

A enunciação do cinema para a tevê

(Análise do vídeo *Morte e Vida Severina*)

Aline Maria Grego Lins*

Resumo

Revisitar o poema de João Cabral de Melo Neto, a partir do olhar jornalístico. Essa foi a proposta do vídeo-reportagem *Morte e Vida Severina – 40 anos depois*¹, produzido e dirigido pelo jornalista, ex-aluno da UNICAP, Gerson Camarotti, e que é analisado, neste artigo, a partir das teorias da enunciação aplicadas ao cinema e adaptadas para a televisão. Recorrendo também à análise do discurso, o presente trabalho procura apontar, de forma relacional, os elementos que compõem a enunciação cinematográfica e a enunciação televisiva, evidenciando seus sujeitos enunciadores e as diferentes funções que desempenham nos dois veículos. Ao mesmo tempo, traça paralelo entre a estrutura de documentário empreendida pelo realizador do vídeo e a estrutura existente na formação e apresentação de um telejornal. A idéia é apresentar ao leitor os mecanismos que estão envolvidos na produção de um audiovisual, sobretudo na edição (vídeo) e na montagem (cinema).

Palavras-chave: discurso da enunciação, cinema, vídeo, telejornal

THE ENUNCIATION OF THE CINEMA BY TELEVISION

(An analysis of the video *Death and Life Severina*)

Abstract

Re-examining João Cabral de Melo Neto's poem, from a journalistic perspective. This was the Idea behind the video-report *Death and Life – 40 years later*¹, produced and directed by the journalist, Gerson Camarotti, an ex-student of UNICAP. This is analysed in this paper by using the theories of enunciation applied to the cinema and adapted for television. By also using discourse analysis, the paper seeks to pinpoint, in a structured way, the elements which comprise cinematographic enunciation and small screen enunciation. It does so by showing what their enunciating subjects are and the different functions which they perform in the two media. At the same time it traces a parallel between the documentary structure employed by the director of the vídeo and the structure currently used in the compilation and presentation of TV news. The Idea is to introduce the reader to the mechanisms which are involved in the production of an audiovisual piece, especially in editing (video) and producing (cinema).

Key-words: discourse of enunciation, cinema, video, TV news

“Estamos no mundo como qualquer outro animal, corpos físicos e sensíveis que respondem e reagem. Contudo, nossas respostas, mesmo quando parecem diretas e imediatas, são mediadas pelo pensamento que é signo. Vivemos nessa oscilação: entre estar nas coisas e estar fora delas, entre estar no outro e estar fora dele, entre estar em nós e fora de nós. Sou onde não estou, estou onde não sou, disse sabiamente Lacan”.

Lúcia Santaella

Santaella fala do signo à luz do espelho, uma releitura do mito de Narciso e do investimento simbólico que o homem produz, cotidianamente, para tentar viver em harmonia no mundo. Mas, certamente, esse texto da Santaella poderia resumir muito bem o processo desencadeado na sala escura do cinema, de que falam as teorias da enunciação, dos mecanismos de projeção, do espelho (Lacan), da pulsão escópica, do desejo secreto de cada espectador de ver e de ser visto, de ser ele próprio e de ser um outro, de brincar de “metamorfosar-se”, processo mediado não apenas pelo pensamento, mas através do que se passa na tela cinematográfica.

As teorias da enunciação no cinema procuraram (e ainda procuram) compreender e explicar esse “jogo de cumplicidade” travado entre o filme e o espectador, ou melhor, entre o enunciador e o enunciatário. A enunciação é a base onde se articula o discurso fílmico, “é o apropriar-se e apoderar-se das possibilidades expressivas oferecidas pelo cinema para dar corpo e consistência a um filme” (CASETTI, 1989, p. 42). Herança do discurso literário, as teorias da enunciação no cinema crescem em complexidade, levam em consideração as especificidades técnicas necessárias à produção de sua arte (diferente das especificidades literárias), por sua vez, encontram num outro instrumental teórico o par “perfeito”: a psicanálise, em especial, as teorias de Freud (complexo e pulsões) e a de Lacan (teoria do espelho). É a identificação e o reconhecimento do sujeito no jogo da enunciação, que ora pode estar dando asas às suas pulsões (*voyeurista*, *exibicionista*), num espaço socialmente aceito tal

*DCS/UNICAP

qual é a sala de cinema, ora pode projetar-se nas personagens onde, sem rigor e livre da censura moral da sociedade, pode transitar entre o “mocinho” e o “bandido” e melhor, sem constrangimentos ou receios, uma vez que sabe ter a grande possibilidade no final do filme, no acender das luzes, de voltar a ser ele próprio.

Quando se fala, portanto, em enunciação, palavra que vem do latim “enuntiatione”, que significa ato ou efeito de enunciar, exprimir-se, manifestar-se através de um enunciado², estamos fatalmente falando de “sujeitos”: quem enuncia o quê? o enunciador; através de quem enuncia? o(s) sujeito(s) da enunciação; a quem é endereçado o enunciado? o enunciatário, também identificado por alguns teóricos como narratário, destinatário ou interlocutário, o que fatalmente produz a correspondência semântica do outro lado da relação, isto é, o narrador, destinador, interlocutor. Essa idéia de sujeito que vê, que observa a obra, o ponto de vista desse sujeito, surge já com os renascentistas na pintura e na literatura. O reconhecimento da figura do observador (enunciatário) chega também à fotografia, ao cinema e à televisão, recorte que particularmente nos interessa neste trabalho, em especial a enunciação dos programas denominados informativos e/ou jornalísticos. Contudo, antes de irmos adiante com esse propósito, vamo-nos deter um pouco mais na enunciação no cinema, uma vez que foi, a partir dos esforços teóricos dessa área, que se tornou possível pensar, também, a perspectiva de uma discussão teórica enunciativa para a tevê.

As imagens, ou melhor, os planos cinematográficos, são os pontos de vista apresentados pelo enunciador, através de uma organização narrativa, que guia nosso olhar pelo filme. Enuncia o quê, onde e como nos podemos localizar ao longo do que se passa na tela. É com Griffith que surge, no cinema, a preocupação em fazer com que o espectador compreenda a história, é com ele que nasce, podemos dizer assim, a sistematização de um processo de enunciação do filme (XAVIER, 1984), onde planos e seqüências de montagem começam a pontuar a história, a instituir um narrador, que não estava explícito, mas que levaria o espectador a acompanhar o enunciado e, conseqüentemente,

os objetivos do próprio enunciador (isso acontece até hoje em certos filmes, seja em cinema ou televisão).

A partir das primeiras “regras” da “gramática cinematográfica”, o processo narrativo no cinema torna-se mais complexo, mais criativo, mais inovador e, também, mais envolvente, dando asas para os experimentos, utiliza a câmera subjetiva, faz com que o espectador veja a história com os olhos de um personagem, descobre e incentiva o *voyeur* que existe em cada um de nós, vai jogar com os olhares dos personagens e com os nossos, vai mais além, faz com que nos projetemos na tela, identifiquemo-nos com os personagens, com seus dramas e atitudes, envolve-nos, deliberadamente ou não, com a trama, no convite à hipnose da sala escura. “a disposição dos diversos elementos - projetor, sala escura, tela, além de reproduzir de modo bastante impressionante o espaço da caverna, cenário exemplar de qualquer transcendência e modelo topológico do idealismo, produz o dispositivo necessário para que tenha início a fase do espelho descoberta por Lacan” (BAUDRY, 1991, p. 395). Mas essa hipnose não é estática, esse espaço da sala de cinema não é um engessamento do olhar e do corpo do espectador. Como bem nos lembra Roland Barthes “nesta obscuridade urbana é onde se elabora a liberdade do corpo”. (BARTHES, 1986, p. 351).

Essa capacidade da sala escura de envolver seu espectador, de fazê-lo até despregar-se do seu corpo e habitar, metaforicamente, outros corpos, esse clima de sedução cuidadosamente preparado nessa sala, que é espaço público, para atrair o espectador ao “mundo da tela”, não pode ser acompanhado pelo espectador de televisão. A tevê, praticamente, anula o “entorpecimento” ou a “contemplação”. Ao contrário do ambiente da caverna (no cinema), o ambiente onde está inserida a tela de televisão é doméstico e dispersivo. Segundo Arlindo Machado (1990), um espectador de televisão jamais perde a noção de que está em casa, que está diante de um aparelho eletrônico e vivendo sua própria realidade doméstica, ele é menos vulnerável ao ambiente e à tela do que o espectador de cinema.

Evidentemente, essa mudança de espaço, de ambiente vai implicar uma mudança de com-

portamento desse espectador, ou melhor, desse telespectador, conseqüentemente, vai significar também mudança na forma de enunciar. Na televisão, o caráter polifônico da enunciação revela uma multiplicidade de vozes, que tomam a palavra e interpelam seus destinatários (enunciatários), sem falar na fragmentação do discurso (verbal e visual), e no que Requena (1995) denomina de “macrodiscurso televisivo” (o discurso conjunto da programação da tevê), que acaba obrigando o espectador a mudar, constantemente, de posição e de sentimentos, ora ele assiste a um drama, ora a uma comédia, ora a uma notícia, ora às mais diversas publicidades. O espectador de tevê tem que ser eclético, ele pode ver tudo e compreender tudo, mas também pode não entender nada. O fato é que o controle desse espectador é muito mais complicado, mais difícil do que o controle efetuado sobre o espectador de cinema.

Falar dessa dificuldade de controle na tevê não implica dizer, por outro lado, que ele nunca é exercido, longe de nós tal afirmativa, mas há que se reconhecer que esse controle enfrentará mais problemas para se estabelecer. Não significa atestar, também, que, no cinema, o controle atinge a todos sem distinção e sem resistência. O processo de conquista da narrativa cinematográfica, é preciso lembrar, não depende só da sala escura, isso é certo, depende de outros fatores, depende da enunciação, da habilidade do enunciador na montagem das imagens e dos sons, do trabalho implícito do narrador³, *“mão invisível que, através da organização das imagens, expõe um ponto de vista, modula a emoção, argumenta, coloca o espectador na condição ideal dos fatos”*. (XAVIER, 1984, p. 49). Mas é preciso não esquecer, também, o alerta de Nick Browne (1993), de que o narrador cinematográfico não é personalizado e que, apesar de organizar e agenciar os elementos do filme, ele não detém o controle absoluto sobre a platéia de cinema, caso contrário, não seria possível termos vários espectadores de um mesmo filme, admitindo diferentes interpretações. Mirian Hansen (1993) também não vê o espectador passivo diante do filme, segundo ela, há um certo grau de autonomia desse espectador, que pode “ler” e “ver” o filme com um outro olhar, até diferente do olhar do enunciador.

Ora, se alguns teóricos reconhecem a dificuldade de controle por parte de um enunciador num filme cinematográfico, muito mais difícil é essa tarefa da enunciação diante do espectador de tevê. Para Arlindo Machado, essa possibilidade de entrega à imagem eletrônica é muito mais precária do que na imagem do filme, *“a imagem moiscada se presta mal ao poder de centralização de um sujeito enunciador”* (MACHADO, 1990, p. 94). A temida manipulação da mensagem e do espectador de tevê, de que falam os teóricos “apocalípticos” dos meios de comunicação de massa (Paul Virilio, Baudrillard, Vilches, entre outros), não é tão simples quanto eles tentam fazer parecer.

O efeito polifônico da enunciação televisiva acaba gerando diversas estratégias enunciativas para atender às exigências dos diferentes programas, inclusive os informativos/jornalísticos que, como dissemos anteriormente, interessa-nos estudar mais de perto. O trabalho telejornalístico, em geral, é produto de uma equipe, é coletivo, o que, de certo modo, inviabiliza ou, pelo menos, dificulta, o poder centralizador de um único enunciador. O telejornal, por exemplo, é uma montagem de várias vozes, vários sujeitos enunciadore, numa diversidade de pontos de vista sobre o que está acontecendo tanto nos eventos transmitidos ao vivo quanto nos eventos exibidos, não necessariamente, no tempo mesmo em que ocorrem: o **tempo real**. Por isso, ao nos depararmos com um telejornal, passamos a ter acesso a versões diferentes dos fatos: versões do repórter, dos entrevistados, dos âncoras, dos comentaristas, do cinegrafista. Ele, o telejornal, é, portanto, uma mediação entre o evento e o espectador, a quem ele interpela, fala de frente. O que é um interdito no cinema é prática na tv e, em especial, nos programas jornalísticos. O(s) enunciator(es) fala(m) diretamente ao seu enunciatário, a imagem da tevê é frontal, enquanto no cinema ela é enviesada, é oblíqua⁴. Uma outra diferença entre cinema e tv é que a base da signagem do cinema, explica Décio Pignatari (1984), é a montagem; já, na televisão, pode-se dizer que a signagem é a “colagem/montagem”.

Mas é também esperado e reconhecido que tal colagem (respeitando as características técnicas e programacionais, portanto a estética da TV)

dê ao discurso televisivo elementos para um enunciado, no mínimo, compreensível, onde o espectador tenha condições de acompanhar o ritmo dos programas e assim responder, satisfatoriamente, aos tão disputados (pelas emissoras) “pontos” de audiência. Afinal, como adverte Bettetini (1986, p. 67), toda prática discursiva se desenvolve com uma intencionalidade, com um fim determinado, isso vale para todos os gêneros da programação televisiva, inclusive os informativos.

A título de exercício, e sem a pretensão de fazer generalizações, vamos procurar, neste trabalho, tentar identificar a intencionalidade de um vídeo jornalístico, produzido especialmente para uma TV local, no Recife. Trata-se do vídeo reportagem “Morte e Vida Severina - 40 anos depois: uma visão jornalística”, de Gerson Camarotti, que recebeu, inclusive, o prêmio Intercom/Unesco, em 1996. Esse trabalho nos atraiu por duas razões: primeiro, porque trata da leitura, como o próprio título já o diz, jornalística de uma situação típica do Nordeste - a seca, tema amplamente explorado por diversos gêneros artísticos, entre eles a pintura, o cinema e a literatura, aliás, é a partir da obra literária de João Cabral de Melo Neto que esse vídeo revisita o Nordeste, jornalisticamente. O segundo motivo está na estrutura do vídeo que ora exibe marcas de um documentário, ora apresenta marcas estruturais de um telejornal, é como se ele repetisse os elementos que enunciam um noticiário televisivo.

O vídeo-reportagem foi produzido, executado e exibido na TV Jornal/SBT, na véspera de Natal, para marcar a passagem dos 40 anos da obra literária “Morte e Vida Severina”, de João Cabral. Essa obra, por sinal, teve um percurso curioso: ao autor foi encomendado um texto, por Maria Clara Machado, em 1954, para ser encenado no tablado. João Cabral escreveu, então, um auto de Natal, mas Maria Clara Machado desistiu de fazer a montagem. A saída para o poeta pernambucano foi, então, retirar da obra as marcações de teatro e publicá-la como poema no livro “Duas Águias”, em 1956. O poema foi bem recebido pela crítica literária e pelo público, cinco anos depois foi finalmente montado no teatro, dessa vez, com o poema musicado por Chico Buarque de Holanda, a peça

foi um sucesso. No final dos anos 80, ele é exibido como um programa especial de fim de ano, na TV Globo.

O vídeo-reportagem (foto 01) aqui analisado tem 29 minutos e trinta segundos de produção, dividido em 3 blocos, para tornar possíveis *os brakes*, isto é, os intervalos comerciais necessários a uma exibição televisiva.

Como é um programa de caráter jornalístico, os elementos puramente ficcionais da obra original desapareceram ou foram incorporados em personagens verídicos, é o caso, por exemplo, da rezadeira no sertão. Contudo parte do poema, trechos do texto original de Cabral, foi mantida e interpretada, em *off*, por um ator. Falaremos desse recurso mais adiante.

O texto original conta a história de um retirante do sertão pernambucano que parte em busca de melhores dias na capital. Ele segue o roteiro de um rio, para não se perder. No percurso, só encontra miséria e morte. Guardadas as devidas proporções, poderíamos dizer que esse personagem retirante, o Severino, é, de um certo modo, um repórter, afinal em cada parada ele descreve o local e ouve as conversas de quem vai encontrando em seu caminho. O vídeo-reportagem revisita esse mesmo roteiro, não mais com um personagem ficcional, mas através de um discurso jornalístico, interessado em identificar os vários severinos e a condição severina de vida, de que fala o poema, conseqüentemente, traça um comparativo do que aconteceu nesse cenário ao longo de quatro décadas.

A enunciação do vídeo envolve vários “sujeitos falantes” (ator, repórter, locutor, entrevistado, cinegrafista), mas lembramos que os sujeitos da enunciação não são em si o enunciador, o que constrói o enunciado a partir, justamente, do conjunto das enunciações mediadas por esses “sujeitos”, do ritmo da edição e da sequência organizada dos elementos pertinentes à narrativa. Um enunciado dirigido ao contracampo heterogêneo⁵, ou seja, um contracampo ocupado pelo espectador que está diante da tela de tevê.

O perfil jornalístico do vídeo está claro. Ele está presente nas várias “falas” (sonoras), na fragmentação das imagens e do texto, na nar-

rativa linear, no relato com início, meio e fim, com causas e efeitos. Sem dúvida, o relato é uma das principais características da prática informativa, mesmo quando ele não é realizado através de um texto em *off* do repórter, é o caso do vídeo *Morte e Vida Severina*, no qual, parte desse relato foi deslocada para as sonoras que compõem o vídeo. O relato simplifica o universo de eventuais referências, mas não se limita a transformá-lo num discurso regido apenas por uma sucessão cronológica e por uma rigorosa lógica causal, ele é, na verdade, uma proposta, um ponto de vista em relação a essa realidade.

No conjunto e ao longo do vídeo, é possível identificar, ainda, as prováveis respostas (em texto e imagem) às insistentes perguntas, regras, nas redações, que tanto prezam nossos jornalistas: o quê? (a condição de vida e morte severina), quem? (os severinos), quando? (ao longo de quatro décadas), onde? (no estado de Pernambuco), como? (através da constatação da miséria, da exploração do trabalho, da mortalidade infantil etc.) por quê? (por causa da seca, da falta de incentivos, da ausência de uma política de reforma agrária, da ocupação urbana desorganizada etc.).

Quanto à estrutura do enunciado, ou melhor, ao rumo dado pelo enunciador a esses elementos jornalísticos, podemos observar que, de um modo geral, ele parece corresponder ao encaminhamento do denominado “documentário sociológico” (BERNARDET, 1985). Guardadas as devidas proporções e correndo o risco da ousadia, podemos dizer que o vídeo-reportagem de Gerson Camarotti tenta seguir alguns passos de um tipo de documentário, por exemplo, como Viramundo, de Geraldo Sarno.

Assim como a obra de Sarno, o trabalho de Camarotti mostra o percurso do retirante, fala da difícil condição de vida de quem deixa sua terra natal. As seqüências são ligadas de forma lógica, cada etapa leva à seguinte (seca leva à fome, que leva à falta de trabalho, que leva ao êxodo, que sai do sertão, vai para a cidade...). Essa seqüência obedece, na maior parte, próprio roteiro do poema de João Cabral. Por sua vez, fica claro que os entrevistados só falam porque lhes perguntaram. Mesmo quando a pergunta do repórter não está edi-

tada, é fácil perceber a presença dele junto aos mesmos. Os entrevistados falam na primeira pessoa do singular ou na primeira pessoa do plural; assumem, portanto, seus discursos. Essas falas estão sempre acompanhadas do som ambiente. Já a voz *off* da locutora fala na terceira pessoa, o som é de estúdio, asséptico, o discurso sai do particular para o geral. Há ainda mais uma voz, a do ator, que não aparece no vídeo, só se escuta sua voz em *off*, ele interpreta, na sua narração, o poema, mais especificamente alguns trechos do personagem Severino. Essa interpretação é percebida pela entonação da voz. O texto poético parece ter o dom da ambigüidade, ora fala de si, ora fala de todos, não emite um enunciado do autor do vídeo, mas do autor do poema (mediado pelo seu Severino). Quanto às imagens, os planos mais gerais tratam de contextualizar o espectador no espaço/tempo da enunciação, os planos mais fechados nos aproximam dos entrevistados. O enunciado é apresentado de forma clara, objetiva, ordenando fragmentos em séries para uma atitude comparativa, expressa através de um discurso concatenado, lógico. Esse nos parece ter sido o caminho que Camarotti tentou empreender em seu vídeo-reportagem.

Mas, ao mesmo tempo, uma outra estrutura nos chama a atenção. O vídeo parece trazer em si o “boneco”, o “esqueleto” de um telejornal: primeiro a apresentação da notícia, do tema, é como se estivesse dizendo para o espectador, “ei, você, vamos falar de tal questão agora”. O texto seria a “cabeça da matéria” lida pelo apresentador para, em seguida, ser exibida a reportagem. Essa seqüência está presente nos três blocos do vídeo e, por várias vezes, num mesmo bloco, tal como num telejornal. Nesse vídeo-reportagem, o apresentador não é exatamente o apresentador “convencional” de tevê. Ele não aparece na tela, portanto não cria uma interpelação visual explícita com o espectador. Estamos falando do personagem Severino, interpretado pelo ator Cláudio Ferrário. Se não existe a imagem do ator na tela, a interpretação de Ferrário acaba evidenciando uma interlocução sonora com o espectador, ele fala direto para quem escuta e vê (mesmo que ele não possa ser visto), enquanto ele interpreta o texto,

imagens, em planos gerais e em alguns detalhes, vão contextualizando o ambiente e preparando o espectador para os relatos que vêm a seguir. Quase sempre a música (ora em bg, ora sobe som) também o ajuda nessa tarefa. Isso acontece nos três blocos: no primeiro, quando ele fala da dificuldade de trabalho no agreste/sertão; no segundo bloco, na dura lida no canavial; e, no último bloco, quando fala da miséria urbana.

Seguidos do verso ou da música, surgem os relatos (aqui por nós identificados como as reportagens), em certos momentos. Parte dos depoimentos (áudio) de alguns entrevistados fica em *off*, a imagem passa a auxiliar ou a ilustrar essas falas. Quando os entrevistados aparecem na tela, não é diretamente para o espectador que eles olham, o que não deixa dúvidas de que eles não estão acostumados a falar para as câmeras de tevê, eles se dirigem naturalmente para seu interlocutor mais próximo, o repórter, por isso mesmo o olhar dessas pessoas quase sempre está voltado para a direita ou para a esquerda dos limites do vídeo, contracampo provável do repórter. Mas a câmera está declaradamente no plano frontal, plano típico da tevê; é para o espectador que ela leva sua imagem, é pela mediação da imagem que o enunciador também se faz presente. Revela, de um certo modo, a intenção de “realismo natural” (BERNARDET, 1985) que tenta empregar a narrativa desse trabalho. Em outros momentos das entrevistas, a câmera é inquieta, não é fixa, passeia pelos corpos de seus entrevistados, mostra e, digamos assim, denuncia a emoção, a velhice precoce dessa gente (as rugas e as cáries numa mulher da zona da mata) ou os cortes que marcam a pele e os corpos dos trabalhadores da cana. Por meio dos planos dessa câmera, o enunciador também exhibe seu relato.

Do repórter só ouvimos a voz durante as perguntas, e a única vez em que ele aparece no vídeo não está voltado frontalmente para o espectador, ele dirige seu corpo e olhar para um homem da zona canavieira a quem está entrevistando. Mas essa aparição não se dá à toa, ela é proposital, e a imagem, sem dúvida, tem destinatário certo: o espectador (foto 06). É para que ele perceba a diferença de estatura entre repórter e entrevistado: esse homem ficou conhecido no Brasil, em 1993, por

ser vítima do nanismo provocado pela desnutrição. Uma característica marcante, ainda, nas sonoridades deste vídeo, que também é forte característica dos nossos telejornais, é a presença do drama. Requena (1995, p.45) denomina esse fenômeno de “*docudrama: a conversão do drama íntimo em exibição para o olhar do espectador*”

Tem, ainda mais, uma sonora, que está no terceiro bloco e que destoa de todas as outras. Ela é a mais longa, é a entrevista com o poeta João Cabral de Melo Neto (fotos 10 e 11). A sonora é ambientada num espaço interior, a voz do repórter foi totalmente eliminada, há inserção de caracteres durante a fala do entrevistado identificando os temas a que ele está referindo-se, e ele fala basicamente da sua obra e do que denominou de “condição severina”, poderia dizer que, praticamente, é um metadiscurso.

Chegamos, finalmente, ao comentarista, ou melhor, ao comentário. Ele é flagrado em vários momentos do vídeo, no discurso poético do Severino, trecho evidentemente selecionado a dedo pelo autor do vídeo que está presente no percurso das imagens, em especial, nos primeiros e primeiríssimos planos. Mas o momento em que o comentário se faz mais presente, apesar de utilizar um pretensu discurso “neutro”, gramaticalmente correto e até visualmente despretensioso, é nos “Números Severinos” (foto 05). Acompanhados de vinhetas, eles trazem as estatísticas que comparam, refletem o quadro social da região nessas últimas quatro décadas. A exemplo do apresentador, o comentarista, nesse caso, também não é a figura “convencional” da tevê, ele não aparece na tela. A voz *off* feminina (a voz é da jornalista Graça Araújo) e os “cartões” com caracteres passam para o espectador os dados estatísticos. A imagem é sóbria, para não dizer simples, fundo preto, letras (caracteres) brancas. Apesar de não assumir explicitamente, é possível perceber a presença crítica do enunciador ao apresentar, por meio da comparação incisiva dos números, a radiografia da região.

Relembrando, então, os trechos do poema, escolhidos para o vídeo-reportagem: apresentam os temas, dão o gancho, iniciam a questão a ser tratada. Os depoimentos relatam mais detalhadamente ou ilustram, mais claramente, es-

ses temas e, finalmente, a conclusão é dada pelos “Números Severinos”. Esse conjunto de elementos revela não só o comentário, mas expõe, de uma certa forma, o próprio enunciador: *“o comentário se explicita, sobretudo, por meio das marcas técnicas deixadas pelo trabalho de escrita do sujeito enunciador: as angulações dos distintos enquadramentos, os movimentos de câmera, a classificação dos planos, as edições, as relações entre o som e o significante visual”*. (BETTETINI, 1986, p. 72-73). É nesse percurso que podemos reconhecer o enunciador. No som que auxilia a edição, que mascara os cortes bruscos, que dá à narrativa o “natural” estilo de continuidade. Também não é qualquer som, ou música. O som ambiente presente neste trabalho, por exemplo, está sempre integrado ao contexto, o carro de boi, as pessoas cortando cana e conversando ao longe, enquanto uma outra dá entrevista. As músicas também mostram sintonia com o ambiente dos temas enfocados, a maioria das composições é armorial, estilo que tem tudo a ver com a região retratada. Os elementos que compõem o enunciado não são aleatórios. São imagens, planos, recursos editoriais que corroboraram para a contextualização do enunciado, história com imagens que podem captar ou capturar a vida.

“A vida aparece para morrer a cada instante. O que a imagem captura é rapto da vida. Esta que é habitada pelo tempo e que se consuma como morte em cada átomo de tempo. Não é preciso mencionar aqui o quanto estamos perto daquela superstição primitiva de que a imagem rouba um pedaço da vida”.

(Lúcia Santaella)

NOTAS

¹ Com este vídeo, elaborado para atender às exigências do projeto experimental de conclusão do curso de Jornalismo da UNICAP, na área de televisão, Gerson Camarotti conquistou o prêmio UNESCO/INTERCOM, em 1997, em São Paulo.

² Para Casetti, o termo enunciado é atribuído a qualquer resultado da enunciação (Casetti. *El Film y su Espectador*, 1986: 42).

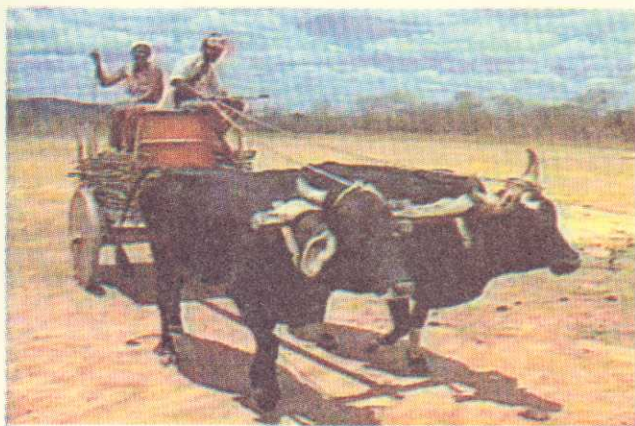
³ Empregamos aqui o termo narrador no sentido de enunciador do filme, e não enquanto narrador/locutor. É importante a lembrança de Arlindo Machado de que *“quem narra não é exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir) que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão”*. (Machado, 1996: 52).

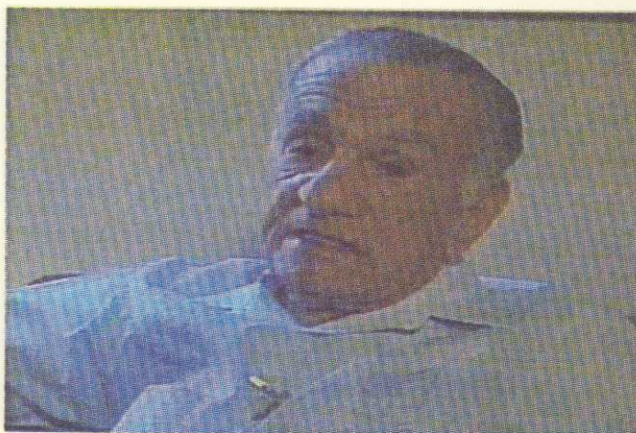
⁴ Idéias apresentadas nas exposições de Arlindo Machado durante o curso “A Enunciação no Cinema”, no COS/PUC São Paulo, 1996.

⁵ Termo utilizado por Jesus G. Requena para definir o lugar do espectador de tevê. In: *El Discurso Televisivo*, 1995.

FOTOS







REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Salir del Cine*. In: **Lo obvio y lo obtuso: imagens, gestos, voces**. Barthes. Buenos Aires: Paidós Comunicación. 1986. p. 295-372.

BAUDRY, Jean-Lois. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail. (Org.) **A Experiência no Cinema**. Rio de Janeiro: Graal 1991. p. 390-399.

BETTETINI, Gianfranco. **La conversación audiovisual**. Madri: Catedra, 1986. 213 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 216 p.

BROWNE, Nick. **Rethoric of filmic narration**. Londres: Ann Arbor; UMI, 1993. 183 p.

CASETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madri: Cátedra, 1989. 191 p.

HANSEN, Mirian. *Early Cinema, Late Cinema: permutations of public sphere*. **Screen**, [s. l.]. v. 34, p. 3, 1993.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 213 p.

_____. *Psicanálise & Cinema: sobre o sujeito da enunciação cinematográfica*. In: CHALLUB, Samira. (Org.) **Psicanálise e o Contemporâneo**. São Paulo: Haecker; Cepusc, 1996. p. 51-81

PATERNOSTRO, Vera I. **O Texto na TV**. São Paulo. Brasiliense, 1991. 101 p.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da Televisão**. Brasiliense, São Paulo, 1994. 193 p.

REQUENA, Jesus G. **El Discurso Televisivo: espetáculo de la posmodernidade**. Madri: Cátedra, 1995. 167 p.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996. 296 p.

VILCHES, Lorenzo. **La Lectura de la Imagem: prensa, cine, televisión**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995. 326 p.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 155 p.

_____. **Griffith**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 72 p.

_____. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. 405 p.