDENZI, Sandra. The interactive documentary as a living documentary. In: **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**. n. 14, p. 9-31, 2013. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt/14/doc14.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2016.
- INQUÉRITO Policial. **Incêndio na Boate Kiss: apurações**. Polícia Civil do Estado do Rio Grande do Sul, 2013.
- JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Tradução Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- KAVKA, Misha. **Reality TV: TV genres**. Edinburgh University Press: 2012.
- LEVIN, Tatiana. Do documentário ao webdoc – questões em jogo num cenário interativo. **Doc Online: Revista Digital de Cinema Documentário**, 2013, 71-92p. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/14/doc14.pdf>. Acesso em 03 jun 2016.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MURRAY, Susan. "I think we need a new name for it": the meeting of documentary and Reality TV. In: MURRAY, Susan; OUELLETTE, Laurie. **Reality TV: remaking television culture**. New York, London: New York University Press, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papyrus, 2005.

NODARI, Sandra. **Ônibus 174: A relação entre imagem e voz no telejornal e no documentário**. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2006.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

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

PENAFRIA, M.. A Web e o documentário: uma dupla inseparável?. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, 1, jan. 2014. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/55>>. Acesso em: 24 Fev. 2017.

PRIEST, Susanna Hornig. **Pesquisa de mídia**. Porto Alegre: Penso, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Senac, 2013.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção a pós-produção**. 2007. 236 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós- Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Julho-Dezembro, Ano 1. Número 2, 2012.

SOUSA, Jorge Pedro. **Teorias da Notícia e do Jornalismo**. Letras Contemporâneas e Argos/UNOESC: Florianópolis, 2002.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2004.

VIZEU, Alfredo. **Decidindo o que é notícia**: os bastidores do telejornalismo. 1997. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação Social, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

YORKE, Ivor. **Jornalismo diante das câmeras**. São Paulo: Summus, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª edição. Revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.