



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

PAULA ÁDALA DOS PASSOS PEREIRA GOMES

**A CONSTRUÇÃO DE UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO NO
JORNALISMO: O CASO DO *PROFISSÃO REPÓRTER***

Recife

2021

PAULA ÁDALA DOS PASSOS PEREIRA GOMES

**A CONSTRUÇÃO DE UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO NO
JORNALISMO: O CASO DO *PROFISSÃO REPÓRTER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação. Área de concentração: Comunicação

Orientadora: Prof. Dr^a. Yvana Carla Fechine de Brito

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

G633c Gomes, Paula Ádala dos Passos Pereira
A construção de um dispositivo de representação no Jornalismo: o caso do *Profissão Repórter* / Paula Ádala dos Passos Pereira Gomes. – Recife, 2021.
149p.: il. fig.

Sob orientação de Yvana Carla Fachine de Brito.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

Inclui referências e anexos.

1. Comunicação. 2. Profissão Repórter. 3. Filme-dispositivo. 4. Telejornalismo. 5. Documentário. I. Brito, Yvana Carla Fachine de. (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-213)

PAULA ÁDALA DOS PASSOS PEREIRA GOMES

TÍTULO DO TRABALHO: A CONSTRUÇÃO DE UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO NO JORNALISMO: O CASO DO PROFISSÃO REPÓRTER.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 21.07.2021

BANCA EXAMINADORA

_____ Participação via Videoconferência _____
PROFA. YVANA CARLA FECHINE DE BRITO
Universidade Federal de Pernambuco

_____ Participação via Videoconferência _____
PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
Universidade Federal de Pernambuco

_____ Participação via Videoconferência _____
PROF. CLÁUDIO ROBERTO DE ARÁUJO BEZERRA
Universidade Católica de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa só foi possível, porque muitos abraços me sustentaram durante estes dois anos e meio. Agradeço, primeiro, a minha orientadora, Yvana Fachine, por ter sido um farol que iluminou meu percurso e por ter oferecido possibilidade de encontrar meu próprio caminho durante o mestrado. Reencontrá-la depois da graduação foi uma feliz surpresa proporcionada pelo tempo.

Obrigada à Facepe, por ter financiado um ano deste trabalho.

Agradeço aos meus entrevistados, da equipe do Profissão Repórter, presentes durante as linhas desta pesquisa: Caco Barcellos, Caio Cavechini e Gabriel Mitani. Obrigada ao consultor de roteiro Aleksei Abib pela troca de ideias e participação em uma das aulas do estágio-docência; e a Caco também, por ter contribuído com nossos encontros. Obrigada aos/às alunos/as, que me mostraram quão potente é o som da palavra "professora". Em especial, a Isabela e a Lara, que colaboraram com a transcrição dos anexos.

Obrigada às professoras Cristina Teixeira e Isaltina Mello Gomes pelas considerações muito pertinentes na banca de qualificação e ainda a Cris por estar na defesa final; assim como ao professor Cláudio Bezerra. Agradeço a todos do PPGCOM e a Roberta e Zé, da secretaria, por toda disponibilidade durante estes anos.

Agradeço às professoras Irene Machado e Maria Cristina Mungoli, da Universidade de São Paulo, pelo conhecimento compartilhado durante o semestre em que estive lá. E também a Ana Claudia Oliveira, por me receber tão bem nos eventos da PUC/SP.

Obrigada a minha família por torcer por mim; em especial a minha mãe, Rosana, que sempre apoiou minha escolha pelo Jornalismo; e ao meu pai, por tentar entender minha pesquisa, mesmo estando tão distante deste universo; a minha tia Verônica; e às minhas avós amadas, Mercês e Rita (*in memoriam*).

Agradeço aos amigos e amigas que me ouviram falar do mestrado durante esse tempo, em especial às amigas de presença constante: Marina, Aline, Helô, Melanie, Mariama, Nanda, Clarinha, Nati, Clarissa e Camila, que participou do Globo Lab - Profissão Repórter comigo em 2017. Obrigada a Rafa pelas dicas trocadas desde o dia da aprovação e por me ajudar com as dezenas de referências.

Agradeço também a Livinha e a Sinara, que além de estarem comigo sempre, ajudaram na edição das entrevistas. Livinha sempre foi um esteió em São Paulo para mim e, mesmo com a distância, ainda está tão perto. Obrigada por compartilhar comigo tanto. Obrigada aos colegas de turma, em especial a Morena, que se tornou uma amiga querida.

Agradeço a minha psicóloga Patrícia Terezo, por me acompanhar há tantos anos e facilitar meu processo de cura pela palavra, com sua escuta qualificada e afetuosa. Falar me salvou e salva. E colocar minha voz no mundo faz parte do que tento fazer nesta dissertação. Espero que o que está aqui ecoe e nos proporcione pensar em um Jornalismo de mais qualidade.

Por fim, agradeço ao tempo, por ter costurado esse caminho torto com experiências que vão estar comigo para sempre.

GOMES, Paula Á. P. P. **A construção de um dispositivo de representação no Jornalismo: o caso do Profissão Repórter**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

RESUMO

Assumindo como pressuposto as aproximações existentes entre o Cinema Documentário e o Jornalismo, este trabalho busca mostrar como o programa *Profissão Repórter*, exibido pela TV Globo, organiza-se nos moldes de um dispositivo de representação e, como tal, obedece a condições predeterminadas de produção e a certas “regras” de execução. O dispositivo de representação jornalística que identificamos neste programa televisivo é caracterizado pela autorreferencialidade, pela centralidade das personagens na condução narrativa e pela construção de um repórter-mentor. Para chegarmos a tais categorias, construímos um percurso argumentativo apoiado em estudos do Cinema, do Jornalismo e de Linguagem. Realizamos uma observação exploratória, horizontal, fazendo uma escolha arbitrária, mas não aleatória de 90 edições, entre 2008 e 2019, baseada na própria hipótese que norteou a pesquisa, a saber: a possibilidade de construção de um *dispositivo em programas jornalísticos*. Esperamos, a partir da verificação dessa proposição no *Profissão Repórter*, contribuir para estudiosos/as e produtores/as do Jornalismo e do Cinema Documentário; afinal, a matéria-prima de ambos é o “real”.

Palavras-chave: *Profissão Repórter*, Filme-dispositivo; Telejornalismo; Documentário

GOMES, Paula Á. P. P. **The construction of a representation apparatus in Journalism: the case of *Profissão Repórter***. Thesis (Master's degree). Postgraduate Program in Communication, Federal University of Pernambuco, Recife, 2021.

ABSTRACT

Assuming the existing similarities between Documentary Cinema and Journalism, this work seeks to show how the program *Profissão Repórter*, shown by TV Globo, is organized in the molds of a representation apparatus and, as such, obeys predetermined production conditions and certain “rules” of execution. The journalistic representation apparatus that we identified in this television program is characterized by self-referentiality, the centrality of the characters in the narrative conduction and the construction of a mentor-reporter. To arrive at these categories, we built an argumentative path supported by studies of Cinema, Journalism and Language. We carried out an exploratory, horizontal observation, making an arbitrary but not random choice of 90 shows run between 2008 and 2019, based on the very hypothesis that guided the research, namely: the possibility of building an apparatus in journalistic programs. From the verification of this proposition in *Profissão Repórter*, we hope to contribute to scholars and producers of Journalism and Documentary Cinema; after all, the raw material for both is "reality".

Keywords: *Profissão Repórter*; Film-apparatus; Telejournalism; Documentary

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame do programa <i>Gramacho</i> (24/07/12), com o repórter Felipe Bentivegna	58
Figura 2 - Frame do programa <i>Gramacho</i> (24/07/12), com o repórter Felipe Bentivegna	58
Figura 3 - Frame retirado do programa <i>Desafios da balança</i> (14/04/09).....	68
Figura 4 - Frame retirado do programa <i>Abuso sexual</i> (27/17/19).....	70
Figura 5 - Frame do programa <i>Domésticas</i> (30/06/2015).....	83
Figura 6 - Frame do programa <i>Domésticas</i> (30/06/2015).....	83

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Paradigma de um roteiro.....	25
Diagrama 2 - Diagrama da estrutura clássica.....	26
Diagrama 3 - Percursos narrativos do Profissão Repórter.....	74
Diagrama 4 - Percursos narrativos de <i>Domésticas</i> (30/06/15)	86

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Transcrição de parte de <i>Domésticas</i> (30/06/15).....	78
Quadro 2 - Transcrição de parte de <i>Domésticas</i> (30/06/15).....	82

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PROFISSÃO REPÓRTER: O CINEMA E A TV	17
2.1	OS SONHOS QUE VIRARAM UM PROGRAMA.....	17
2.2	CACO BARCELLOS COMO REFERÊNCIA.....	22
2.2.1	Influência do Cinema e da Literatura	26
2.3	A EXPERIÊNCIA COM ALEKSEI ABIB.....	29
2.4	CINEMA E JORNALISMO	31
2.4.1	Cinema Novo e <i>Globo Shell Especial</i> (1971-1973).....	32
2.4.1.1	<i>Globo Repórter</i>	36
2.5	CINEMA VERDADE E CINEMA DIRETO.....	41
2.6	DISPOSITIVOS DE REPRESENTAÇÃO	44
3	PROFISSÃO REPÓRTER E O DISPOSITIVO JORNALÍSTICO	51
3.1	CATEGORIAS DO DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO JORNALÍSTICA NA PRÁTICA	51
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
	REFERÊNCIAS	96
	ANEXO A – ENTREVISTA COM CACO BARCELLOS	101
	ANEXO B – ENTREVISTA COM CAIO CAVECHINI	112
	ANEXO C – ENTREVISTA COM GABRIEL MITANI	119
	ANEXO D – LISTA DOS PROGRAMAS ASSISTIDOS E ANALISADOS... ..	124
	ANEXO E – PROGRAMA DOMÉSTICAS TRANSCRITO	128

1 INTRODUÇÃO

O caminho da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco é indissociável do meu percurso pessoal. Desde o final da graduação em Comunicação Social - Jornalismo, em 2015, que intensifiquei meus questionamentos sobre o Telejornalismo diário. Sempre muito breve, como uma síntese de algo que, com certeza, é maior. Nessa época, comecei a assistir ao Profissão Repórter (PR), programa semanal da TV Globo, com mais frequência, e a me interessar pelo modo como as histórias eram contadas: repórteres em primeira pessoa, bastidores da notícia, temas relacionados aos Direitos Humanos, o deslocamento das equipes de reportagem para lugares nem sempre tão vistos na grande imprensa.

Comecei a querer pesquisar o Profissão Repórter (PR) em 2017 e, à medida em que amadurecia a ideia de ingressar em um mestrado, fiz cursos na área de Cinema. Foram esses cursos, aliados ao meu interesse pelo PR que, de alguma forma, fizeram com que eu pensasse que poderíamos aplicar ao Telejornalismo alguns daqueles mecanismos de concepção do fazer fílmico. Minha aproximação com o Cinema começou no meu primeiro estágio na TV Universitária, através do extinto Curta PE, programa que divulgava a produção de curtas produzidos no Estado há mais de 15 anos.

Depois de alguns anos, pensava: como contar histórias com um melhor desenvolvimento das personagens? Como ampliar a audiência e tornar o Telejornalismo mais atrativo? Ainda mais com a concorrência da *internet*. Ou ainda: como transformar longas reportagens em texto para *web* em material audiovisual; afinal, o apelo acaba sendo maior do que longas páginas de texto.

Em um dos cursos, conheci Aleksei Abib, diretor, roteirista e consultor de roteiro do Profissão Repórter. A capacitação, promovida pela Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco), durou um final de semana no Recife. O tema: roteiro para séries de TV. O nome do professor não me era estranho, até que entendi que ele era a mesma pessoa que havia escrito um capítulo no livro comemorativo dos dez anos do programa na Rede Globo.

Na aula, ele mencionou o trabalho feito com o Profissão Repórter e o que eu já tinha lido sobre a experiência dele com a equipe do programa começou a fazer mais sentido ainda. Era a comprovação de que o que eu vinha pensando há anos estava materializado na minha frente.

Outra experiência também importante para o desenho do projeto de pesquisa foi a participação, em 2017, do Globo Lab - Profissão Repórter, um concurso organizado pela Globo Universidade que pedia reportagens de seis capitais brasileiras de jovens jornalistas ou estudantes de Comunicação. As dez melhores passariam uma semana com a equipe do programa, em São Paulo, para reelaboração da reportagem enviada, aos moldes do Profissão Repórter. Com isso, minha colega e amiga, Camila Moura, e eu pudemos notar que expressões como “curva dramática”, “drama”, “narrativa”, eram muito fortes no vocabulário¹ da equipe que pensava coletivamente (em reuniões de pauta com cerca de quinze profissionais) cada programa.

Já no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE, comecei com minha orientadora Yvana Fachine, em 2019, a pensar por quais caminhos poderíamos analisar o Profissão Repórter. Minha ideia inicial era mostrar que as edições seguiam o roteiro clássico de Cinema. Porém, observamos, ao assistir aos programas, que não era tão suficiente analisar a construção do Profissão Repórter com foco apenas no Cinema de ficção, já que o programa só tem seu roteiro construído enquanto tal, depois que é montado na ilha de edição. O processo é, evidentemente, bem diferente do roteiro clássico de ficção, que orienta toda produção do filme e permite menos brechas para improviso.

Por outro lado, ainda que o roteiro do Profissão Repórter não apresente um formato tão rígido, o/a editor/a só consegue costurar as narrativas de cada edição, porque, antes de ir à rua, repórter e cinegrafista já têm uma proposta – e, de certo modo, um percurso – previamente internalizada de como as ações precisam ser captadas, o que

¹ No segundo semestre de 2020, durante participação na disciplina eletiva que ministrei no estágio-docência na UFPE, Abib comentou que tinha dado aulas de roteiro para todo Jornalismo da Globo SP. Mais uma vez, percebi que esta pesquisa se torna atual para o Telejornalismo brasileiro, por evidenciar modos possíveis de construção da notícia, através de elementos que trato no decorrer desta dissertação.

permite que a montagem se beneficie no momento de ser feita. Isso foi importante para, mais à frente, entendermos o PR como um *dispositivo jornalístico*.

Entretanto, com os meses, durante nossos encontros, Fachine percebeu que eu sempre trazia muitos elementos em minhas análises que abarcavam muito mais do que simplesmente o roteiro *stricto sensu*. Poderíamos falar sobre o uso de câmeras, sobre a edição de imagens (montagem), sobre o papel do/a repórter, etc. Poderíamos também adentrar o programa por meio da análise semiótica, pensando nas estratégias de enunciação.

Ao longo do segundo semestre de 2019, aproveitando a possibilidade de intercâmbio entre programas de pós-graduação, cursei disciplinas na Universidade de São Paulo (USP) e fiz entrevistas para a pesquisa. Conversei com Caco Barcellos, diretor do Profissão Repórter; Gabriel Mitani, editor; Caio Cavechini, editor executivo; e Aleksei Abib, consultor de roteiro. Esses contatos possibilitaram a certeza de que o trabalho estava percorrendo um caminho em que Cinema e Telejornalismo se encontravam não apenas numa especulação inicial, mas que seguiam juntas assim com o tempo.

Continuei com as análises em busca de recorrências no formato, até ser apresentada ao conceito de *dispositivo* no Cinema. Fiz uma revisão bibliográfica sobre o tema, mas foi na tese de Migliorin (2008) que muito do que me faltava começou a fazer sentido. Foram meses tentando dar forma a algo que eu notava nas análises, mas que eu não sabia ainda muito bem como abordar. Com o trabalho dele, surgiu a hipótese de olhar para o Profissão Repórter como um *dispositivo de representação jornalística*. Este passou, então, a ser o problema norteador da pesquisa: verificar o conceito de filme-dispositivo do Cinema Documental no Telejornalismo, a partir do Profissão Repórter.

Uma dificuldade, porém, surgiu: como usar um conceito que é realizado em um único produto – no caso, um filme documentário – a mais de 400 edições, entre 2008 e 2019? Diante do grande escopo, o caminho foi encontrar categorias que contivessem elementos recorrentes em quase todos os programas analisados. A partir dos limites impostos pela própria equipe para gravação do fazer jornalístico, poderíamos pensar no Profissão Repórter como um *dispositivo de representação jornalística*. São desses limites que traremos também nesta dissertação.

No curso da orientação da pesquisa, a decisão para fechar o *corpus* foi outra dificuldade deste trabalho, devido ao grande volume de material: cerca de 450 edições, cada uma, com média de trinta minutos. Por isso, nossa metodologia envolveu uma observação exploratória, horizontal, fazendo uma escolha arbitrária, mas não aleatória dos programas. Ou seja, não respeitamos um modelo de escolha, baseado em um recorte temporal para observação *a priori*, mas fomos revendo cada programa a partir da hipótese levantada, visto que esta já havia surgido também de um acompanhamento prévio e por um bom tempo do programa.

Cem programas foram assistidos, com análise aprofundada e sistematizada de 45 deles. Pelo menos três edições de cada ano foram observadas, com temáticas diferentes: saúde, segurança pública, política, economia, cultura e desastres ambientais. Todos esses temas foram escolhidos, por acreditarmos que as recorrências se manteriam, apesar dos diferentes assuntos. Com base nesse *corpus* e no referencial teórico apoiado em estudos do Cinema, do Jornalismo e de Linguagem, traçamos o percurso argumentativo da pesquisa.

Esta dissertação apresenta dois capítulos. O primeiro com o histórico de criação do programa, as motivações, o formato, apresentação de alguns integrantes da equipe e como suas trajetórias na Literatura (e utilização de técnicas do *New Journalism*) e no Cinema influenciam diretamente no formato do Profissão Repórter. Depois explicamos como essas ligações desembocam na contratação de Aleksei Abib para consultoria de roteiro à equipe, mostrando a preocupação com a construção narrativa.

Na seção seguinte do primeiro capítulo, mostramos relações entre o Cinema e Jornalismo, através da inserção de documentaristas do Cinema Novo na TV Globo, a exemplo do *Globo Shell Especial* e do *Globo Repórter*. Estabelecemos relações dessas atrações com o Profissão Repórter e ainda como o Cinema Direto e o Cinema Verdade influenciam no formato da atração semanal. Com isso, chegamos ao conceito de dispositivo, através de Consuelo Lins (2007) e Migliorin (2008), observando, portanto, a viabilidade de traçarmos um *dispositivo jornalístico de representação*, a partir do Profissão Repórter.

No segundo capítulo, apontamos, descrevemos e exemplificamos procedimentos recorrentes encontrados nos 14 anos de programa e postulamos que, a partir de sua identificação como elementos norteadores da construção do PR, podem ser considerados como constituintes do *dispositivo jornalístico* que ancora o Profissão Repórter. São eles: 1) o processo de construção da notícia incorporado ao produto que vai ao ar (autorreferencialidade); 2) a presença de um repórter-mentor, personificado na figura de Caco Barcellos e 3) a existência de personagens-condutoras da ação.

Espero, com a apresentação desses procedimentos, confirmar a nossa hipótese de que é possível pensar, a partir da experiência do Profissão Repórter, na ideia de um programa que se organiza nos moldes de um *dispositivo*. Se formos bem sucedidas nessa tarefa, concluirei, enfim, uma trajetória de inquietação pessoal em busca de aproximações entre o Cinema documentário e Telejornalismo que pode também contribuir para estudiosos/as e produtores/as de um e de outro campo de produção. Afinal, a “matéria-prima” de ambos é narrar o “real”.

2 PROFISSÃO REPÓRTER: O CINEMA E A TV

2.1 OS SONHOS QUE VIRARAM UM PROGRAMA

O Profissão Repórter (PR) é um programa da Rede Globo de Televisão, comandado pelo experiente jornalista Caco Barcellos. Em 2021, ele completou 15 anos. A atração começou como um quadro no dominical Fantástico em 2006 e, dois anos depois, conquistou um espaço na grade de programação da maior emissora da TV aberta brasileira.

Antes da pandemia de Covid-19², ele era exibido às quartas, depois do futebol, por volta das 23h30, com uma proposta de Jornalismo que mostra, como diz na vinheta de abertura, “os bastidores da notícia, os desafios da reportagem”.

Um programa semanal, investigativo, de 22 minutos, com uma temática central: justiça' (...) Nossos repórteres/produtores vão se movimentar de forma simultânea, com narração própria, garantindo um olhar diferenciado sobre cada lado envolvido na história. (SOUTO MAIOR, 2016, p. 12).

Esta é a descrição feita por Caco Barcellos a Marcel Souto Maior, criador da atração semanal junto com o repórter. Em 1996, com a implementação da GloboNews, Souto Maior narra, no livro comemorativo de dez anos do Profissão Repórter, que, durante sua experiência como editor da GloboNews, entrou em contato com os dois ingredientes que comporiam mais tarde o que viria a ser o PR: Caco Barcellos e jovens repórteres. Entretanto, explica que naquela época não havia tempo para Barcellos ter muito contato com os repórteres em início de carreira.

Além de realizar matérias para o Jornal Nacional, Caco Barcellos precisava fazer uma reportagem especial semanal, de trinta minutos, para a TV a cabo. Ele ia sozinho às ruas, com uma câmera, em busca de histórias.

² Covid-19: Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS), declarou que o mundo passava por uma pandemia, em decorrência do novo coronavírus. O primeiro país a registrar casos foi a China. No Brasil, o primeiro infectado foi registrado em 26 de fevereiro, em São Paulo. Devido ao seu alto contágio, a recomendação era de que, quem pudesse, ficasse isolado, o que provocou profunda alteração no modo de produção da Rede Globo e, conseqüentemente, em sua grade de programação.

(...) transformava em protagonistas anônimos os muitas vezes excluídos da pauta habitual: artistas de rua, invasores de prédios, dependentes de drogas, garotos de programa, trabalhadores na luta pela sobrevivência. Essa periferia que ele sempre lutou para colocar no centro e que seria destaque, muitos anos depois, no Profissão Repórter. (SOUTO MAIOR, 2016, p. 12)

Depois de três anos na GloboNews, Souto Maior foi roteirista do programa policial Linha Direta e Caco se tornou correspondente internacional da emissora, entre Londres e Paris, de 2002 a 2005. Durante esses anos, os dois perderam o contato e só voltaram a se falar quando o roteirista contactou Caco Barcellos para contar que vinha sonhando com ele, sempre muito felizes, trabalhando em um novo programa.

Assim que desembarcou no Brasil, Souto Maior ligou para Barcellos e perguntou se não havia uma ideia de programa que pudesse fazer juntos. O resumo da ideia foi: um programa investigativo de 22 minutos, cujo tema central seria justiça. A proposta, como conta no livro, era registrar, de diferentes ângulos, os bastidores de julgamentos nas áreas cível e criminal. Essas ideias foram explicadas em três páginas, enviadas à Direção da Rede Globo, que contou com o “apoio decisivo” do então diretor de jornalismo em São Paulo, Luiz Cláudio Latgé.

Ao voltar no tempo e me lembrar da GloboNews, imaginei o quanto teria sido rico para aquela geração de jornalistas recém-formados do canal a cabo uma convivência mais próxima e prolongada com o Caco. Por que não agora? E por que não ‘no ar’? Por que não reunir no mesmo programa a experiência do Caco a garra de uma nova geração de repórteres? E por que não dividir com o público as dúvidas e as emoções, as tentativas e os erros que fazem parte do processo de construção de toda reportagem? Sim. (SOUTO MAIOR, 2016, p. 13)

Em 2006, apesar da estrutura não estar muito bem definida sobre como seria o programa, Caco Barcellos já tinha em mente, como conta o editor executivo Caio Cavechini, como gostaria uma reportagem completa fosse feita:

A entrevista nunca é o bastante. Caco sempre bate na tecla da ação presente. O que é falado precisa ser mostrado. As palavras captadas por qualquer microfone ganham força quando vêm junto de um acompanhamento dedicado, de uma narrativa visual e sonora. Uma reportagem completa, para o que ele imaginava ser o Profissão Repórter, não podia ser declaratória. (CAVECHINI, 2016, p. 39)

Com essa informação, compreendemos que muito antes de um formato definido ter ido ao ar, a ideia de como a reportagem para televisão seria construída precisaria de: um tema central (que tivesse a ver com justiça social), narrativas paralelas, diversos ângulos desse mesmo tema, os bastidores e os desafios da construção de uma notícia, a exibição das ações das personagens em complemento ao dito, através da entrevista. Já havia, então, as bases para o que descreveremos mais adiante como o *dispositivo jornalístico* do Profissão Repórter, conceito este que estamos adaptando dos Estudos do Cinema para este trabalho. Este *dispositivo jornalístico* nos possibilitará entender melhor os processos constitutivos do programa, através de determinadas “regras” de execução.

Ocuparemos mais umas páginas sobre os detalhes de criação do Profissão Repórter, por compreender que muito do que define esse *dispositivo* tem como justificativa as intenções iniciais de seus criadores. Não só as intenções, mas como elas influenciam no produto final que é exibido na TV aberta, base para nossa análise.

A essência da série é a reportagem - feita na rua, com envolvimento total da equipe em todas as fases de produção: sugestão de pauta, pré-produção, gravação (à frente e atrás das câmeras), decupagem, roteiro e edição. O formato - mostrar, de diferentes ângulos, o mesmo fato - impõe um desafio semanal aos jovens repórteres: o de realizar um jornalismo ativo, focado na ação, que busca a verdade muito além da simples coleta de entrevistas. A inquietação típica dos jovens - o desejo de mudança e a capacidade de se indignar ou de se comover com a realidade muitas vezes injusta - nos ajuda a revelar a emoção por trás da notícia. O telespectador pode acompanhar cenas que nem sempre são expostas na televisão: os impasses que fazem parte do nosso dia a dia. Os bastidores ajudam o público a entender as circunstâncias em que a apuração foi feita. Mas os repórteres não são personagens. São contadores de histórias e não podem e não podem perder nunca o foco principal: as pessoas comuns que fazem a notícia. A grande repercussão da série surpreendeu a equipe, formada por profissionais em início de carreira. Isso aumenta a responsabilidade... E nossa expectativa de vida longa para o Profissão Repórter. (BARCELLOS, 2006, apud CAVECHINI, 2016, p. 39)

Este longo trecho é de Caco Barcellos, em entrevista, do final de 2006, para a revista do Fantástico, resumindo o que seria o espírito do programa. O trecho foi citado por Caio Cavechini em um capítulo escrito por ele para o livro que compõe a história do PR. Cavechini foi um dos primeiros contratados para o projeto, por fazer documentários sozinho pelo Brasil, assim que saiu da faculdade de Jornalismo.

Em abril de 2006, o Profissão Repórter estreou como um especial do Globo Repórter, com uma reportagem sobre o trânsito em São Paulo. De maio do mesmo ano até final de 2017, o PR exibiu 43 reportagens como quadro no Fantástico. As primeiras reportagens traziam a vida de pichadores e a realidade dos cortadores de cana-de-açúcar. Esta última reportagem fez com que fosse criado mais um ideal do que seria o Profissão Repórter: um espaço para contar histórias de pessoas, não dos repórteres.

Naquela ocasião, Nadia Bochi e William Santos se disfarçaram de boias-frias para narrar em primeira pessoa a dureza daquele trabalho. Câmeras escondidas mostravam os dois trabalhando e deixam claro que eles eram incapazes para aquele “emprego”. Foi a partir daquela experiência que a equipe percebeu que o foco das reportagens eram as fontes e suas histórias, e não o modo com repórteres encarnavam uma posição social que não lhes pertencia. Naquele momento, Barcellos considerou evitar a simulação de uma identidade falsa.

Além do interminável debate ético sobre se o uso de uma inverdade para obter uma informação era justificável, nos preocupava o excesso de protagonismo. O ‘sentir na pele’ era um expediente muito comum na televisão, especialmente em programas não jornalísticos, que exploravam a curiosidade do público em ver apresentadores carismáticos em situações novas. O *Profissão Repórter - Caco sempre deixou claro* - era um espaço para contar histórias dos outros. De quem não tem voz ou de quem tem voz demais. Mas, sempre, do outro.

Nesse sentido, o *Profissão Repórter* queria se aproximar, no registro audiovisual, do que consagrados jornalistas já faziam na literatura. O alemão Günter Wallraff viveu como operário o subterrâneo do trabalho na indústria pesada para trazer um inédito relato das aguras e da invisibilidade dos imigrantes em seu país no notável *Cabeça de turco*. E um dos papas do *new journalism*, Gay Talese, trouxe detalhes de precioso intimismo sobre a revolução dos costumes dos Estados Unidos nos anos 1960 e 1970 em seu *A mulher do próximo*. (CAVECHINI, 2016, p. 44)

Em junho de 2008, o Profissão Repórter ganhou um espaço na grade da Globo, às terças-feiras. O tema de estreia foi transplante de coração, que analisaremos no capítulo dois. Em dezembro daquele ano, uma das primeiras grandes coberturas da equipe foi a tragédia climática em Santa Catarina.

Em junho de 2009, os programas começaram a ser exibidos em High Definition (HD). Em abril de 2010, o terremoto no Haiti abriu sua 5ª temporada. No ano seguinte, a

edição *Jovens e Drogas* levou o PR a ser indicado pelo Emmy Internacional. Em 2012, o Profissão estreou o formato das videorreportagens. Um repórter sozinho e uma câmera na mão. Formato este que permite maior agilidade para se chegar ao local em que a notícia está se fazendo.

De 2008 a 2019, com cobertura em mais de 40 países, 397 programas foram ao ar, com grandes temáticas: saúde, segurança pública, desastres ambientais, trabalho (emprego, economia), educação e cultura. Em entrevista para este trabalho, Caco Barcellos explica como se dá a abordagem dos temas escolhidos de cada programa:

Se fômos falar sobre drogas, não vamos segmentar. Cocaína não. Cocaína é elite. Vamos de maconha, de crack. Se é álcool, cachaça; não whisky, para abranger um maior número. Sempre com os dados da desigualdade como referência. (...) 80% da população ganham menos de dois salários mínimos. Esse é o público. Esse é o brasileiro. 160 milhões de pessoas. Então, a temática diz respeito à realidade dessas milhões de pessoas. (...)

Nosso tripé, exagerando um pouco, é: 1) pesquisa ou especialista, ciência, estudos. Isso aqui que dá o contexto. (...) 2) *front*; 3) reflexão, que é a soma dos dois primeiros, que é o roteiro. É com isso que você vai pro roteiro.

Eu acho que antes do *front* dá pra se ter uma ideia. Mas é no *front* que vamos ver se a pesquisa é uma furada. Se for, perdemos o caminho, mas podemos recomeçar um outro, esquecendo a pesquisa. Questionar o método. Mas se a tese que você tinha na cabeça esta errada e você vai correndo atrás das pessoas pra provar que a tese é verdadeira, você tem que parar. A tese tá errada. Tem que criar uma outra tese. E essas coisas é na rua, no *front*, que você descobre. Aí feito isso chegamos ao consenso: a tese é maravilhosa, a rua é coerente com o que a tese descobriu, aí vamos pro roteiro. (BARCELLOS, 2020)

Quanto mais abrangente, melhor. Alcança um maior número de pessoas para a TV aberta, gerando, conseqüentemente, uma maior audiência, o que é essencial para o programa se manter na grade de programação. Em entrevista para esta dissertação, em janeiro de 2020, Caco Barcellos contou que havia um desejo de chegar a mais lugares do país, onde não havia grande circulação de dinheiro (principalmente fora do eixo Rio-SP), com uma equipe menor. Admitiu que as condições de transporte e hospedagem de luxo não eram um pré-requisito para realização do trabalho. O que importava era chegar a mais lugares, enquanto a notícia acontecia, chegando, assim, a mais espectadores.

Depois de apresentar as ideias norteadoras para criação do Profissão Repórter, na próxima seção, vamos contar como a trajetória de Caco Barcellos está interligada ao formato do programa.

2.2 CACO BARCELLOS COMO REFERÊNCIA

Se não fosse por Cláudio Barcelos de Barcellos, talvez, o Profissão Repórter nem existisse, ou pelo menos não nos moldes de hoje. É importante conhecer a história do repórter gaúcho, para também compreender como sua trajetória atravessa o formato idealizado para o programa.

Cláudio Barcelos de Barcellos nasceu no dia 5 de março de 1950, em Porto Alegre. Filho de Nérsio Pereira de Barcellos, funcionário público, e Antoninha Barcelos de Barcellos, dona de casa. Formou-se em Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 1975. Mas antes cursou a faculdade de Matemática para ser engenheiro civil. Dois anos e meio depois, no entanto, mudou para Jornalismo.

Sua primeira experiência, ainda no Sul, foi na Folha da Manhã, onde permaneceu três anos. Participou da fundação do Coojornal, primeira cooperativa de jornalistas da América do Sul. Escrevia para o Versus, um dos mais importantes jornais alternativos da década de 1970. Depois que se formou, passou cinco anos viajando pelo mundo. Para se sustentar, mandava matérias para o Jornal da Tarde, de São Paulo.

Em Nova York, onde morava, em 1979, viu pela televisão a ação de grupos que lutavam contra a ditadura de Somoza, na Nicarágua. Embarcou num avião para fazer a reportagem. Logo depois que chegou, foi preso por rebeldes, por acharem que ele era espião. Quando descobriram que era um repórter brasileiro, os guerrilheiros resolveram esperar a chegada do chefe, de uns 13 anos, antes de libertá-lo. Daí viria, inclusive, o título do primeiro livro de Caco Barcellos, *Nicarágua, a revolução das crianças* (1982).

De acordo com o Memória Globo, um ano depois, de volta ao Brasil, trabalhou na revista IstoÉ e, em seguida, na Veja, em São Paulo. O convite para trabalhar na Globo

partiu de Luiz Fernando Mercadante, que comprava suas matérias de *freelancer* no Jornal da Tarde. Caco Barcellos preferiu continuar viajando e voltou para Nova York. Em pouco tempo, ligou para Mercadante fascinado com documentários, feitos por jornalistas, exibidos na TV americana.

O convite para trabalhar na Globo estava de pé, mas ele teria que fazer um teste: cobrir uma passeata com o ex-presidente Lula à frente dos metalúrgicos. “A passeata acabou em pancadaria da polícia contra os metalúrgicos, da polícia contra a imprensa e dos metalúrgicos contra a imprensa”, lembrou em depoimento ao Memória Globo. Foi assim que Caco Barcellos entrou para a Globo, em 1982, na equipe do programa Globo Repórter, com o documentarista Eduardo Coutinho como seu primeiro editor.

Em 1983, aceitou o convite para um projeto de TV da Editora Abril. Um ano depois, estava de volta à Globo como repórter especial da redação de São Paulo. Ali, como todos os repórteres, tinha que cobrir os assuntos do dia. Mas, aos poucos, começou a fazer suas reportagens investigativas, como a da prisão de meninos na favela de Heliópolis, quando ele e o repórter cinematográfico Renato Rodrigues conseguiram filmar as agressões de policiais da Rota (unidade de choque da Polícia Militar de São Paulo) aos meninos na favela e até dentro da delegacia. A matéria foi ao ar no Jornal Nacional e as imagens viraram capa do Relatório Anual da Anistia Internacional.

Em 1986, foi ao Paraguai cobrir o sequestro do ex-vice-presidente do Bradesco, Antônio Beltran Martinez, e acabou sob a mira de fuzis. Na Colômbia, em 1989, tornou-se refém da guerrilha quando investigava outro sequestro.

Em 1992, após lançar o livro *Rota 66 - A história da polícia que mata*, foi enviado a Nova York, ao receber ameaças de morte por suas denúncias contra policiais de São Paulo. A obra lhe rendeu seu primeiro Prêmio Jabuti, na categoria reportagem.

Em 1995, gravou entrevista exclusiva com o mafioso Tomaso Buschetta, na Itália. Em 2000, foi à Angola cobrir a guerra que matava milhares de crianças, vítimas dos conflitos ou da desnutrição. Viajou para o Oriente Médio, onde virou alvo de tiros disparados pelo Exército de Israel, na cobertura do conflito árabe-israelense, em 2002.

Cobriu o atentado terrorista em Madri, em 2004, e a morte do Papa João Paulo II, em 2005. Entre 2002 e 2005, foi correspondente da emissora em Londres e Paris.

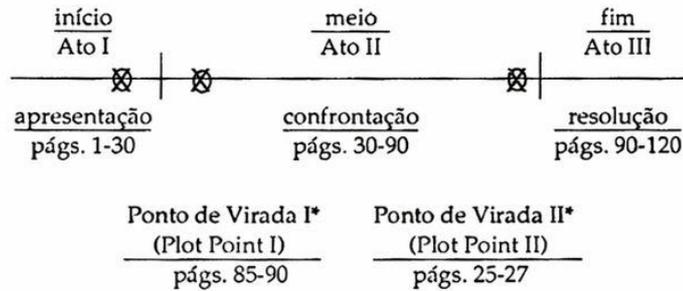
Pelo Profissão Repórter fez várias viagens pelo Brasil e pelo mundo, como o resgate dos Mineiros no Chile, em 2010, e a morte de Nelson Mandela, em 2013. Caco Barcellos também recebeu o Prêmio Jabuti, na categoria não-ficção, pelo livro *O Abusado* (2003), sobre a história de Marcinho VP, traficante de drogas do Morro Dona Marta, no Rio de Janeiro.

Leitor de escritores de não-ficção, como Truman Capote e Gay Talese, Barcellos escreveu seus livros flertando com o *New Journalism*. Podemos, inclusive, perceber a influência dessa corrente jornalística na criação do roteiro do Profissão Repórter, já que vários pontos de vista são mostrados pelos repórteres, ao se aproximarem da intimidade das personagens, contando não apenas uma história, mas observando o desenrolar dos fatos. Também permitem que as fontes se expressem livremente em frente às câmeras – chegam em muitas pautas já com a câmera ligada –, em uma clara aproximação também com Cinema Direto, que trataremos mais à frente. Sandra Moura (2007) analisou o método Caco Barcellos de reportar e comenta como o *New Journalism* contribui para esta possibilidade narrativa.

Os adeptos do *new journalism* se apropriam, em especial, de quatro técnicas básicas: cena a cena, diálogo, símbolos de vida e ponto de vista. (...) As bases do *new journalism* são as técnicas de descrição, de narração. (MOURA, 2007, p. 217)

É muito comum encontrar as personagens escolhidas envolvidas em ações cotidianas e sempre em situação de conflito. É a partir dessas circunstâncias que se cria uma curva dramática, fazendo com que o espectador se envolva, chegue ao clímax da história e, depois, seja apresentado a uma solução, aos moldes do roteiro clássico de cinema, dividido em três atos, como ensinam os manuais. (Cf. Diagrama 1)

Diagrama 1 - Paradigma de um roteiro



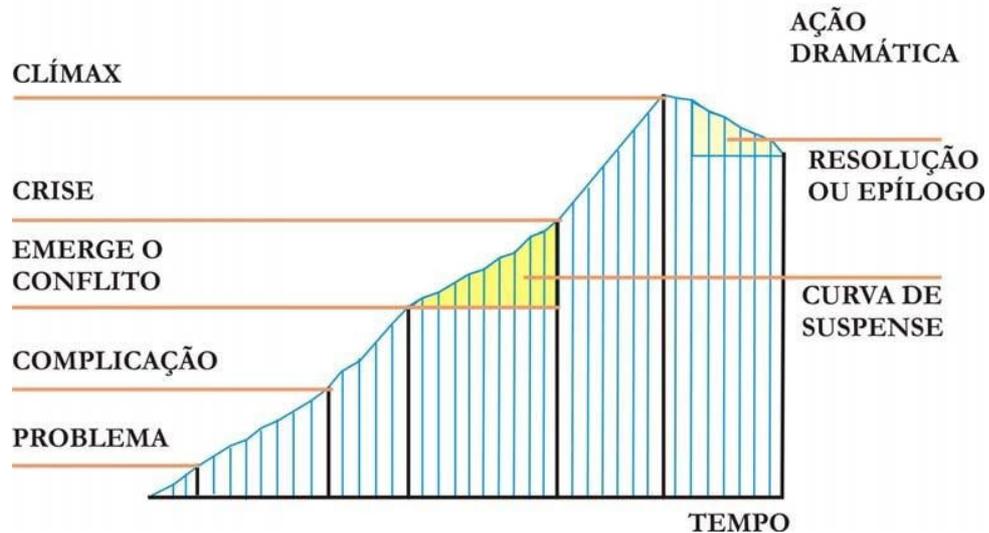
Fonte: FIELD (1995).

Há a apresentação do universo narrativo, do conflito que será trabalhado no filme, até que no segundo ato acontece a confrontação entre as personagens e, por fim, existe a resolução do conflito no terceiro ato. Field (1995), no seu paradigma, também coloca dois pontos de viradas no segundo ato. O primeiro é quando o conflito é disparado no final do primeiro ato e o segundo ponto é quando existe algum acontecimento que encaminha o roteiro para a resolução do problema.

Já Comparato (2005) desenha uma curva dramática com base da estrutura clássica do roteiro, na qual a tensão vai aumentando à medida que o conflito se forma, crescendo também a curva, como podemos observar na imagem abaixo.

Diagrama 2 - Diagrama da estrutura clássica

DIAGRAMA DA ESTRUTURA CLÁSSICA



Fonte: COMPARATO (2005).

2.2.1 Influência do Cinema e da Literatura

Ao perceber essas semelhanças, vamos tratar nesta seção como observamos as influências do Cinema e da Literatura no Profissão Repórter. Além de notarmos algumas características do *New Journalism* na bibliografia de Caco Barcellos e também em edições do PR, conseguimos ver que há aproximações com o documentário, limites esses já bastante trabalhados nos estudos de Comunicação, mas que vale a pena relembrar:

O fato de ser um discurso sobre o real e utilizar imagens in loco são características que aproximam o documentário da prática jornalística. (...) No entanto, não devemos esquecer que, mesmo configurando-se como um discurso sobre o real, documentários e reportagens não são reflexos, mas construções da realidade social. Ou seja, no documentário ou na reportagem não estamos diante de uma mera documentação, mas de um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos, pois, qualquer relato é sempre resultado de um trabalho de síntese, que envolve a seleção e ordenação de informações, e tal síntese pode variar dependendo da posição ideológica, social, cultural do sujeito que enuncia. (MELO, 2002. p. 6-7)

Diante dessas possibilidades de criação do “real”, consideramos ser importante compreender em qual contexto está inserido o programa, como já estamos fazendo até aqui. É igualmente necessário entender quem são as pessoas por trás dele, quais processos são utilizados na hora da edição/montagem e como as experiências em

outras áreas atravessam o modo de produção do PR, como ensina Itania Gomes (2007):

A contextualização deve ter como objetivo compreender o programa como produto cultural específico, enquanto conjunto de estratégias histórica, econômica, cultural, ideológica e socialmente marcadas. A contextualização (...) não se transforma no objeto de investigação, mas deve nos ajudar a melhor compreender o objeto – o programa. Analisar o contexto em que um programa se insere deve significar, no esforço mesmo de análise, verificar como um programa específico apela, faz referência a, convoca seu contexto. (GOMES, 2007, p. 12)

Como já mencionado, a influência da Literatura no Jornalismo não aparece apenas na trajetória de Caco Barcellos. Além da Literatura, integrantes da equipe do programa também carregam influência de outras áreas. Por exemplo: o editor executivo Caio Cavechini também é documentarista, assim como a repórter Eliane Scardovelli. O editor Gabriel Mitani, que trabalhou como editor do *hard news* e como repórter em afiliadas da emissora carioca, é graduado em Letras e integrou a equipe de roteiristas da série *A Corrida das Vacinas* (2021), além de ser assinado o roteiro do documentário *A Corrida das Vacinas – Mercado Paralelo* (2021), disponíveis no Globoplay.

Caio Cavechini, que está no Profissão Repórter desde 2006, quando ainda era um quadro no Fantástico, dirigiu os documentários: *Carne, osso* (2011); *Jaci: sete pecados de uma obra amazônica* (2015); *Entre os homens de bem* (2016); *Cartas para um ladrão de livros* (2017); a série documental com dez episódios para TV Globo, *Marielle: o documentário* (2020), sobre a vereadora do PSOL, assassinada no Rio de Janeiro em 2018; e *Cercados - A imprensa contra o negacionismo na pandemia* (2021).

Eliane Scardovelli, que foi estagiária da TV Globo e ingressou no programa também em 2006, participou da série documental sobre Marielle Franco com Cavechini e do filme *Cercados - A imprensa contra o negacionismo na pandemia* (2021), além de ter feito o documentário *Muro* (2014), selecionado para ser exibido no Festival de Gramado, e o curta *A Vida Que Eu Sonhava Ter* (2021), exibido no Festival É Tudo Verdade daquele ano.

Júlio Molica, integrante mais recente da equipe, assinou com Rodrigo Carvalho o documentário *Torre de David* (2014), indicado ao Emmy Internacional, sobre a maior favela vertical do mundo, em Caracas. E, Josafá Veloso, também assumiu a edição do programa em 2020, durante a licença de Caio Cavechini. Veloso fez um documentário sobre Eduardo Coutinho, *Banquete Coutinho* (2019), exibido no Festival do Rio. Um dos criadores do Profissão, Marcel Souto Maior, também é escritor e roteirista. Escreveu os livros: *As vidas de Chico Xavier: biografia definitiva* (2020); *Kardec: a história por trás do filme* (2019); *Por trás do véu de Ísis* (2015); *Kardec, a biografia* (2013); *Chico Xavier - a história do filme de Daniel Filho* (2010); *As lições de Chico Xavier* (2009), entre outros.

Através dessas breves apresentações de membros da equipe, fica nítida a presença de referências do Cinema no Profissão Repórter. Outro ponto que demonstra a preocupação em contar histórias com uma elaboração inspirada no Cinema é a contratação do consultor de roteiro, diretor e roteirista, Aleksei Abib. Vamos aprofundar melhor esta experiência específica mais à frente, mas antes, consideramos válido mencionar que, anualmente – pelo menos durante o tempo em que esta pesquisa foi escrita – há troca de ideias entre cineastas e membros da equipe do Profissão Repórter.

A equipe já assistiu a aulas de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Furtado assinou o roteiro dos filmes *Caramuru - A invenção do Brasil* (2001); *Lisbela e o Prisioneiro* (2003); dirigiu e roteirizou *O homem que copiava* (2003); *Saneamento Básico, o filme* (2007); além de ter roteirizado e dirigido diversas séries para TV Globo.

Giba Assis Brasil montou mais de cinquenta filmes, entre curtas, longas e séries para TV. Alguns deles: *Ó pai ó* (2007); *Meu tio matou um cara* (2004)”; além de diversas parcerias com Jorge Furtado. Eliane Caffé, diretora de *Narradores de Javé* (2004) e *Era o Hotel Cambridge* (2016) também foi outra profissional do cinema que conversou com a equipe.

Em entrevista para este trabalho, Gabriel Mitani, que está desde 2017 no Programa, contou que esses bate-papos são comuns, além do diálogo contínuo com a equipe de Tecnologia da Rede Globo, em que há troca de experiências em relação ao uso de

novos equipamentos, como a exemplo da câmera Sony A7sII que, a pedido do programa, foi comprada para emissora. Segundo Mitani (2019), é uma câmera mais leve, que ajuda na mobilidade, e tem um ISO³ que vai longe, ou seja, capta no escuro sem granular a imagem, ajudando muito nas pautas.

Ela não grava em MXF [formato de vídeo]⁴, sendo que estrutura da Globo é de MXF. Então, tivemos que pedir ajuda à tecnologia pra converter o material, avaliar se era viável pelo tempo de conversão. Demora mais pra converter o arquivo, mas a gente está se adaptando. Não abandonamos as câmeras antigas. Usamos as velhas e as novas. (MITANI, 2019)

2.3 A EXPERIÊNCIA COM ALEKSEI ABIB

Retomamos agora à participação de Aleksei Abib ao programa, pois consideramos que seu contato com a equipe foi mais constante e facilitou a compreensão para adoção de procedimentos do Cinema. Nesta seção, contaremos como foi a experiência de Abib no PR, o que gerou sua participação também como consultor para o programa Ação, da mesma emissora, e para todo Jornalismo da Rede Globo São Paulo, a convite da chefe de redação do Jornalismo local (SP), Ana Escalada, uma das antigas editoras do PR.

Abib assina os roteiros de ficção de *A Via Láctea* (2007), *Elena* (2012), *De Menor* (2013), *Mais Forte que o Mundo* (2016), *O Último Cine Drive-In* (2015), *Zélia – Memórias de Amor* (2017); do telefilme *Amor ao Quadrado* (2017), da Rede Globo; do documentário *O Último Kuarup Branco* (2007); e da novela *Água na Boca* (2008), da Band. Foi consultor nas edições de 2009 a 2013 do Laboratório de Roteiros do Sesc, analista de projetos no Programa Ibermedia, em Madrid, 2000. No momento de realização da pesquisa, atuava como Coordenador do NETLAB, 2018, e um dos professores convidados das oficinas de roteiro da EICTV, Escuela Internacional de San Antonio de los Baños, Havana, Cuba. Escreveu e dirigiu os premiados curtas *Brasil Maravilha* (1999) e *O Táxi de Escher* (2014) exibidos em mais de quarenta países.

³ ISO é a sensibilidade que o sensor da câmera tem à luz. Quanto mais escuro um ambiente, mais ISO precisa uma imagem ou foto para ficar com uma boa qualidade.

⁴ MXF significa Material eXchange Format, ou seja, é um formato de vídeo aberto, direcionado para o intercâmbio de material audiovisual.

Entre 2010 e 2012, Aleksei Abib ministrou dois cursos para a equipe, como relata ao livro *Profissão Repórter: 10 anos*. Apesar de ser consultor de roteiro de ficção, as aulas tiveram objetivo de passar conceitos básicos sobre narrativa, a partir de Aristóteles, e ajudar no processo de construção da reportagem. O que antes era um processo empírico, realizado sobre coordenação de Caco Barcellos, começou a se tornar algo mais consciente.

(...) eu havia sido chamado para incrementar o treinamento interno da equipe na área de roteiro e, apesar de a experiência ter se repetido por dois anos consecutivos, o que descobri ao longo do trabalho é que eles não precisavam de treinamento algum de roteiro.

Intuitivamente, todos na equipe, em suas respectivas funções, já faziam algo extremamente sofisticado em termos de narrativa audiovisual, em um nível, inclusive, que os nossos próprios filmes de ficção muitas vezes têm certa dificuldade em atingir. (...) após conhecer mais a fundo as noções e ferramentas essenciais de roteiro, foi possível que cada um ali passasse a utilizar o que já fazia naturalmente, agora de forma consciente. (ABIB, 2016, p. 330)

Sobre o roteiro do *Profissão Repórter*, Aleksei Abib percebeu em sua consultoria elementos importantes para a proposta do programa:

Assim como nas séries americanas de TV de meia hora de duração, há ali três linhas dramáticas, ou três *histórias*, que sustentam a narrativa.

Então, **em um programa ideal** do *Profissão*, uma delas seria a principal, ou do *protagonista* (pois seria a que a melhor traduziria o tema do episódio).

A segunda seria a do *mentor* (ou a que traria maior reflexão sobre o tema).

E a terceira seria a do *antagonista* (ou a que traria maior obstáculo em relação ao tema). (ABIB, 2016, p. 345, grifo da autora)

Abib também comenta no livro *Profissão Repórter: 10 anos* um aspecto que confirma o apelo à subjetividade jornalística valorizada no programa. Não existe, em absoluto, “uma realidade, um fato”. Os conceitos de narrativa e de história estão muito mais interligados ao modo como percebemos o mundo do que propriamente ao que aconteceu. Nossa memória pode nos enganar. Não há uma certeza sobre o que contamos ou que vemos. Cada um percebe o mesmo acontecimento de um modo diferente e, é partir de vivências anteriores, que o jeito como contamos o que vivemos se transforma.

Nesse sentido, Abib aponta a importância da construção de três narrativas sobre uma mesma temática, como uma forma de ampliar o alcance de entendimento do espectador acerca de um assunto, sem nunca, evidentemente, conseguir dar conta do que foi.

Com isso em mente, o consultor de roteiro defendia, em 2016, que o único modo possível jornalismo de reportagem para o futuro é o que possibilita ao leitor ou ao espectador várias possibilidades de abordagem, sem julgar o certo ou errado, mas, mostrando, por meio da ação, como cada personagem performa diante da câmera sua própria história. As orientações de Abib à equipe do PR, sobretudo no que se refere ao tratamento dos personagens, evidenciam o quanto o programa busca no Cinema referências narrativas.

Na próxima seção, comentamos aproximações entre o Cinema e o Jornalismo na TV brasileira, bem como trataremos sobre Cinema Verdade e Cinema Direto para postularmos, ao final, a existência de um *dispositivo de representação jornalística*, a partir do conceito de filme-dispositivo.

2.4 CINEMA E JORNALISMO

Ao recuperarmos as bases sobre as quais foi concebido o Profissão Repórter, bem como a trajetória dos principais responsáveis pelo formato do programa, o objetivo não foi outro senão indicar como esse modo de fazer reportagem se assemelha ao Cinema Documental. Cabe lembrar, no entanto, que muito antes mesmo do PR existir, o documentário já se fazia presente na televisão brasileira, a exemplo de experiências como o *Globo Shell Especial* (1971-1973) e, depois, o *Globo Repórter* (1973 - hoje), ambos da mesma emissora.

Nas próximas páginas, trataremos da motivação e do nascimento desses dois programas, assim como a chegada de cineastas do Cinema Novo à TV, a concepção e adequação de formatos narrativos durante o passar dos anos. Perceberemos, mais à frente, como muitos dos elementos usados nessas experimentações se fazem presentes no Profissão Repórter.

2.4.1 Cinema Novo e *Globo Shell Especial* (1971-1973)

O *Globo Shell Especial* chamava-se apenas Globo Especial e os filmes exibidos faziam parte das séries *Wolpers Specials* e *Public Affairs*, produzidas pela equipe técnica e repórteres da rede norte-americana CBS (Columbia Broadcasting System).

Os documentários destas séries superavam a condição de filmes meramente informativos. Eram atrações culturais de alcance geral e de interesse diversificado, que tinham na exposição visual o seu ponto forte. Usando imagens captadas pela equipe de produção ou colhidas em arquivos cinematográficos, a CBS realizava um trabalho de edição sofisticado, que dava aos documentários um sentido de espetáculo digno dos filmes de ficção. (MEMÓRIA GLOBO, 03/10/20)

Alguns dos filmes exibidos foram: *Fome na América*, *Ku-Klux-Klan*, *O Problema da Água*, *Os Italianos*, *Poluição do Ar*, *Gauguin no Taiti*, *Polo Norte*, *Os Alemães*, *A Prosperidade Americana*. Os documentários tinham cerca de 45 minutos e toda série era produzida usando técnicas do Cinema, com material filmado em 16mm e equipamentos *Arriflex*.

Os três primeiros documentários produzidos pela Globo foram dirigidos por Paulo Gil Soares. Depois, outros cineastas se juntaram à equipe, cada um responsável por um tema. Entre eles estavam: Domingos de Oliveira (comunicação), Antonio Calmon (educação), Geraldo Sarno (Semana de Arte Moderna), Gustavo Dahl (música popular), Paulo Gil Soares (alimentação) e Walter Lima Júnior (arquitetura e urbanismo).

Naquela época, a Divisão de Reportagens Especiais era coordenada por Soares e pelo jornalista Luiz Lobo, responsável pelo texto e pesquisa. Este detalhamento em relação à origem destas experiências na TV evidencia a presença de cineastas e, conseqüentemente, da linguagem do Cinema na televisão, mostrando, assim, uma trajetória que começa muito antes do nosso objeto de estudo, mas que deixa marcas na criação de um modelo de reportagem especial que influencia o Telejornalismo realizado pelo Profissão Repórter.

Apesar de o Cinema Novo ter diversas origens, todas elas remetem à ideia de criar uma “arte popular revolucionária”, ainda que os filmes não tenham se limitado a isso.

Foi um movimento influenciado pelo Neorealismo Italiano e pela Nouvelle Vague Francesa, atingindo seu auge após o golpe militar de 1964. Era marcado pelo descontentamento de um grupo de cineastas com as questões políticas e sociais do Brasil. A desigualdade e a opressão faziam parte desse contexto.

Esses diretores, com diferentes posições artísticas, estéticas e políticas, compartilharam o desejo de retratar a realidade nacional e seu povo. Queriam fazer um Cinema que buscasse o Brasil. Não houve, como é de se imaginar, consenso.

Diferentes das gerações anteriores de cineastas formados nos anos 1930, 1940 e 1950, marcados pela vinculação a produtoras como Brasil Vita Film, Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, nos quais, de diferentes maneiras, era defendida a construção de um cinema brasileiro pautado por uma industrialização nos moldes hollywoodianos, o Cinema Novo surge da vontade de assumir e não aceitar a condição colonial do Brasil. (SACRAMENTO, 2011, p. 27)

Os governos militares depois do golpe de 1964 estavam empenhados em construir uma integração nacional, através da criação de diversos órgãos de cultura, incluindo a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969, responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes brasileiros. A partir de 1974, Roberto Farias assumiu a direção, tendo Gustavo Dahl como diretor de comercialização, o que possibilitou a dominância de cineastas do Cinema Novo na conquista de benefícios, reforçando a autoridade e o prestígio que tinham ao longo de suas trajetórias profissionais.

Sob essa nova lógica de produção, os cineastas de esquerda aproximaram a denúncia social do entretenimento como única maneira de fazer com que a arte cinematográfica nacional-popular sobrevivesse. Tal relacionamento intenso continuou na gestão de Celso Amorim (1979-1982). (SACRAMENTO, 2011, p. 36)

Além de a Embrafilme esperar “filmes com forte apelo populares”, com exceção das pornochanchadas, a empresa estatal também controlava o que era produzido. Havia uma preocupação com o mercado, com o público e com o lucro, no sentido de evitar erudição e afastamento desse mesmo público. Esse engessamento do fazer fílmico gerou críticas à qualidade político-artística, questionando que aqueles valores iniciais do movimento estavam, agora, associando-se à esfera de consumo.

Também da década de 1970, muitos cineastas vislumbravam a participação da TV brasileira, principalmente, na TV Globo. Viam a televisão, chegada ao Brasil em 1950, como um novo mercado de trabalho naqueles tempos difíceis, em que eram pressionados pela censura militar, pela restrição dos investimentos da Embrafilme. Soma-se a isso possibilidade de criar para a televisão e, conseqüentemente, alcançar um público maior.

Os cineastas que efetivamente se vincularam à televisão naquela época foram aqueles associados a um 'cinema artístico', especialmente ao Cinema Novo. Em diferentes momentos e emissoras, David Neves, Dib Lufti, Domingos Oliveira, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Hermano Penna, João Batista de Andrade, Jorge Bodansky, Maurice Capovilla, Nelson Pereira dos Santos, Neville D'Almeida, Orlando Senna, Paulo Gil Soares, Renato Tapajós, Roberto Santos, Sylvio Black, Walter Lima Júnior e Zelito Vianna trabalharam na nova mídia no mesmo momento em que outros artistas da revolução como Alfredo Dias Gomes, Armando Costa, Ferreira Gullar, Luiz Carlos Maciel, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieri também o fizeram, contrariando a postura intelectual da época, mas procurando ir aonde o povo estava. (FREIRE FILHO, 2003, apud SACRAMENTO, 2011, p. 38)

A televisão, naquele período, buscava novos profissionais que pudessem desvincular da sua imagem a dependência da produção e do capital estrangeiros. Também nesse tempo, o trânsito entre cinema e TV cresceu, com o primeiro se utilizando de formatos mais "populares", presentes na televisão, para construção de suas histórias.

Exemplo disso é Glauber Rocha que mesmo antes de estar na TV, apresentava elementos televisuais em seu trabalho, segundo Mota (2001, p. 53-158 apud SACRAMENTO, 2011, p. 43-44). De acordo com a autora, ele já fazia uso do som direto, simulando o ao vivo, centrando-se na performance do "apresentador" e também por estar suscetível à imprevisibilidade dos acontecimentos como numa reportagem, enquanto se fazia o registro. *Câncer* (1972), *Claro* (1975), *Di Cavalcanti* (1977) e *A Idade da Terra* (1980) são exemplos da presença de elementos da TV em seus trabalhos, segundo Mota (2001).

Apesar dos cinemanovistas enxergarem a nova mídia como uma possibilidade que enriquecia também o Cinema, demonstram descontentamento com a televisão enquanto empresa, principalmente, com a TV Globo, por sua aproximação com o

Estado autoritário e pelas limitações estéticas dela advindas. (SACRAMENTO, 2011, p. 43)

Em 1971, o *Globo-Shell Especial* foi criado num contexto em que a Globo buscava um padrão de qualidade mais elevado que pudesse agradar também às classes dominantes, valorizando um acesso ao maior número possível de informação sobre o país, onde o Brasil aparecia como próspero e grandioso bem ao gosto dos generais.

Apesar das posições políticas da TV Globo, a televisão já se apresentava como um novo mercado de trabalho para os cineastas, dando a oportunidade de converterem em dinheiro o prestígio que adquiriram em suas trajetórias artísticas. Havia ainda a possibilidade de, a despeito das limitações impostas pelo contexto político, levar para a televisão parte da experimentação estética que já estava sendo cerceada pela atuação direta na censura nas expressões artísticas, incluindo o Cinema. Soma-se a isso o desejo assumido de Walter Clark, diretor-geral da emissora, de imprimir um padrão de qualidade à TV, buscando aproximá-la da produção audiovisual legitimada pelo Cinema.

João Carlos Magaldi, um dos sócios da empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prósperi (1963-1967), que trabalhava na assessoria executiva da emissora, sugeriu a Walter Clark a criação de um “programa cultural”, com uma “cara nova”, capaz de modernizar a linha de produtos da Globo e de consolidar o que já vinha sendo feito. A ideia foi apoiada pela Shell.

Walter Clark propôs que fosse criada uma faixa na grade de programação para exibir “documentários brasileiros sobre o Brasil”. A intenção era seguir uma linha clássica dos documentários que passavam nos Estados Unidos com linguagem simples, direta e informativa e, ao mesmo tempo, descobrir uma forma brasileira para o gênero, o que possibilitaria uma certa liberdade de experimentação. (SACRAMENTO, 2011, p. 84-87)

No primeiro ano do programa, os cineastas Domingos Oliveira, Paulo Gil Soares, Fernando Amaral, Rui Santos e Walter Lima Júnior e os jornalistas Anderson Campos, Luiz Lobo, Maurício Azevedo e Zuenir Ventura integravam a equipe. Apesar da boa

audiência do programa e da avaliação positiva crítica especializada, a Shell achou a primeira temporada do programa, que ia ao ar quinzenalmente e depois passou a ser veiculado uma vez por mês, onerosa e decidiu não investir mais.

Com isso, a emissora carioca começou a comprar documentários de emissoras e produtoras estrangeiras. Além disso, foi firmado um acordo com a *Blimp Filmes*, produtora de São Paulo, de Carlos Augusto (Guga) de Oliveira, irmão de Boni, diretor da TV Globo. A produtora se tornou a principal responsável pela produção dos documentários da nova temporada de *Globo-Shell Especial*, a partir de setembro de 1972. Essa parceria se manteve nos primeiros anos do *Globo Repórter*, a partir de abril de 1973.

2.4.1.1 *Globo Repórter*

Em 4 de abril daquele ano, o novo programa jornalístico da TV Globo passou a integrar a grade junto com o *Terça Global*, com o *Globo Gente* (que era um programa de entrevistas apresentado por Jô Soares) e com outros especiais e musicais que complementavam o rodízio da programação do mês.

Em sua primeira edição, foram apresentadas quatro reportagens: as escolas de samba, os índios estadunidenses, as eleições chilenas argentinas e francesas e a retrospectiva das corridas de Fórmula 1. Elas tinham narração em *OFF*⁵, exigência da direção da emissora, para facilitar o entendimento do público. Sérgio Chapelin, além de apresentador, tornou-se narrador oficial, dando lugar, por vezes, a Cid Moreira.

O *Globo Repórter* era um programa mensal que pretendia analisar cuidadosamente os principais acontecimentos nacionais e internacionais dos últimos 30 anos. Tinha uma hora de duração. A intenção era aprofundar os assuntos importantes que, por uma questão de tempo, não podem ser dissecados nos jornais. Inicialmente, a equipe fixa era composta por dez profissionais, entre redatores e cinegrafistas, comandados por Raul Gil Soares e supervisionada por Moacir Masson, também diretor do Departamento de Reportagens Especiais.

⁵ *OFF* – texto lido pelo apresentador, locutor ou repórter e coberto com imagens.” (BISTANE; BACELLAR, 2008, p. 135)

A Globo pretendia adotar como modelo o programa jornalístico estadunidense *60 minutes*, da CBS News, criado pelo produtor Don Hewitt em 1968 e que foi pioneiro na realização de reportagens investigativas centradas na experiência do repórter no vídeo a visão, contando, pelo seu ponto de vista, os acontecimentos e sobre as personagens.

Em 1973, foi programado o novo jornalístico e numa reunião [Boni] me pediu para ver um cassete do programa americano *60 Minutes* que poderia ser o formato que se queria. A partir da experiência do *Globo-Shell*, insisti se poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado com formato de documentário. Boni topou a ideia e pediu que se fizesse um piloto. Fizemos, mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser usado de imediato e ordenou que, nas primeiras experiências, no programa de 43 minutos úteis e quatro intervalos comerciais, desenvolvêssemos 4 temas diversos [e fazendo uso do repórter]. (Paulo Gil em entrevista à Paula Muniz (2001) apud SACRAMENTO, 2011, p. 103)

Em 2007, Washington Novaes, em entrevista a Igor Sacramento, explicou que, a partir dessa decisão, o programa passou a ter um princípio básico: não podia ter repórter diante das câmeras. Segundo Novaes, Paulo Gil costumava dizer que a linguagem era da câmera e não algo que dependesse da presença do repórter. Isso devia ficar para as reportagens do dia a dia, das atualidades, já que o formato era mais próximo do documentário do Cinema. Apesar de o nome ser *Globo Repórter*, o repórter não era a estrela. O que importava era o fato e nada mais (SACRAMENTO, 2011, p. 103).

Esta presença da grande reportagem na televisão, por influência de programas fora do Brasil, permitia espaço para o detalhamento de temáticas, abrindo, assim, precedentes para que, mais à frente, um programa como o *Profissão Repórter* pudesse reivindicar espaço na grade.

Como Sacramento (2011) afirma, a câmera e, conseqüentemente, a imagem, eram soberanas. A presença do repórter na tela, neste primeiro momento do *Globo Repórter*, era deixada de lado, gerando: 1) uma aproximação com a linguagem documental e a presença da “a voz de Deus” (NICHOLS, 2005), que tudo vê e sabe; 2) a exibição da ação como elemento comprobatório do que está sendo contado. Ambas são características bastante desenvolvidas pelo *Profissão Repórter*.

Naquela época, Eduardo Coutinho exibiu como um Globo Repórter Documento *Theodorico, O imperador do Sertão (1978)*, um documentário centrado no personagem que dá título ao filme, o “major” Theodorico Bezerra, ex-deputado federal e vice-governador, além de presidente do Partido Social Democrático (PSD) do Rio Grande do Norte que, aos 75 anos, ainda exercia domínio sobre suas terras e as pessoas que o cercavam.

O cineasta viajou para a fazenda de Irapuru, a cem quilômetros de Natal, para traçar o perfil de Theodorico. O filme tinha planos longos e narração do próprio Theodorico, conversando diretamente com a câmera e entrevistando seus empregados. Eduardo Coutinho havia ficado incomodado com as intervenções de Theodorico durante os primeiros depoimentos dos empregados e decidiu dar a ele o posto de entrevistador, um recurso que serviu para expor as relações de poder e explicitar o autoritarismo do coronel da região.

Antes de falarmos sobre o não-uso do *OFF* por Eduardo Coutinho em *Theodorico, O imperador do Sertão (1978)*, é importante lembrar o que nos diz Consuelo Lins (2007b, p. 143 apud Sacramento, 2011, p. 137) sobre a produção brasileira de documentário das últimas décadas em relação ao uso do *OFF*:

(...) identificamos, sem muita dificuldade, a desaparecimento de um elemento estático que foi, no entanto, dominante nos filmes dessa forma de cinema até o final dos anos 1980: a locução em *off*, a narração desencarnada, onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens e situações que vemos na imagem. Um tipo de intervenção sonora que passou a ser considerado excessivo na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações, a ponto de configurar uma espécie de senso comum documental brasileiro. (Sacramento, 2011, p. 137)

Com base nos escritos de Consuelo Lins, Sacramento (2011) observa que o modelo de documentário dos anos 1960, que se baseava no modelo do cineasta/intelectual que interpretava, apontava problemas e buscava soluções para a experiência popular é posto de lado e junto dele a narração em *OFF*, em favor de filmes de entrevistas ou de conversas entre cineastas e personagens, sem pretensão de síntese ou generalizações, feitos a partir de indivíduos singulares, que se autorrepresentam e elaboram os sentidos de sua própria e única experiência, como podemos observar no Profissão Repórter.

Eduardo Coutinho, cujo projeto de documentário se estruturou na afirmação da entrevista e na quase extinção da narração em *OFF* buscou, em alguns momentos, modos para subvertê-la, abolindo-a ou deslegitimando-a, práticas que são levadas em conta na análise de Igor Sacramento de três documentários de Coutinho para o *Globo Repórter*: *Seis Dias de Ouricuri* (1976); o já mencionado *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979). João Batista de Andrade foi outro cineasta do *Globo Repórter* que, por propor um “documentário de intervenção”, nas palavras do pesquisador, também tentou evitar o emprego desse artifício narrativo.

Para fazer algo novo, Eduardo Coutinho revelou a estratégia que pretendia executar em *Theodorico*. O apresentador Chacrinha, naquele ano, fazia sucesso na TV Bandeirantes, que disputava audiência com a TV Globo. *Theodorico* lembrava o pernambucano na aparência e esse também foi um argumento usado pelo cineasta para exibição de seu trabalho. Em entrevista a Sacramento, em 2007, Coutinho relembrou:

Por que foi para o ar? Porque eu previ que ia ter locutor e, no último dia, eu botei ele [Theodorico] sentado na frente da fazenda e pedi para que ele se apresentasse e se despedisse, porque, assim, o filme ficaria fechado, não teria espaço para mais nada, para intromissão nenhuma, entende? Assim, já tinha toda a informação que tinha que ter, toda a biografia, toda a história da fazenda, e não precisaria ter ninguém falando para explicar isso. Então, eu nem escrevi a cabeça, nem escrevi o texto para o narrador na cabeça para apresentar nada e o filme ficou sem locução. É tão extraordinário que o filme tem 49 minutos e o *Globo Repórter* tinha menos do que isso, mas eles deixaram exibir assim mesmo. O que ocorre também é que o mercado na época era de uma grande concorrência fraca e, curiosamente, a maior concorrência era o programa do Chacrinha. E ele é a cara do Chacrinha! Isso é sensacional! Eles eram parecidíssimos, aquele nariz, aqueles óculos, aquele jeitão de nordestino. Nada mais nordestino do que ele. Então, não tinha como não fazer sucesso, só isso já era um apelo. É surpreendente, porque só isso já tornava o filme competitivo. (SACRAMENTO, 2011, p. 137-138)

Apesar de o *Globo Repórter* ter exibido bons documentários e produzido materiais que, depois, foram exibidos em escolas, faculdades e entidades culturais, após sete anos no ar, enfrentou forte concorrência de programas de entretenimento. Saiu das terças e foi para as quintas, às 21h. Desde o começo de 1982, devido às crises de audiência, passou a ser veiculado sem regularidade na grade da emissora. Foi também nesses anos que o *Globo Repórter* começou a repensar seu formato, investindo em uma linguagem mais jornalística.

A linguagem deveria ser do repórter e não mais da câmera - a reportagem e não mais o documentário. A câmera tinha de atuar em função do estilo do repórter, do posicionamento dele em frente a ela e não a partir dos personagens e dos fatos narrados. A linguagem do cinema não era mais novidade. Imprimi-la à televisão havia se tornado algo obsoleto e oneroso. Era preciso haver um investimento numa nova função para o repórter, que não se limitaria à pauta, à pesquisa, à apuração e à edição, como antes. A inovação era o repórter de vídeo, e o vídeo substituiu a película. (SACRAMENTO, 2011, p. 145)

Eduardo Coutinho, contratado em agosto de 1975, deixou o programa em 1984 para se dedicar somente ao cinema. Disse, em entrevista, a Amir Labaki (2006):

Em 1982 (na verdade, 83), o programa entrou na era eletrônica. De pronto, o controle se tornou mais fácil e estrito: bastava passar pela sala das mesas de edição, apanhar o programa e levá-lo para ser julgado pela direção geral. Em pouco tempo o documentário se transformou em reportagem, igual aos produzidos pelos setores jornalísticos. Se tornou asséptico, integrado, neutralizado. (...) Antes a censura era a externa; agora é interna e abarca não somente o conteúdo mas também a linguagem. (LABAKI, 2006, p. 62)

Durante a escrita deste trabalho, o Globo Repórter era veiculado às sextas à noite, por volta das 23h, apresentado por Glória Maria e Sandra Annenberg, jornalistas experientes da emissora. Cada edição aborda um tema geral, através de reportagens (uma média de quatro), sobre diferentes aspectos da temática, geralmente, com a condução de um/a único/a repórter.

Podemos pensar que a abertura de um espaço para a grande reportagem na TV Globo é a comprovação de que a estética documental e o adensamento em temas de interesse social não conseguem, muitas vezes, serem abarcadas pelo Telejornalismo diário. Foi também, como vimos, a influência de programas estrangeiros e do interesse dos chefes da emissora, à época, que o Cinema pôde ser realizado na televisão, haja vista a integração de cineastas cinemanovistas à equipe.

Com o tempo, porém, e a concorrência, existiu uma discussão no formato do próprio Telejornalismo, sendo exigida, agora, a presença do repórter na tela, sem perder, portanto, o interesse em mostrar um Brasil por um viés mais social – um Brasil muitas vezes esquecido e que permite que pessoas de diversas lugares compartilhem suas realidades.

No caso do Profissão Repórter, como aprofundaremos na análise à frente, percebe-se que, desde as primeiras edições, o formato é marcado por: temas que envolvem Direitos Humanos, um Brasil plural (reportagens em todos os Estados); a problematização do fazer jornalístico; a presença do/a repórter e ação das personagens como fio condutor da atração semanal.

Após entendermos a presença do Cinema nos primeiros anos da TV brasileira, na próxima seção, falaremos sobre como Jornalismo e Cinema também se relacionam, através do Cinema Direto e do Cinema Verdade, movimentos que influenciam até hoje o modo como o documentário é feito no mundo. Esta é uma etapa necessária antes de chegarmos ao *dispositivo jornalístico de representação*, que identificamos no Profissão Repórter.

2.5 CINEMA VERDADE E CINEMA DIRETO

O conceito de Cinema Verdade foi introduzido por Dziga Vertov (1896-1954), que já utilizava o termo *kino-pravda* (versão russa para cinema verdade) nos anos 20, e acreditava na câmera como extensão do olho humano. Em 1924, Vertov realizou o *Cinema-Olho*, na tentativa de ilustrar a teoria do documentário como um método para captar a “vida de improviso”. Também nos anos 20, esta forma de registro já havia sido empregada no famoso *Nanook of the North* (*Nanook, o Esquimó* – 1922), dirigido por Robert Flaherty.

Após a introdução de Vertov, o conceito de Cinema Verdade foi melhor trabalhado por cineastas acadêmicos na França e elaborado como um cinema de ensaio em que o/a diretor/a provoca ações e realiza uma certa influência no mundo. O sociólogo Jean Rouch e o antropólogo Edgar Morin, diretores de *Crônica de um Verão* (1961), por exemplo, acreditavam que quando a câmera é colocada em um espaço, tudo ao redor já sofre mudanças. A câmera, portanto, para eles, integra o modo de pensar do próprio documentário. Além disso, essa corrente considera essencial expor a metodologia de produção dos filmes, sendo entendido que cada participante da experiência fílmica já interpreta sua própria realidade. São filmes, muitas vezes, de caráter etnográfico.

No Reino Unido, nos meados dos anos 50, os praticantes do *Free Cinema* também aplicavam a estética do *cinema-verdade*. Um termo que foi considerado pretensioso por cineastas franceses e canadenses, que preferiram chamá-lo de cinema direto (*cinéma direct* ou *direct cinema*). Como é possível notar, existe uma imprecisão terminológica desses dois conceitos, que podem se misturar nas obras, assim como no Profissão Repórter, como veremos adiante. Entretanto, adotamos, nesta seção do trabalho, Labaki (2006) e Lucena (2012) como referências.

Aqui, no Brasil, o Cinema Verdade chegou nos anos 70:

Com *Maioria Absoluta*, Leon Hirszman realizou talvez o primeiro exemplo acabado de Cinema Verdade no Brasil. (...) O próprio cineasta o reconhece ao frisar o 'som direto' neste 'cinema documentário da realidade' em que se busca 'que os outros tivessem voz, com uma compreensão do mundo mais ampla'. O modelo é ainda mais puro em *Nélson Cavaquinho* (1971), segundo ele mesmo 'um filme improvisado'. Hirszman vai desenvolver a mais extensa e variada obra documental de sua geração e não surpreende que seus documentários de maturidade, notadamente *ABC da Greve* (1979/1990) e *Imagens do Inconsciente* (1983-1986), optem por construções híbridas e complexas, com mais lições do Direto no primeiro. (LABAKI, 2006, p. 52-53)

O Cinema Direto, por sua vez, surgiu no final dos anos 50 com uma câmera que estava ali para mostrar o desenrolar das ações, assumindo um papel de observadora da realidade, com uma equipe reduzida de filmagem. O termo – Cinema Direto – se refere ao uso do som direto, onde imagem e áudio são captados no mesmo momento. A câmera é ligada e as subjetividades se expressam diante dela, sem intervenções de quem a dirige, diferente da provocação do Cinema Verdade. Um exemplo do Direto é *Primárias* (1960), do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock, que cobriram a campanha do então candidato à presidência dos Estados Unidos John Kennedy.

Atualmente, a expressão Cinema Direto é usada para designar um movimento do cinema documentário que, entre 1958 e 1962, desenvolveu-se na América do Norte, Canadá e EUA. Pode-se dizer, mais precisamente, que o movimento começou na França e no Quebec, no Canadá, aqui representado pelo *National Film Board of Canada* (*Cinéma Vérité: Defining the Moment* – filme de Peter Wintonick no NFB).

Essas duas correntes nasceram a partir da influência tecnológica, como nos lembra Lucena (2012, p. 26), devido à busca dos documentaristas por equipamentos mais leves e sincrônicos, fenômeno que cresceu por causa da televisão. Jornalistas e correspondentes de guerra começaram a testar câmeras mais leves, durante a Segunda Guerra Mundial, e podiam, assim, carregá-las no ombro, com películas mais sensíveis, mais fáceis de revelar, sem necessidade da forte iluminação dos refletores. Havia ainda o teste dos primeiros gravadores magnéticos leves e sincrônicos, que se consolidaram no final dos anos 1950.

Essa evolução ocorreu simultaneamente na Europa, Estados Unidos e Canadá, chegando ao Brasil em 1961. Basicamente incluía o uso de câmeras e películas de 16 milímetros e a substituição do dispositivo de gravação óptica por um sistema magnético com som e imagem sincronizados (o primeiro gravador magnético portátil foi o Nagra, criado no início da década de 1950). Essas inovações mudariam completamente o modo como os documentários eram feitos. (LUCENA, 2012, p. 26)

Labaki (2006) cita *O Circo* (1965) e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, como exemplos do Cinema Direto no Brasil. Sendo o último, de acordo com o autor, próximo ao *Crônica de um Verão* (1961), com sua rede de entrevistas caoticamente tecida e alongada. Além de Jabor, Eduardo Scorel e Júlio Bressane estrearam no Cinema Direto com *Bethânia Bem de Perto* (1966). Antes mesmo, em 1962, Joaquim Pedro de Andrade, após estágio em Nova York com os documentaristas e irmãos Maysles, foi convidado para dirigir *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), um ensaio sobre futebol.

Entretanto, o filme, para Labaki (2006, p. 54), aproxima-se mais do um documentário de montagem do que de um exemplar do Cinema Verdade. “O uso pioneiro de um gravador Nagra na produção limitou-se à captação de ruídos ambientes durante uma partida no Maracanã, e não para momentos sincronizados de som e imagem, como ditava a escola”, explica. Cinco anos mais tarde, Joaquim Pedro de Andrade rodou *Improvisiert und zielbewusst ou Cinema Novo* (1967), restrito às exigências estilísticas de reportagem televisiva ditadas pela produção alemã.

Quando pensamos o documentário como aquele que dá um “tratamento criativo à realidade”, nas palavras de Grierson (1932), e como aquele que assume um papel de representação de atores sociais, mostrando também o posicionamento de quem o dirige, conseguimos entender que muito além de trazer uma verdade absoluta sobre

determinado tema, o documentário cria um universo no qual é possível apreender informações colhidas no mundo histórico, com intuito, quase sempre, de nos convencer ou nos mostrar algo que o/a diretor entenda como importante.

No Profissão Repórter, a reportagem é construída em momentos em que a câmera é observadora, mas também em momentos em que mostra a subjetividade⁶ de quem reporta a notícia, da mesma forma que ela “atua” para sua construção. É por meio de entrevistas, das perguntas feitas, que a realidade é moldada a um roteiro pré-estabelecido pensado pela equipe de reportagem. Há, portanto, uma mistura de elementos do Cinema Direto e do Cinema Verdade no programa, sem abrir mão do rigor da apuração, essencial para um bom Jornalismo.

As experiências pioneiras na televisão de aproximação com o documentário, como foi o caso do *Globo Shell* e o *Globo Repórter*, assim como as influências, diretas ou indiretas do Cinema Direto e do Cinema Verdade, que chegaram à equipe a partir de da trajetória pessoal de cada integrante e de consultorias, convergiram para a definição de um modo de produção no Profissão Repórter, que propomos descrever como um *dispositivo*, tomando aqui também como referência a maneira como este conceito foi tratado nos estudos cinematográficos. Por isso, na próxima seção, vamos falar sobre o conceito de *dispositivo* no Cinema e como, a partir dele, podemos identificar um *dispositivo jornalístico*, através das análises realizadas do Profissão Repórter.

2.6 DISPOSITIVOS DE REPRESENTAÇÃO

Vimos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue à procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens.

⁶ Cf. MORAES, Fabiana (2019) e ANCHIETA DE MELO, Isabelle (2007).

Este é o começo do documentário *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Aqui, ele explica ao espectador quais são suas condições de filmagem. Cria um acordo com quem assiste sobre o que pode acontecer ou não na tela. Coloca limites para execução do seu trabalho, assim como para a expectativa de quem o vê.

Em entrevista a Carlos Náder, para o documentário *7 de outubro* (2013), Coutinho comenta sobre as regras que impôs ao seu trabalho: “você estar num lugar só, em um prédio, e ter caras maravilhosos no prédio seguinte. Não tem. A regra é como uma pena de morte, mas que você impõe a si mesmo. Eu tenho que ter uma regra.”

No trecho abaixo, ele faz um pacto consigo: se ele escolheu entrevistar moradores de determinado edifício, ele não vai buscar isso em outro. O cineasta precisa encontrar no local estabelecido e continua:

A diferença é a seguinte: um personagem que você escolheu e o fato de você escolher sua prisão te dá uma liberdade absoluta, porque o fato de ser uma prisão também torna o filme mais barato. O fato de ser uma prisão torna o filme mais difícil, porque aqui eu tenho que encontrar um personagem e nesse prédio só tem chato. (...) O pior é quando me dissessem: ‘toma dez milhões de dólares’ e você não tem prisão nenhuma. Eu me matava. O presente da filmagem é a única coisa que me interessa. (COUTINHO, 2013)

Essas “regras” que Coutinho impõe a si mesmo no processo de filmagem determinam as condições nas quais ele constrói suas representações do mundo, do outro e, conseqüentemente, o que resulta como documentário. Esse modo de construção fílmica foi associado nos Estudos de Documentário⁷ à noção de dispositivo e, neles, o “método Eduardo Coutinho” foi uma das referências mais importantes. Não por acaso Coutinho consolida-se no Cinema, como vimos, depois de sua passagem pelo Jornalismo, no qual se lida inevitavelmente com o contingente dentro de certos recortes do “real” e de um limite espaço-temporal.

Durante a análise do Profissão Repórter e também da compreensão de seu contexto de criação, encontramos características que nos permitem postular que o programa semanal pode também ser pensado como um tipo dispositivo por criar “regras” para sua execução e limites também para sua fuga, própria à imprevisibilidade do

⁷ Cf., por exemplo, LINS (2007 e 2008)

Jornalismo. Para mostrar como isso ocorre, precisamos antes, no entanto, discorrer mais sobre como a noção de dispositivo foi tratada no Cinema. Feito isso, podemos então descrever o que denominamos, levando em conta as especificidades desse campo de produção audiovisual e a experiência específica do Profissão Repórter, de *dispositivo de representação jornalística*.

A noção de *dispositivo*⁸ chega ao Cinema também a partir do pensamento de Michael Foucault (2008) ao tratar das instâncias de controle. Em sua obra, a ideia de dispositivo está diretamente ligada à ideia de governamentalidade e, conseqüentemente, ao exercício do poder nas suas mais distintas formas.

Originalmente, o termo "governamentalidade" foi utilizado por Foucault (2008) para designar o poder baseado na transferência, na alienação ou na representação da vontade dos indivíduos pelos aparelhos do Estado instaurado no século XVIII. Ao usar o termo, ele se referia não apenas às "técnicas de disciplina" do corpo pelo Estado, mas também ao "governo das almas" forjado pela Igreja. (MOREIRA; FECHINE, 2016, p. 2)

Em pouco tempo, o termo adquiriu um significado mais geral e abstrato associado à descrição dos modos de "gestão da vida". Passa a ser usado para abordar diversos tipos de relações (micropoderes), sejam elas: familiares, entre indivíduo/Estado, população e Medicina, dentre outras. O conceito se dilui na descrição dos sistemas que regem a conduta dos indivíduos (o biopoder). É também através do pensamento de Foucault que o dispositivo aparece como aquilo que dá nome e por meio do qual se realiza uma atividade de governo, ou ainda, diz respeito aos meios pelos quais se governa.

A noção de dispositivo se torna mais ampla ainda com o filósofo italiano Agamben (2009 apud MOREIRA; FECHINE, 2016) para quem "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres

⁸ A noção de dispositivo cinematográfico foi proposta inicialmente por Jean-Louis-Baudry, nos anos de 1970. Para Baudry (1983), o cinema é um sistema constituído por três níveis articulados: a) um aparato tecnológico de produção e exibição (câmera-projetor-tela); b) o efeito psicológico de projeção-identificação ilusionista; c) e a indústria cultural como uma instituição social produtora de um determinado imaginário. No contexto atual, o uso do termo dispositivo perdeu a carga marxista de dominação ideológica, sendo concebido agora como uma maneira de experimentar novas estratégias narrativas, por meio da criação de certas condições para provocar um determinado acontecimento fílmico. (BEZERRA, 2014)

viventes". Para isso, Agamben (2009 apud MOREIRA; FECHINE, 2016) defende que os dispositivos implicam sempre processos de subjetivação, ou seja, produzem o seu próprio sujeito pela ação mesma de sua operação. Desta forma, o dispositivo se relaciona com os aparatos para controle de vontades e para determinação de condutas.

É a partir dessa derivação da ideia de dispositivo como uma instância na qual se institui mecanismos de controle do real, ainda que sob a sombra do seu inerente descontrole, que a noção chega também ao cinema documentário. Nos estudos recentes de cinema, o termo "dispositivo" tem sido empregado, com a assumida inspiração foucaultiana, para tratar de procedimentos, métodos ou "protocolos" de filmagem que implicam determinação de "modos de agir", em algum tipo de "modelagem" do real, de direcionamento e controle dos comportamentos, condutas, discursos de sujeitos históricos e reais envolvidos na situação de representação. (MOREIRA; FECHINE, 2016, p. 3)

Tratando diretamente do documentário, Migliorin (2008) também defende a ideia de que, ao se criar um dispositivo, criam-se condições para que um filme exista: dão-se limites ao que vai ser feito, ao mesmo tempo que também permite que uma parte de descontrole se apresente, como já dissemos antes. Segundo o autor (2008), com a criação de dispositivos, o cineasta se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando ele (o dispositivo) entrar em ação.

(...) o dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio (MIGLIORIN, 2006, p. 83).

Nos filmes-dispositivo, a estrutura criada por quem dirige propicia as condições de representação. É a partir disso que o dispositivo emerge. Ao mesmo tempo que há a viabilização para o nascimento de algo que não existia até então e que só é viável dentro de determinadas condições, é ainda pela abertura ao acaso que o inesperado ganha corpo. O acaso não é um fim em si mesmo e depende de seus participantes para existir.

A potência do acaso na relação com o real é o que permite surgir imagens que, ao mesmo tempo, reafirmam o mundo e a potência criativa e inventiva dos seres e objetos que as formam e são também imagens propositivas que estabelecem relações indiciais e linhas de conexão com outras imagens e eventos. (MIGLIORIN, 2008, p. 31)

No que concerne à imagem, Migliorin (2008) explica que em um *dispositivo* as imagens não se apresentam como um fim em si mesmas, mas como uma ligação, uma ponte, que parte de uma experiência e que se dá *com* a imagem, mas não *na* imagem.

O dispositivo estabelece encontros da realidade com a intervenção, supondo sempre uma relação com o real que desconhece suas possibilidades, apontando para uma virtualidade do próprio real. A cada atualização em imagem, uma parte do dispositivo ainda se mantém presente. A imagem é, a cada momento, materialização de uma criação, já que não é um simples possível, e ponte para o dispositivo e suas virtualidades. (MIGLIORIN, 2008, 22-23)

A câmera, ao se deslocar para o interior do *dispositivo*, proporciona à imagem uma impossibilidade de separar a objetividade do olhar da máquina da operação que faz surgir o filme. Migliorin (2008) postula que diferente da reflexividade dos anos 60, em que o aparato cinematográfico aparece, há uma exposição das estratégias clássicas e de uma metalinguagem. No *dispositivo*, porém, a câmera opera ao mesmo tempo como uma máquina de captação e um elemento de modulação dos atores que nele atuam.

No interior do *dispositivo*, subjetividades e grupos de sujeitos podem ser concebidos. Por ser um mediador, está em funcionamento, em relação a algo, como uma ponte. Esse lugar do meio propicia aquilo que se controla e o que foi feito para não ter controle. É o que o autor chama de metaestabilidade, “ou seja, um equilíbrio não definido pela estabilidade.” (MIGLIORIN, 2008, p. 26)

A filosofia de Foucault muitas vezes se apresenta como uma análise de ‘dispositivos’ concretos. Mas o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada linha está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa

determinada posição, são como que vetores ou tensores (DELEUZE, 1989, p. 316, tradução nossa, apud MIGLIORIN, p. 26).

Consuelo Lins (2007), partindo das ideias de Jean-Louis Comolli, também discorre sobre a noção de dispositivo no Cinema, colocando o foco na dimensão produtora de sentido, no que é feito e como é feito para que o filme exista.

Para ele [Comolli], diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas”, dos “roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar”, parte da produção documental tem a possibilidade de se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção. (LINS, 2007, p. 46)

Lins (2007), em sua participação no catálogo organizado pelo Rumos Itaú Cultural “Sobre fazer documentários”, cita Eduardo Coutinho, João Salles, Cao Guimarães, Sandra Kogut e Kiko Goifman⁹ como exemplos de diretores que se utilizam do conceito de filme-dispositivo, que assumem “o risco de real”, para criação de suas obras. Segundo a pesquisadora, a semelhança entre os trabalhos dos cinco é:

(...) eles fazem filmes que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade preexistente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem. Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em

⁹ “Em Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Master, O Fim e o Princípio), o dispositivo é, antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo – as filmagens em locações únicas – é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma idéia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do material. Em João Salles (Futebol, Santa Cruz, Entreatos), há uma opção por filmagens longas, mais observadoras do que interativas, inspiradas nas técnicas do cinema direto. É um dispositivo em que a dimensão temporal é crucial e produz efeitos no filme, diferente das intervenções curtas de Coutinho, em que o tempo de filmagem não conta especialmente para a narrativa.

O tempo também é a principal linha do dispositivo de Passaporte Húngaro, de Sandra Kogut, mas não se trata de um filme de observação, pois a ação que integra seu dispositivo – tirar um passaporte – obriga a diretora a muita conversa e negociação. É um filme em que o autor é ator, em que a escrita fílmica está ligada à noção de agir: o diretor age para criar suas histórias. O mesmo acontece com 33, de Kiko Goifman, que também é resultado de um dispositivo fortemente temporal, mas com limitações no tempo de filmagem que inexistem nos documentários anteriores. Seus 33 anos de idade lhe deram o número de dias que ele tinha para encontrar sua mãe biológica.” (LINS, 2007, p. 48)

que os filmes foram construídos. São cineastas que filmam com base em “dispositivos” – o que não garante a realização dos documentários, nem a qualidade deles. Mas é um caminho. (2007, p. 45)

Filmar o mundo e o outro a partir de certas condições que, embora previamente definidas, não podem ser completamente controladas. Estabelecer “regras” que, embora orientem à construção das representações, não podem ser inteiramente garantidas. São estes os pressupostos estão na base da noção de dispositivo e podem ser identificadas, ainda que em de outro modo, na elaboração do formato do Profissão Repórter.

Durante a análise do *corpus* deste trabalho, apontaremos, portanto, características que fazem o programa semanal se configurar também como um dispositivo – um *dispositivo jornalístico* – que, assim como nas propostas de determinados documentários, impõe-se certas condições e “regras” no processo de produção da mesma forma que se abre para que a notícia se desenvolva com acontecimentos imprevistos, mas que podem mudar tudo que estava previsto para a grande reportagem.

Não quer dizer que em todas as edições a fórmula será a mesma, haja vista que são quatorze anos no ar, o que torna muito mais difícil a delimitação rigorosa de um modo de fazer. Porém, dentro da dinâmica da própria televisão, que leva em consideração o gênero reportagem, a audiência e outros programas presentes na grade, também conseguimos traçar limites impostos para que a própria condição de representação exista e para que, em ato, algo inesperado surja e reconfigure, em alguma medida, o próprio dispositivo.

Consideradas as especificidades do Telejornalismo e do PR, identificamos no corpus analisado procedimentos recorrentes que, na medida em que são também assumidos pela equipe como parte do formato do programa, podem ser considerados como elementos constituintes do dispositivo jornalístico que ancora o Profissão Repórter. São eles: 1) o processo de construção da notícia incorporado ao produto que vai ao ar (autorreferencialidade); 2) a presença de um repórter-mentor, personificado na figura de Caco Barcellos e 3) a existência de personagens-condutoras da ação.

3 PROFISSÃO REPÓRTER E O DISPOSITIVO JORNALÍSTICO

3.1 CATEGORIAS DO DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO JORNALÍSTICA NA PRÁTICA

Nosso *dispositivo de representação jornalística* é formado por procedimentos recorrentes que norteiam a produção e estabelecem as condições nas quais a equipe constrói suas representações do real. Ou seja, existe um modo de fazer, orientado por certas “regras”, que determinam as representações e conduz a ação dos profissionais durante o dia a dia. Tentamos identificar, nesta pesquisa, como essas recorrências configuram categorias que correspondem às “regras” condicionantes da construção do Profissão Repórter.

Como não estamos tratando aqui de um produto unitário, mas de um programa televisivo com numerosas edições (cerca de 410), nem todos os procedimentos podem ser identificados em todas elas. Há sempre a predominância de uma ou outra categoria em cada um dos programas observados. São elas: 1) personagem-condutora; 2) repórter-mentor e 3) autorreferencialidade. Todas essas categorias são sobredeterminadas pela valorização da experiência.

Entendemos aqui, de modo mais amplo e geral, experiência como modos de pensar e sentir: como tudo aquilo que é apreendido durante a vida através dos sentidos. Na Modernidade, porém, a ideia de experiência¹⁰, enquanto apreensão de uma realidade por um sujeito, estava quase sempre associada ao conhecimento direto e imediato de algo que era dado externamente (VALVERDE, 2010). Essa experiência era vista em uma condição inferior à razão e, nesse sentido, cumpria apenas papéis de observação

¹⁰ Do ponto de vista etimológico, a expressão *ex-peri-ência* parece referir-se simultaneamente à capacidade de se relacionar com o passado e a possibilidade de ultrapassar seu limite (*peras*). Em português, esse radical grego aparece em outras expressões, como “periferia”, “perímetro” e, particularmente, “perigo”. A experiência seria, então, o meio e o modo que alguém teria para ir além do registro que circunscreve sua identidade pessoal atual, para amadurecer enquanto pessoa, tendo, portanto, que correr o risco de se perder, para poder se afirmar. Descobrimos, assim, que a experiência é, paradoxalmente, o meio e o modo espontâneo de viver essa “transcendência na imanência”, que caracteriza o existir como advento. Como assinala José António Bragança de Miranda (1994, p.34), “na palavra ‘experiência’ ecoam, portanto, dois sentidos que são duas formas diferentes de relação ao constituído: (1) enquanto securização (normalização) do conhecido e (2) enquanto arriscar-se no desconhecido”. Sobre esse aspecto, ele menciona várias interpretações convergentes, de Walter Benjamin a Jean-Luc-Nancy. (VALVERDE, 2010)

e verificação, considerados insuficientes na explicação científica. Pode-se notar que essa visão se afasta da “vida comum”, sendo reduzida a uma série de ocorrências controladas, e transforma-se em experimento provocado, perdendo sentidos complementares como a espontaneidade. Essa noção também dilui o aspecto subjetivo diante dos aparatos tecnológicos envolvidos na experimentação.

Mas antes de continuarmos com o percurso que nos leva ao conceito de experiência aplicado às nossas categorias de representação, vale observar um resumo de algumas abordagens conceituais sobre o termo:

Em seu conhecido *Dicionário de filosofia*, Ferreter Mora resume assim suas observações: “(1) na concepção ortodoxa, a experiência é considerada meramente como um assunto de conhecimento, enquanto agora ela aparece como uma relação entre o ser vivo e o seu meio físico e social; (2) na acepção tradicional a experiência é, ao menos um modo primário, uma coisa física, embebida de subjetividade, enquanto a experiência designa um mundo autenticamente objetivo do qual fazem parte as ações e os sofrimentos dos homens e que experimenta modificações em virtude de sua reação; (3) na acepção tradicional, somente o passado conta de modo que a essência da experiência é, em última análise, a referência ao que precedeu e o empirismo é concebido como vinculação ao que foi ou é dado, uma projeção rumo ao desconhecido, um marchar para o futuro; (4) a tradição empírica está submetida ao particularismo, enquanto a atual acepção da experiência leva em conta as conexões e continuidades; (5) na acepção tradicional existe uma antítese entre experiência e pensamento ao contrário do que ocorre na nova noção de experiência, na qual não há experiência consciente sem inferência e a reflexão é inata e constante. (MORA, 2001, v. ii, p. 971, apud VALVERDE, 2010).

Tratada na perspectiva que considera o “mundo da vida”, a experiência refere-se, principalmente, ao que um sujeito aprende através da prática e ao modo como foi afetado pelos processos pelos quais passou. Não é, portanto, um conhecimento vago, que se opõe ao pensamento sistemático, mas é algo que constitui o sujeito através de vivências compartilhadas (VALVERDE, 2010).

Nota-se que essa noção de experiência, enquanto “experiência de vida”, assume caráter relacional, pois envolve a participação do sujeito vivo em seu ambiente, a unidade de seus momentos vividos e o modo como interage com outros sujeitos presentes nesse mesmo mundo.

Nesse sentido, essa perspectiva se vincula ao pensamento de Rancière (2011 apud MORICEAU; PAES, 2014) quando afirma que o sensível não é o sensato. O sensível é o tecido da experiência, as maneiras de perceber e de ser afetado. E é sobre esse fundo sensível que tentamos fazer sentido. Camargos Mendonça (2010) defende que a atividade do sentir é uma atividade corporal, porque a experiência devolve ao corpo seu papel na geração do conhecimento. A apreensão do mundo e do conhecimento, afirma Camargos Mendonça (2010), passa pela materialidade do corpo individual e pela corporalidade do coletivo.

Após apresentarmos algumas abordagens para o termo, adotamos, neste trabalho, a experiência como um conceito de caráter mais pessoal e sensorial, que é influenciado diretamente pelo “mundo da vida”, das vivências compartilhadas, à luz do que Valverde (2010) defende. A experiência, no Profissão Repórter, não diz respeito apenas à idade dos/as repórteres, mas também ao interesse que têm em ouvir e compartilhar com a audiência o que as trajetórias das personagens têm a nos ensinar. Essas vivências emergem de distintos lugares de fala¹¹ e do mundo. E é nessa partilha de momentos pessoais com os/as profissionais e no cuidado que têm pelos mundos habitados por quem não se conhece – no caso, as fontes – que o Profissão Repórter se funda. É a partir dessa concepção de experiência que nossas categorias operam e ajudam a construir este *dispositivo de representação jornalística*.

Apesar de entendermos que a experiência é importante para a vida de modo geral e, conseqüentemente, para o Jornalismo como um todo; enxergamos, neste trabalho, sua valorização de modo mais complexo, como uma necessidade de sentir, ver, saber, de compreender o mundo e o que foi vivido: de “traduzir” ou apresentar uma dor coletiva através de uma representação individual.

No PR, essa valorização contribui para subjetivar o Jornalismo e o papel do/a repórter, que mostra como a grande reportagem é produzida, a fim de que o/a espectador/a sinta junto de quem a está fazendo. Isso fica bem claro, por exemplo, no programa sobre deficientes auditivos e visuais, exibido em 16/08/17. Ao contar a história de cada personagem, recursos de edição emulam como cegos e surdos experienciam o

¹¹ Cf. RIBEIRO, Djamila (2017).

mundo. A tela fica embaçada, em alguns momentos, preta. O som distorcido ou simplesmente o silêncio.

Ao tentar trazer essa emoção para o espectador e mostrar como a reportagem é elaborada, percebemos a ligação do programa com o Cinema Documentário, a partir da crítica desconstrutiva, que pretendia um Cinema que trouxesse “em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora de interesses.” (DA-RIN, 2004, p. 169)

A partir do que concebemos como experiência, elemento constituinte do Profissão Repórter, vamos adentrar às nossas categorias: personagem-condutora; repórter-mentor e autorreferencialidade.

Vale salientar que a proposição de tais categorias – ou determinações envolvidas no “bem fazer” do programa – não pretende fechar o Profissão Repórter em um modo de organização rígido ou estanque, haja vista a própria natureza mutável de uma atração semanal televisiva no ar desde 2008.

Pretendemos mostrar, no PR, os limites tênues com a linguagem do Cinema Documentário e, a partir disso, descrever um tipo de *dispositivo de representação* dentro das condições de produção próprias ao Jornalismo; um Telejornalismo que, por apresentar referências no Cinema Direto e no Cinema Verdade, é dotado de certas particularidades, como “o olhar-câmera” (RAMOS, 2008) a presença de um apresentador, o dever ético de apuração e checagem dos fatos, a figura do/a repórter – que nem sempre tem no documentário, apesar de haver uma intervenção no Cinema Verdade -, a exibição na televisão, dentro de uma grade de horário, com intervalo comercial, a necessidade de ser compreensível, didático, de retomar, por exemplo, o que aconteceu no bloco anterior usando *flashbacks* no bloco após o intervalo, entre outras.

Outro aspecto importante de se levar em consideração para construção dessas categorias é a sua implicação direta no desenvolvimento de narrativas complexas, que se imbricam e se alternam durante o programa. Por isso, a descrição dessas

categorias exige que, antes de apresentá-las, discorramos brevemente sobre como compreendemos a narrativa, a partir de uma perspectiva semiótica, ainda que não seja nosso objetivo empregar aqui o seu método *stricto sensu*. Essa descrição é, no entanto, moldada pela compreensão da configuração narrativa do Profissão Repórter.

O propósito de toda narratividade é simular a história do ser humano – seja a trajetória do indivíduo que age sobre o mundo na busca de um valor, seja a comunicação, contratual ou polêmica, entre as pessoas (BARROS, 2005). Como explica Fachine (2018), a semiótica concebe a narrativa como um percurso de transformação de um sujeito em sua busca por conjunção ou disjunção com um determinado objeto valor. O percurso de transformação é chamado na metalinguagem semiótica de programa narrativo e envolve sempre determinadas etapas e posições actanciais. Bertrand (2003) afirma que a semiótica adota um dispositivo actancial básico formado por sujeito, objeto e destinador. No nível narrativo, os actantes são unidades sintáticas de caráter formal, desprovidas de investimento semântico e/ou ideológico.

Para Greimas e Courtés (2016, p. 20), “o actante pode ser concebido como aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação”. Dentro da narrativa, ele assume o lugar do que seriam, discursivamente, seres humanos, animais, coisas, conceitos ou entidades, mas desembaraçados de psicologismo (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). É no nível discursivo que essas posições actanciais são figurativizadas, sendo assumidas, por exemplo, por personagens, em narrativas como as do Profissão Repórter. A partir dos trabalhos de GREIMAS, COURTÉS (2016), GREIMAS (1973), VASCONCELOS (2019) explica as diferenças entre os papéis actanciais:

O sujeito é o núcleo da narrativa – o actante que persegue metas, cumpre projetos e efetua uma série de fazeres. Ele ganha existência, primeiramente, a partir das relações que estabelece com os objetos, as quais podem ser conjuntivas (ter a posse do objeto) ou disjuntivas (não o possuir). A literatura e o cotidiano estão cheios de exemplos: o detetive que tenta solucionar um crime; o poeta à procura de inspiração; o aluno que estuda para uma prova do colégio etc. Em todos esses casos, há sujeitos – revestidos pelas figuras detetive, poeta e aluno – buscando conjunção com determinados objetos (o desvendamento do crime, a inspiração, uma boa nota).

Já o destinador é quem – ou o que – ‘empurra’ o sujeito na direção dos objetivos, comunicando os valores em jogo e dotando-o dos requisitos necessários para efetivar as ações. Pode ser aquele que incentiva ou desafia, lisonjeia ou seduz, manda ou promete. Ele traça um caminho e age sobre o

sujeito para que este, por sua vez, realize a performance. Também concerne ao destinador sancionar positiva ou negativamente os atos do herói.

Na hipotética narrativa do aluno, haveria alguns possíveis destinadores iniciais: o pai que cobra um bom desempenho escolar, o professor que ameaça com reprovação, o estímulo do próprio estudante. São muitas as alternativas de investimento semântico para uma mesma categoria actancial. Está aí, inclusive, a ambição universalizante da narratividade: incontáveis situações distintas sintetizadas em uma fórmula genérica.

Além do que foi exposto, mais dois actantes são citados na obra *Semântica Estrutural* – mas agora com papéis auxiliares ou acessórios. O adjuvante tem a tarefa de contribuir para que o sujeito concretize a missão designada; enquanto o oponente atua para entrar, atrapalhar ou atrasar o cumprimento desses fazeres. Eles acabam tendo o estatuto de participantes circunstâncias, e não de verdadeiros protagonistas do espetáculo semiótico (GREIMAS, 1973). (VASCONCELOS, 2019)

Fechine (2018, p. 54) explica ainda que em toda narração existe um “programa narrativo de base”, um programa principal, onde há uma performance (ação principal de transformação) necessária para a transformação dos estados. Na maioria das narrativas, há pelo menos um programa de base (principal) e, associado a ele, existem vários programas de uso ou auxiliares que consistem em etapas da transformação. Estes correspondem às ações secundárias associadas à performance. As narrativas mais complexas são resultado da articulação, integrações, interpenetrações e encaixes sucessivos, de vários programas narrativos de base com seus respectivos programas narrativos de uso, compondo, assim, o conjunto textual.

No *Profissão Repórter*, identificamos dois grandes programas narrativos, que se interpenetram e intercambiam: o que reporta um tema e o que reporta o que é reportado. Vamos chamá-los, respectivamente, de percurso narrativo do que é reportado (narrativas reportadas) e percurso narrativo da reportagem (narrativa da reportagem). O primeiro é o que justifica a existência mesma do PR, ou seja, reportar histórias de pessoas em relação ao tema escolhido de cada edição e o segundo, apresenta o processo de construção da reportagem, o que é uma das propostas do programa desde sua fundação. Voltaremos a este ponto mais à frente ao explicar a categoria da autorreferencialidade.

Vamos, então, descrever os procedimentos desse *dispositivo de representação jornalística*, exemplificando-os a partir de 15 edições do PR, de períodos distintos do programa, para evidenciar sua recorrência, inclusive, diacrônica. Dessas edições, explicamos mais detalhadamente cinco delas.

Autorreferencialidade

Chamamos de autorreferencialidade o falar sobre si, como jornalistas, e sobre suas práticas profissionais em todos os programas. Isso corresponde ao representar-se ao mesmo tempo em que representa a realidade. A autorreferencialidade permite que o Profissão Repórter não exiba apenas um *produto* final, mas que, ao contrário, realce o *processo*, apresentando como se faz aquilo que se mostra e no momento mesmo em que se faz. É, em outras palavras, a incorporação do *processo* jornalístico no *produto* que dele resulta. Disso resulta as duas grandes narrativas constitutivas do PR: a narrativa temática com diversas personagens e núcleos de atores sociais e uma outra que abarca repórteres e repórteres cinematográficos/as durante seu fazer profissional.

A representação é desmascarada e está presente a todo momento, seja através da utilização da primeira pessoa no discurso verbal, seja com a utilização de uma câmera GoPro¹² acoplada a uma câmera maior, que simula para nós a visão do/a repórter que, muitas vezes, também filma, e que vemos como ele/ela está filmando o que vemos na tela. A câmera “principal” treme e seguimos com o/a repórter vendo como ele/ela reage ao tremer da câmera, ao que está acontecendo fora do quadro principal que nos proporciona essa imagem trêmula.

¹² Câmera pequena muito usada por esportistas e atletas para registrar imagens dentro da água, situações de risco, em ângulos difíceis de execução, para uma câmera convencional fazer.

Figura 1 - *Frame* do programa *Gramacho* (24/07/12), com o repórter Felipe Bentivegna



Fonte: TV Globo (2012).

Figura 2 - *Frame* do programa *Gramacho* (24/07/12), com o repórter Felipe Bentivegna



Fonte: TV Globo (2012).

Compreendemos que a autorreferencialidade humaniza a profissão e evidencia as dificuldades por trás do fazer jornalístico, criando o efeito de proximidade e incorporando a experiência desse fazer. Promove, por um lado, o envolvimento do espectador com o que é reportado e, por outro, confere legitimidade ao trabalho realizado ao promover o efeito de autenticidade. Promete, assim, maior transparência no processo de feitura ao mostrar o como se faz enquanto se faz. Inclusive, só há esta

oportunidade de exibir a proximidade com as fontes e os bastidores da notícia, porque o/a repórter também se faz personagem no decorrer do programa, como veremos, mais à frente, na categoria personagem-condutora.

Na construção dessa autorreferencialidade, identificamos uma maior personalização desses profissionais, que assumem a primeira pessoa e se colocam no programa tanto verbalmente, como por meio de ações, que “quebram” a personagem criada em torno de uma objetividade jornalística. É natural vermos repórteres em conversas informais almoçando, pedindo um suco numa vendinha que surgiu no meio do caminho (*Linha de tiro* - 22/07/08), dormindo numa barraca (*Protestos pelo mundo* – 29/11/11) ou numa rede com suas fontes (*Cheia no Acre* – 17/03/15) ou interferindo no curso da reportagem, como fez a repórter Eliane Scardovelli (*Desespero por uma UTI* – 28/05/13), tentando conseguir uma UTI para uma criança em Cuiabá, MT.

É criada uma performance do reportar aos moldes do Profissão Repórter. A roupa que se usa, o tipo de sapato, o cabelo, tudo isso proporciona uma diversidade de estilos, trazendo um pouco da personalidade de quem nos conta as histórias. É a subjetivação do repórter, como dito antes, colaborando para o efeito de proximidade almejado pelo PR.

No programa comemorativo dos dez anos do Profissão Repórter sobre *Trabalhadores* (08/06/16), contando o tempo que ficou como quadro no Fantástico, Caco Barcellos espera durante dois dias por uma personagem que ele conheceu em 2006, no interior do Pará, e é mostrado de bermudas e descalço enquanto espera.

Em 2019, no programa sobre o *Ciclone em Moçambique* (17/04/19), enquanto tenta subir em um local mais alto, Barcellos diz que “nunca mais vai fazer isso” e, mais para o final da reportagem, comenta diante do que experiencia, que “nunca viu um lugar tão pobre” na vida dele. Quando um repórter mais jovem enuncia um discurso desse tipo há um peso; mas quando um repórter experiente faz esse tipo de comentário, a dimensão social daquela fala se alarga.

A representação do que é ser repórter está presente também na fala de Mariane Salerno no programa comemorativo de 10 anos sobre Violência (13/04/16). A repórter, que já não está mais na atração semanal, mas em outro produto da emissora, volta a participar do PR para ir em busca de uma história que contou em sua passagem pelo programa. Ela participa de uma conversa, uma “ilha” (momento em que Caco Barcellos conversa sobre as escolhas da reportagem com equipe), no estacionamento da Globo, e pega a estrada até Foz do Iguaçu, no Paraná, onde esteve em 2009, por ser considerado o local onde mais se matava jovens no país. Durante a pauta, ela faz o comentário: “isso é o que dá ficar fora do Profissão Repórter por um tempo. Não sei qual calçado usar”. O trecho constrói a imagem de que, para estar no programa, é preciso usar sapatos confortáveis para realizar seu trabalho.

A própria construção do repórter-mentor, que explicaremos em seguida, está correlacionada à autorreferencialidade, por colocar um jornalista experiente questionando os/as profissionais mais jovens sobre suas escolhas durante a construção da notícia. Pode-se afirmar que esta mentoria amplifica uma primeira pessoa, encarnada no/a repórter, para uma ideia de coletivo, de classe profissional, ao debater as escolhas subjetivas de cada jornalista, mas que, ao mesmo tempo, são enfrentadas por toda categoria. Esse processo de subjetivação não apenas dá mais transparência, mas didatiza o trabalho de jornalistas, mostrando que não existe uma medida exata de como criar uma reportagem.

É justamente pelo propósito de mostrar os caminhos – ou os bastidores da notícia, como diz o *slogan* – na elaboração de uma reportagem, que o PR costuma apresentar a sua própria busca pelas informações. A procura por personagens, o acompanhamento dessas histórias, o frequente deslocamento entre cidades e países permitem a imprevisibilidade (característica presente no filme-dispositivo) diante do desconhecido, o que potencializa a construção dramática e a criação de conflitos a serem atravessados por personagens e repórteres. Mas essa proposta agrega mais sentidos: o *fazer jornalístico* encenado no programa contribui necessariamente para a autorreferencialidade e se apresenta frequentemente como um tipo de busca.

Isso, mais uma vez, sugere a influência do Cinema no formato jornalístico na medida em que nos remete ao conceito de *documentário de busca* aplicado aos filmes-dispositivo, criado por Jean-Claude Bernardet (2005).

É um documentário que, poderíamos dizer, trabalha com um princípio de incerteza, que é totalmente diferente do documentário que trabalha sobre situações estáveis [...] Ele representa novos horizontes para o cinema documentário [...] que é um documentário que eu chamaria de busca – eu não sei se a expressão é a melhor possível, mas enfim – no qual o documentarista parte de um projeto, porém, não sabe aonde esse projeto vai levá-lo. (2002 apud PAIVA, SOUZA, p. 83, 2014)

Mesmo os filmes-dispositivo possuindo limites que norteiam o modo de contar uma história, assim como no *Profissão Repórter*, o imponderável faz parte de sua constituição, responsável pelo próximo passo. Uma situação convoca uma outra. Existem, no entanto, limites dentro do quais esse imponderável pode se manifestar em um *dispositivo de representação* e as viagens estão entre eles.

A cineasta Sandra Kogut (2005) ao falar sobre seu filme *Passaporte Húngaro* (2001) afirma que “não é porque não sabemos onde o filme vai dar que as coisas são menos construídas”, afinal, “os acasos dão sempre muito trabalho, porque é preciso criar condições para eles existirem.”

Quando Bernardet (2005) analisa os filmes *33* (2002), de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, no livro *O Cinema do Real, reunião de conferências e debates do festival É Tudo Verdade (2005)*, organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki, afirma que a expressão *documentário de busca* é bastante vaga e imprecisa, mas que foi o melhor termo, naquele momento, que ele, Koifman e Kogut conseguiram criar. Apesar da imprecisão terminológica, os três compreendem que a expressão pode ser usada para descrever os projetos de filmes com objetivos claros que podem ou não serem atingidos até o final das filmagens, como também percebemos no nosso objeto de análise. “São jogos de coerções propostas livremente pelo realizador a si próprio”, afirma Bernardet (2005).

O diretor de 33, que tinha 33 anos no período da gravação, tem como objetivo encontrar sua mãe biológica em 33 dias. Já a diretora, brasileira com descendência húngara, pretende obter a nacionalidade e o passaporte húngaros. Não por acaso, o tema dos dois filmes é, em última instância, o próprio *fazer-se* do documentário, e um documentário no qual tratam de si. Ambos se tornam, afinal, personagens de seus filmes. Colocam também em xeque os famosos limites entre ficção e documentário ao performarem suas histórias pessoais, como repórteres e fontes fazem, em certa medida, no Profissão Repórter.

Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, os personagens enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal. (BERNARDET, 2005)

É importante ressaltar que entendemos a *busca* no programa como a incerteza sobre o resultado final da reportagem e também da realização dos objetivos das personagens, trazidos logo nos primeiros minutos da atração. Os exemplos analisados por Bernardet (2005) são de filmes exclusivamente em primeira pessoa, em que diretor e diretora também são personagens. No nosso objeto de análise, apesar de repórteres se colocarem em primeira pessoa e de, muitas vezes, também serem personagens, existe um rigor necessário e inerente à prática jornalística, de compartilhamento de fatos, uso de pesquisas, dados e especialistas, que diferem um pouco da noção de busca trazida por Bernardet (2005) em sua observação específica.

No PR, outro fator que influencia no que apreendemos como *busca* é o encontro com personagens diversas e diferentes territórios, o que gera uma grande reportagem com uma abordagem temática mais rica, complexa e plural. Essa *busca*, ao mesmo tempo que ajuda a montar a narrativa que reporta um assunto, também influencia diretamente na narrativa que reporta o que é reportado – percurso narrativo da reportagem.

O modo de conceber a figura do/a repórter como aquele/a que vai em busca da notícia, onde quer que ela esteja, enfrentando perigos e imprevistos, é confirmado, inclusive, no título do livro *Grandes aventuras, grandes coberturas - Profissão Repórter - 10*

anos, lançado em 2016 pela Editora Globo. Entender que fazer reportagem, ao modo do PR, é se aventurar, diz muito sobre a forma como os limites do Jornalismo são trazidos pela atração semanal.

Quando adota como uma de suas “regras” esse propósito autorreferencial, o PR levanta uma bandeira de defesa do próprio Jornalismo e da importância social que ele tem. Podemos considerar que um reflexo dessa preocupação da equipe transcende ao que é exibido semanalmente no *Profissão Repórter*, chegando a outros trabalhos dentro do grupo Globo.

A equipe do PR, nos anos de 2019 e 2020, criaram dois outros produtos que investem na exibição do processo de construção da notícia. São eles: a série documental *Marielle - O documentário* (2019) e o documentário *Cercados* (2020). Os dois trabalhos são assinados por Caio Cavechini e Eliane Scardovelli, sendo o último também dirigido por João Rocha.

A série mostra a investigação da polícia para tentar descobrir quem mandou matar e quem matou a vereadora Marielle Franco (PSOL), assassinada em 2018 na cidade do Rio de Janeiro. Nesta série, percebemos uma grande narrativa que conta a biografia de Marielle desde criança, resgata imagens antigas da ex-vereadora e entrevista sua família; ao mesmo tempo que uma outra grande narrativa mostra a investigação de sua morte por jornalistas e pela Polícia.

Já *Cercados* mostra “a luta da imprensa contra o negacionismo” durante a pandemia da Covid-19. O filme acompanha veículos de comunicação de diversos locais do país, o trabalho de repórteres, editores, fotógrafos, durante a cobertura da pandemia. É um processo similar ao que é visto no *Profissão Repórter*, neste caso, com prevalência para o protagonismo coletivo de uma classe profissional. Tanto Scardovelli quanto Cavechini estão no programa desde os primeiros anos e contribuíram para a formação e elaboração do modo *Profissão Repórter* de fazer reportagem.

Esta preocupação em mostrar o processo de criação de uma reportagem dá origem à próxima categoria que enxergamos como constituinte do nosso *dispositivo de representação*: repórter-mentor. Ela é extremamente importante para nossa narrativa de reportar o que é reportado pelos profissionais (narrativa da reportagem).

Repórter-mentor

No Profissão Repórter, o jornalista Caco Barcellos, um dos seus fundadores, além de apresentar o programa e de fazer reportagens, orienta os repórteres menos experientes que ele durante as edições. Incorporada ao produto, essa prática que vai além do processo de autorreferencialidade, embora contribua para isso, como antecipamos. Trata-se, neste caso, da encenação de uma espécie de relação “mestre” e “discípulo” e, por isso mesmo, propomos aqui a existência de um repórter-mentor. No Dicionário Online de Português (2020), encontramos a definição para mentor.

substantivo masculino
 Indivíduo experiente que guia (dá conselhos) uma outra pessoa; guia ou mestre.
 [Por Extensão] Indivíduo que direciona, desenvolve, produz ou cria projetos, ideias, obras etc.
 Mentor Intelectual. Pessoa responsável pelo desenvolvimento e/ou idealização de algo cuja prática influencia os comportamentos de uma outra pessoa.
 Etimologia (origem da palavra **mentor**). Do latim mentor.oris.

Antes de explicarmos como esse mentor é construído no programa, é importante destacar que esta é a característica do dispositivo que melhor distingue o Profissão Repórter de outros programas jornalísticos por propor, e com lugar de destaque, não apenas a apresentação, mas a problematização do fazer jornalístico. Não se trata apenas de mostrar os bastidores, como veremos mais à frente nesta categoria, mas de verbalizar e discutir diretamente a conduta profissional, de ponderar sobre ação do/a repórter para obtenção de sua matéria. Essa metadiscursividade proporciona o acesso a uma prática profissional ainda desconhecida, na minúcia, para muitos, razão pela qual contribui para a autorreferencialidade, mas vai além.

Caco Barcellos assume um papel narrativo de destinador deste discurso, ou seja, aquele que faz o sujeito fazer, que inspira uma transformação no percurso daquele sujeito. Enquanto o sujeito transforma seu estado agindo sobre as coisas do mundo,

o destinador modifica o sujeito, agindo sobre aquele que age. O mentor, neste caso, corresponde a um destinador figurativizado no percurso narrativo da reportagem.

Quando vamos à bibliografia do cinema, encontramos esta terminologia (mentor) na obra de Christopher Vogler, em seu livro *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para roteiristas* (2015). Vogler é um produtor executivo da indústria fílmica hollywoodiana. Escreve livros, roteiros e é professor, além de ter realizado consultoria de roteiro para filmes da Disney.

Em seu manual, Vogler (2015) nos ensina mais sobre o/a mentor/mentora. Afirma que o mentor pode assumir a função psicológica de um pai ou de um Deus; pode ser um facilitador para funções dramáticas na história, como: ensinar; dar presentes; trazer a consciência do herói; motivar; plantar pistas que ajudem o herói em sua jornada; ajudar na iniciação sexual. Explica que há diversos tipos de mentores: escuros, caídos, continuados, múltiplos, cômicos, xamã, internos. Os internos são aqueles que se baseiam em um livro ou objeto para guiar o herói em seu percurso.

No caso do Jornalismo, poderíamos usar o código de ética como guia a ser lembrado por Caco Barcellos em suas aparições, ainda que indiretamente, no que se convencionou chamar de “ilha” pela equipe do programa. Esta “ilha” é o lugar por excelência desse repórter-mentor e outro diferencial importante na construção do PR.

Ao fazer a separação entre duas grandes narrativas norteadoras do programa, conseguimos, dependendo do momento em que se encontram as histórias, identificar dois tipos de protagonistas: repórteres (e repórteres cinematográficos) e personagens. Em um primeiro percurso, que reporta o que é reportado, temos os profissionais do programa e, em um segundo, que contempla o tema, de fato, temos os personagens ou grupo de personagens, que assumem o protagonismo de suas experiências no mundo. É, portanto, no primeiro eixo que se localiza o mentor, assumindo explicitamente seu papel de destinador-manipulador¹³ do fazer jornalístico na “ilha”.

¹³ Na semiótica, existem dois tipos de destinador: o manipulador (que faz o sujeito fazer por tentação; intimidação; provocação e sedução) e o julgador (que julga a performance do sujeito a partir do contrato que o destinador manipulador propôs). Cf. Barros, 2005.

A “ilha” é o momento em que Caco Barcellos aparece conversando com os/as demais repórteres sobre as escolhas assumidas para suas reportagens em uma referência à ilha de edição. As ilhas de edição são salas pequenas dentro de uma redação em que editores de texto e imagem se reúnem para trabalhar em cima do material, havendo espaço para troca. A troca, no Profissão Repórter, ainda que “encenada”, é filmada e exibida para os espectadores. No geral, a conversa se dá na redação. Não necessariamente dentro de uma ilha de edição, mas nas bancadas de computadores. O/a repórter mostra o material obtido e, a partir dele, Barcellos realiza perguntas ou escuta o que têm para contar de suas experiências. Independentemente do local no qual ocorra essa conversa, a equipe designa tais momentos de encenação da relação “mestre”/“discípulo” como “ilha”. Essa estratégia nos remete ao *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, quando os diretos conversam no início do filme sobre como será o documentário que pretendem fazer e também, ao final, ao exibirem o que realizaram aos participantes, gerando, a partir disso, discussões.

Este recurso é utilizado não apenas para se discutir o próprio ato de noticiar, mas também como uma estratégia para participação mais recorrente de Caco Barcellos em um maior número de programas, já que nem sempre é possível que ele (ou qualquer outro/a repórter) desenvolva uma reportagem para cada edição. Ele assume, no entanto, até mesmo pela construção dessa mentoria, um papel de fiador da prática jornalística do PR.

Por isso, uma saída encontrada para Caco Barcellos sempre “marcar presença” foi colocar mais ilhas, a fim de que a identidade do Profissão Repórter se mantenha, com a presença do diretor da atração semanal, como contou o editor Gabriel Mitani, em entrevista para esta pesquisa: “esse é um recurso que a gente usa quando o Caco tá muito fora do ar, quando ele não fez muitas reportagens em seguida. Aí a gente tenta colocar o Caco numa ‘ilha’ para instigar o repórter.” (MITANI, 2019)

Este aspecto do “mentor” está tão presente no programa que, durante a experiência do Globo Lab - Profissão Repórter, uma imersão de uma semana na redação do programa, promovida pelo Globo Universidade, cada dupla vencedora realizava uma “ilha” com Caco Barcellos e um dos/das repórteres escolhidos/as para orientar as duplas vencedoras. Em 2017, minha colega Camila Moura e eu participamos. Nas

“ilhas”, havia um acompanhamento semanal com o repórter Erik Von Poser e, às vezes, com o editor executivo Caio Cavechini, sobre a reportagem que tínhamos feito. O objetivo, desde então, era que ela fosse adaptada ao modelo do Profissão Repórter, o que mais uma vez, reforça uma das defesas desta pesquisa sobre a existência de um modo de fazer próprio do Profissão Repórter. Depois da avaliação dos repórteres da equipe, a observação final era gravada numa “ilha” com Caco Barcellos. Ele fazia perguntas, comentários, destacava pontos positivos e sugeria melhorias.

Consideramos importante trazer esta experiência do Globo Lab – Profissão Repórter, por ser ela que demonstra claramente que há um modo de fazer do programa que precisa ser ensinado para quem é de fora. Na verdade, é este modo de fazer reportagem que motiva a existência da imersão: acompanhar uma reunião de pauta longa, com uma grande equipe; ir à rua sem a urgência de veiculação do *hard news*; acompanhar uma edição na ilha; gravar uma “ilha” e ter seu trabalho analisado.

Para esta pesquisa, escolhemos três programas que nos apresentam “ilhas” em diferentes momentos da história do programa. Uma em 2009, quando o Profissão tinha pouco mais de um ano como um programa oficial no ar. E outra dez anos depois. *Desafios da balança* (14/04/09) nos traz um modelo de “ilha” bastante presente até quando esta dissertação foi finalizada, no primeiro semestre de 2021. Já *Abuso sexual* (27/07/19) convida uma promotora para ajudar a compreender o assunto. Vamos aos exemplos.

Desafios da balança - 14/04/09

Figura 3 - Frame retirado do programa *Desafios da balança* (14/04/09)



Fonte: TV Globo (2009).

Felipe Suri é um jovem repórter que vai produzir sua primeira reportagem no programa, com a ajuda da repórter Thais Itaqui. Ele está em busca de uma personagem para entender melhor a vida social de quem tem bulimia. Eles vão até Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, para conhecer Fernanda, estudante de psicologia, de vinte anos, que sofre com o transtorno alimentar desde os sete. Mostram sua casa e as fotos que das mulheres que ela admira: todas muito magras. Ela diz que o objetivo dela é ser “magrela”. Eles vão a um *shopping* para ver como Fernanda se comporta na hora das compras.

Ao voltar para a redação, Caco assiste ao material e diz que não entende muito a bulimia e que continua não entendendo. “Eu queria saber mais que sofrimento é esse. Está muito narrado o sofrimento dela. Não está mostrando”. Thais diz que é muito difícil de conseguir esse efeito. Caco continua: “a reportagem é sempre uma coisa difícil. Entrevista é uma coisa fácil. Em 15 minutos a gente faz. Reportagem a gente não faz em 15 minutos. Quando tem muita sorte faz, mas, geralmente, é sofrido. Acho que você pode ser sincero com ela e dizer: ‘editamos, ficou muito legal, mas este programa é muito exigente com a reportagem’”.

Neste trecho, fica evidente que, desde o começo do Profissão Repórter, a construção de uma reportagem para o programa está ligada a um tempo maior de produção, desafio, dificuldade. Não é apenas o Jornalismo declaratório, mas um jornalismo que mostra ação e cuja “regra” cabe ao mentor ensinar.

Duas semanas depois, a equipe volta a Ribeirão Preto. Caco acompanha da ilha como foi a volta dos dois profissionais. A equipe vai com Fernanda até o supermercado comprar alimentos saudáveis e, depois, a um rodízio de hambúrguer, para fazer a despedida de sua forma de se alimentar. As imagens mostram Fernanda comendo, até que fica com as mãos geladas e diz que vai ao banheiro passar um “batonzinho”. Na verdade, ela foi vomitar os nove sanduíches que havia comido.

Na ilha, Caco pergunta o que Thais sentiu com aquele momento. No vídeo, ela está com uma expressão de desconforto. Ela diz que se sentiu muito mal, por ter um certo “pudor” em mostrar “um momento de fraqueza da doença de alguém”. Depois que Fernanda volta do banheiro, ela abre a bolsa e toma seis laxantes sem água, já que não tinha conseguido colocar tudo para fora. Caco, na ilha, diz que acha que Felipe conseguiu passar o que Fernanda faz no seu dia a dia.

Esta ilha representa o que Caco Barcellos realiza em diversos programas: conversa sobre a reportagem e sobre as escolhas realizadas. A diferença, neste caso, é que ele pede para o repórter complementar o material já captado, conduta não observada em outras edições analisadas. Na narrativa da reportagem, Caco Barcellos assume o papel daquele que orienta e sanciona o protagonista (Felipe) na sua busca por tentar retratar a bulimia de um jeito que seja compreensível pelo público.

Thaís surge mais como adjuvante, ajudando Felipe na conquista de seu objetivo. A jornalista acompanha Felipe durante a elaboração de sua pauta, observa o trabalho do colega novato, acompanha a execução da pauta, registrando os momentos como repórter cinematográfica e pondera o comportamento do colega e de Caco Barcellos na ilha.

Abuso sexual - 27/07/19

Figura 4 - *Frame* retirado do programa *Abuso sexual* (27/17/19)



TV Globo (2019).

Esta ilha, por sua vez, diferencia-se das outras, porque traz uma convidada: a promotora Gabriela Mansur, especialista no combate ao crime contra a mulher, para analisar, junto com a equipe, depoimentos de crianças e adolescentes que foram abusadas por um professor de teatro em São Paulo. A repórter Nathalia Tavorieri (camisa branca à esquerda do quadro) colheu, durante um ano, esses depoimentos e exhibe-os para a promotora ir explicando a legislação, a partir do que assiste. O que configura um crime de abuso? Como denunciar? Como a delegacia deve receber uma vítima? E, se não for bem acolhida, como foi o caso de uma das vítimas, o que pode ser feito?

A condução da ilha é realizada por Caco Barcellos que vai perguntando à Nathália sobre seu processo de apuração e tirando as dúvidas com Mansur. Do lado direito está o repórter Guilherme Berlarmino que, no programa, acompanhou o trabalho de uma juíza durante os interrogatórios com acusados e vítimas de abuso sexual; e também ia trazendo colocações sobre sua reportagem.

Além de encontrar personagens que deram depoimentos anônimos para a ilha, Nathália tentou encontrar o professor de Teatro durante a reportagem. A busca de Tavolieri e a presença nos julgamentos, de Guilherme Belarmino, iam sendo exibidos, com pausas de retorno à ilha. O que difere nesta ilha, como já dito, é o uso de uma pessoa de fora do programa para participar de um processo, até então, de repórteres. Trazer a especialista no formato da ilha ajuda o público a compreender como acontece, por exemplo, uma apuração jornalística, em que todas as informações vão sendo colhidas com as fontes oficiais, para, depois da decodificação feita pelo/a repórter, seja transmitida ao público.

Neste programa, observamos uma predominância do eixo que reporta o que é reportado, já que toda edição é conduzida a partir da redação, com a presença de Belarmino e Tavolieri, do repórter-mentor e da promotora que assume o papel narrativo de adjuvante, ajudando a equipe (protagonista) a esclarecer dúvidas para realização do seu papel de informar à sociedade. Ajuda também as personagens do eixo responsável por abordar o tema, com instruções que podem ajudar não só a elas, mas aos espectadores/as que veem o programa. Trata-se, por isso mesmo, de uma edição em que o entrecruzamento entre a narrativa da reportagem e as narrativas reportadas é apresentado de modo exemplar, evidenciando também a correlação entre as categorias do repórter-mentor e da autorreferencialidade, sendo esta última uma condição que determina a anterior.

É importante também mencionar que além das “ilhas” dentro da redação, muitas conversas sobre o que será reportado são feitas durante o próprio fazer da reportagem, na rua. Em outros momentos, Caco Barcellos está na redação e um/a repórter liga para ele para comentar um desafio que surgiu, como nos programas *Desespero por uma UTI* (28/05/13) e *Venezuelanos* (09/05/18). Ou, então, ele está na rua junto com outro/a membro/a da equipe e conversam sobre a pauta. Também há a possibilidade de repórter e cinegrafista tecerem comentários entre si do que está sendo registrado, como *Ciclone em Moçambique* (17/04/19) e *Trabalho Infantil* (10/07/12). Esse tipo de consulta dentro de uma redação é comum em conversas informais com colegas. Uma opinião sobre um texto, questionamento de editores, pedindo por mais informações. Tudo isso acaba sendo contemplado, em alguma medida, nas “ilhas” do Profissão Repórter.

Personagem-condutora

Chegamos a uma das categorias mais importantes do programa: personagem-condutora. Ela evidencia a experiência do outro com o mundo e nos conduz ao conhecimento da intimidade de quem não conhecemos. É uma experiência que desperta interesse não apenas para o/a repórter, mas para quem está sendo entrevistado/a.

É por causa da personagem-condutora que existe o Profissão Repórter. É ela quem motiva o/a repórter a buscar histórias e realizar seu trabalho de contá-la ao mundo. São as personagens que performam sua vida diante da câmera, geram ações e possibilitam, assim, que conheçamos não só o que elas vivem, mas o bastidor da representação de como vivem. É um corpo que atua socialmente, possibilitando uma abertura interpretativa a partir do nosso repertório. E não só: também encarnam números, ao darem rostos a pesquisas acadêmicas e comprovarem os dados trazidos por esses estudos.

Esta categoria de representação usa um dos conceitos mais básicos do roteiro de cinema, que é o de mostrar ao invés de só falar. Contar uma história mostrando o fato se fazendo é muito mais complexo do que fazer jornalismo *hard news*, apoiado, predominantemente, em entrevistas. Cabe ressaltar que esta afirmação não tem como objetivo diminuir o jornalismo diário, mas apenas realçar que, para se fazer uma reportagem aos moldes do Profissão Repórter, é necessário mais tempo. No programa, são exibidas situações experienciadas pelas fontes e pelos/as repórteres que ajudam a construir essas personagens e permitem que identifiquemos traços de personalidade, sem que seja necessário apenas verbalizar, mas comprovando o que se diz, enquanto se diz.

É criada uma atmosfera do sentir, onde é possível compreender o ambiente em que a personagem vive. Tudo isso é viável porque há tempo de produção, para acompanhar essas pessoas que permitem que suas histórias sejam contadas para a câmera. Sem elas não há progressão dramática para o programa. Sem elas, não há Profissão Repórter.

As histórias pessoais se alternam em uma mesma edição, que abarca diferentes pontos de vista de um assunto em comum, e nos leva a acompanhar o desenrolar de cada uma. Nos primeiros cinco minutos do Profissão Repórter, antes da vinheta, já temos uma rápida prévia do que virá. Conhecemos algumas personagens e identificamos qual o objetivo que cada uma quer alcançar no programa.

Após a vinheta, começa o desenrolar dos programas narrativos de cada personagem, o que se manifesta, no ponto de vista dos manuais de roteiro, aos seus arcos dramáticos das personagens. Existe a apresentação das personagens, até que elas começam a lidar com as dificuldades de sua realidade: encontrar um órgão para transplante, conseguir um emprego, etc. Até chegar ao clímax, observamos que a edição trabalha intercalando as histórias, a fim de gerar expectativa no/a espectador/a, fazendo com que aguarde até o segundo e último bloco, para descobrir qual resultado do “drama pessoal” (expressão muito usada por Caco Barcellos) de cada personagem. No Profissão Repórter, as ações raramente acontecem em um mesmo tempo e espaço, entretanto, figurativizam um grande tema, dividido em eixos, concretizados por diferentes pessoas e situações. Quanto mais dificuldade enfrentada pela personagem, melhor para a construção dramática.

Diagrama 3 - Percursos narrativos do Profissão Repórter



Fonte: A autora (2021).

Tentamos simplificar os percursos narrativos do PR no gráfico acima. Observe: no percurso narrativo (narrativas reportadas) do que é reportado, de maneira geral, há três núcleos de personagens. Cada um fica a cargo de uma equipe do programa. Cada núcleo das narrativas reportadas apresenta um protagonista ou um grupo de pessoas que assume este papel. Do lado esquerdo do gráfico, podemos ter repórter/cinegrafista como protagonistas de suas narrativas, mas também como observadores e participantes da história que contam. Tudo depende do que vai ser exibido.

Muitas vezes, o como se vai contar uma história ou se vai conseguir contá-la de maneira satisfatória faz com que repórteres e cinegrafistas se tornem personagens do programa, não apenas como fiadores do desenvolvimento temático, mas como protagonistas no percurso narrativo da reportagem. O diagrama 3 sintetiza a estrutura geral organização que observamos do Profissão Repórter.

O esquema apresentado é o resultado da observação mais geral do *corpus*, mas, para evidenciar, o modo como se dá essa centralidade dos personagens no PR, selecionamos e analisamos três programas: *Transplante de coração* (03/06/2008); *Domésticas* (30/06/2015) e *Presas sem condenação* (16/05/18). Escolhemos um exemplar do primeiro ano, outro sete anos depois e o último de 2018, numa tentativa de mostrar que, como um dispositivo de representação pede, os elementos constituintes do Profissão Repórter perpassam os anos.

Apresentaremos a sinopse de cada um (retiradas da descrição da Globoplay ou do *OFF* de Caco Barcellos), uma descrição das personagens e quais são seus objetivos.

Vamos começar com um programa de 2015, *Domésticas* (30/06/15), por considerar que ele possui uma construção de roteiro que privilegia a categoria da personagem-condutora. Para ele, optamos por uma abordagem complementar, inserindo a transcrição de trechos do programa, como forma de deixar mais claro o entendimento da categoria. Há, nos anexos, sua transcrição completa. Também fizemos um gráfico que resume os dois grandes percursos narrativos deste programa, em conformidade com o esquema geral (Cf. diagrama 3), e colocamos algumas imagens, numa tentativa de evidenciar esta categoria do nosso dispositivo.

Domésticas (30/06/2015)

Sinopse do programa (OFF de abertura de Caco Barcellos): “Uma nova lei. Para uma nova profissional. O Profissão Repórter registrou a convivência entre patroas e empregadas domésticas. Salário mínimo e carteira assinada. Uma realidade ainda distante. A importância da doméstica na vida da família. Nas últimas férias, Regina foi convidada para viajar com a família. A empresária em busca de uma raridade: a empregada que dorme no trabalho.”

Neste programa, colocamos cada núcleo narrativo em uma cor, para facilitar a compreensão. Também construímos um gráfico e colocamos imagens na tentativa de facilitar o entendimento da categoria.

Personagens:

- Aparecida de Goiânia, GO: **Vânia** é graduada em Relações Internacionais, com curso de Gastronomia, mora no interior de Goiás e trabalha como empregada doméstica. Vai para São Paulo trabalhar na casa de **Janaína**. A mãe era empregada doméstica e diz que pagou educação para que ela também não fosse. Com **Vânia**, notamos que o esforço de sua mãe foi suficiente para que ela concluísse a graduação, mas não o bastante para que conseguisse um emprego em sua área na cidade onde vive.
- São Paulo, SP: A empresária **Janaína** está em busca de uma empregada doméstica. Ela mora no Morumbi, uma área nobre da cidade. As empregadas não duram muito tempo em sua casa. Neste eixo também aparecem outras empregadas domésticas, que antecedem e sucedem **Vânia**, mas mesmo precisando do emprego, não ficam muito lá, porque não aguentam as exigências de Janaína.
- São Paulo: **Regina** é empregada, com carteira assinada e tem uma ótima relação com a patroa. Caco Barcellos acompanha o casamento do filho dela. Este núcleo nos mostra um trabalho com condições dignas, talvez, um objetivo a ser alcançado por quem é empregada doméstica.

- Barcarena, PA: **Nelma** é empregada no Pará da própria irmã e recebe R\$120 por mês. Observamos, neste núcleo, a informalidade, a ausência de qualquer direito e um contexto social muito precário, que coloca não apenas Nelma numa situação difícil, mas diversas empregadas da região.

O Senado aprovou, naquele ano (2015), novas regras para o trabalho doméstico, como Fundo de Garantia de Tempo de Serviço (FGTS), Salário Família, Auxílio-creche, Adicional noturno, Seguro desemprego, Seguro contra acidente, Indenização por demissão sem justa causa. A reportagem começa em frente ao Congresso Nacional, em Brasília, com uma manifestação de quarenta empregadas domésticas, muitas do Pará, para pedir melhores condições de trabalho. No Estado, 92% das domésticas não têm carteira assinada.

O repórter Estevan Muniz vai até Barcarena, no Pará, acompanhar o trabalho da Federação de Trabalhadores Domésticos da Região Amazônica. A visita é para que o grupo conheça as casas das domésticas que querem montar um conjunto habitacional juntas. Muitas moram em palafitas e usam o banheiro improvisado ao lado de fora da casa. Uma das entrevistadas, Marilene, recebe R\$320 reais por mês, para trabalhar três dias na semana. Na geladeira, ela tem duas garrafas de água e um pedaço de frango. Marilene diz não saber qual valor do salário mínimo no país, que, à época, custava R\$788.

Outra entrevistada, Gersina, conta que recebe R\$200 por mês. Já Daiane trabalhava todos os dias da semana e ganhava R\$150 por mês. A renda da empregada era de R\$300 mensais. No freezer, só um tem um pedaço de carne e polpa de cupuaçu. A renda mensal era destinada ao pagamento de energia e compra de comidas. Ela afirma que seu sonho era receber um salário mínimo, para comprar roupa e mais comida. Percebemos que as personagens do eixo narrativo apresentado por Estevan Muniz trazem mais depoimentos e pouca ação das empregadas entrevistadas.

Abaixo, transcrevemos um trecho da passagem do núcleo narrativo Brasília/Pará, com o repórter Estevan Muniz, para o núcleo com Eliane Scardovelli, em São Paulo.

Quadro 1 - Transcrição de parte de *Domésticas* (30/06/15)

AÇÕES	DIÁLOGOS E OFFS
	<ul style="list-style-type: none"> - OFF ESTEVAN: OS SINDICALISTAS DO PARÁ VISITARAM 600 EMPREGADAS DOMÉSTICAS EM BARCARENA, REGIÃO METROPOLITANA DE BELÉM. 558 NÃO GANHAM O SALÁRIO MÍNIMO, E DAS DUAS QUE RECEBEM, SÓ UMA É CARTEIRA ASSINADA.
<p>EQUIPE CHEGA EM SÃO PAULO. REPÓRTER ELIANE SCARDOVELLI INDO PARA O APARTAMENTO DE JANAÍNA. ELIANE E CÂMERAS ENTRAM NO ELEVADOR.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ELIANE: A SEGURANÇA ESTÁ NOS LEVANDO AO APARTAMENTO DA JANAÍNA, FICA NO MORUMBI, QUE É UMA ÁREA NOBRE DE SÃO PAULO. CHEGAMOS NO APARTAMENTO.
<p>ELIANE, EQUIPE E GEOVANEIDE ESTÃO NA CASA DE JANAÍNA.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ELIANE: OI, BOM DIA, LICENÇA. (ANIMADA) - GEOVANEIDE: FIQUE À VONTADE, ELA JÁ ESTÁ VINDO, TÁ? - ELIANE: TÁ. NOSSA, QUE GRANDE! - JANAINA: OLÁ, COMO VAI? - REPÓRTER: TUDO BEM? - JANAÍNA: TUDO BOM. E AÍ...
<p>JANAÍNA MOSTRA A CASA PARA A EQUIPE, ABRE AS CORTINAS, MOSTRA VISTA REPLETA DE ÁRVORES NA VARANDA.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ELIANE: E AÍ, JANAÍNA, CÊ PODE LEVAR A GENTE PRA CONHECER SUA CASA? - JANAÍNA: POSSO, POSSO SIM... ALGUMAS PARTES, PORQUE TEM UMAS PARTES AINDA QUE NÃO TÃO ARRUMADAS... VERDE TOTAL NÉ? - ELIANE: E AQUELA FAVELA? - JANAÍNA: É A PARAISÓPOLIS. - ELIANE: AH - JANAÍNA: É A FAMOSA PARAISÓPOLIS (RISOS)... INTEIRA, INTEIRA. <p>OFF ELIANE: JANAÍNA SÓ TEM UMA EMPREGADA PRA CUIDAR DO APARTAMENTO DE 400 METROS QUADRADOS.</p>
<p>ELIANE CONVERSA COM JANAÍNA E GEOVANEIDE.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - ELIANE: QUAL QUE É SEU NOME INTEIRO? - GEOVANEIDE: GEOVANEIDE.

AÇÕES	DIÁLOGOS E OFFS
JANAÍNA MOSTRA O QUARTO DAS EMPREGADAS E VOLTA A CONVERSAR COM ELIANE.	<ul style="list-style-type: none"> - ELIANE: GEOVANEIDE! AHH... DIARISTA, NÉ? - JANAINA: NÃO, NÃO. ELA É FIXA MINHA. - ELIANE: AHH... - JANAÍNA: ELA É FIXA MINHA, MAS ELA NÃO PODE... ELA NÃO DORME. NÉ, GÊ? - GEOVANEIDE: ISSO, EU FICO DE SEGUNDA A SEXTA. - JANAÍNA: A GÊ TEM FILHO, TEM MARIDO... CASADA. <p>OFF ELIANE: A GÊ SÓ VAI FICAR ATÉ A JANAINA ENCONTRAR DUAS EMPREGADAS QUE ACEITEM DORMIR NO EMPREGO E FOLGAR A CADA QUINZE DIAS.</p>

Fonte: A autora (2021).

Em São Paulo, a repórter Eliane Scardovelli nos leva até o apartamento de 400m² da empresária **Janáina**, que tem três filhos e conta com o trabalho de uma empregada. **Geovaneide** não dorme no trabalho. Trabalha de segunda a sexta. É casada e tem um filho. Ela só vai ficar na casa, até **Janáina** conseguir duas empregadas, que aceitem dormir no emprego e folgar a cada quinze dias. O apartamento tem dois quartos de empregada. **Gê**, como fica sendo chamada pela patroa e pela repórter, trabalha das 10h às 20h30. Quando ela passa do horário, recebe um pouco a mais.

Em três meses, **Janáina** conta que entrevistou pelo menos umas dez empregadas. Diz que as empregadas não querem dormir lá, porque ou têm família ou são recém-casadas ou simplesmente não querem. Ela reconhece que o trabalho é cansativo e que não vê sentido em voltarem para casa, porque, basicamente, tomam um banho e retornam à casa dela no outro dia.

O programa vai até um ponto de ônibus para entrevistar domésticas voltando para casa. Uma delas defende que dormir no trabalho é voltar à escravidão. Algumas dizem que, mesmo recebendo a mais, preferem estar em suas camas à noite, junto com os filhos.

Em seguida, também em São Paulo, **Caco Barcellos** conhece **Regina**, empregada doméstica que se dá bem com a patroa, pratica Budismo e dorme na casa da **Josiane** de segunda a sexta. Ela mostra a TV, que está no quarto de empregada, que ganhou do filho da patroa, Mateus, de oito anos, e os sapatos italianos que ganhou também. **Regina** está no apartamento de classe média alta de São Paulo há cinco anos. **Barcellos** acompanha o café da manhã de mãe e filho, que falam com amor sobre Regina. Ela fica sozinha em casa com a equipe de reportagem registrando seu dia de trabalho. A empregada gosta de ouvir U2 e é bem-humorada.

A patroa, à noite, diz ao repórter que as amigas gostariam de ter uma empregada com **Regina**. **Ele** pergunta o que ela faz para segurá-la no emprego. Ela vai ao computador e mostra imagens de uma viagem que fizeram juntas com Mateus.

Já Scardovelli vai até a agência de emprego que está ajudando Janaína na busca por uma funcionária. Lá, ela conhece Margarete, que vai ser entrevistada para a casa de **Janaína**. A vaga buscou uma cozinheira para dormir. A repórter acompanha a entrevista. Margarete diz que não vai ficar com a vaga, porque precisa ter tempo para Deus e afirma que, pelo menos uma vez por semana, precisa dar o tempo para o senhor Jesus, e também tempo para família e para o lazer e que quinze dias na casa sufoca muito. Neste trecho compreendemos que a agência de emprego tem relação com o eixo narrativo de Janaína.

O programa volta à casa de **Janaína**, que já está buscando, naquele momento, há quatro meses. Em São Paulo, ela não achou ninguém e começou a procurar em outros Estados. **Vânia**, que mora em Goiás, apareceu na abertura do programa, mas, naquele momento, não entendíamos que ela iria tentar trabalhar na casa de Janaína.

Ela vai receber R\$ 1.800 por mês. Por telefone, **Janaína** diz à Vânia que a repórter vai até a casa dela, no dia seguinte, em Aparecida de Goiânia (GO), para acompanhar a viagem. Percebe-se que há um maior foco na história da empresária e das funcionárias que procura. A dificuldade dela está estabelecida desde o começo e a grande questão é: ela vai conseguir ou não alguém para trabalhar e dormir no emprego?

A repórter segue até o interior de Goiás para conhecer **Vânia**. Ela diz que não se identificou com a graduação que fez em Relações Internacionais e que, mesmo com o curso de Gastronomia, só consegue emprego com salários muito baixos na região. Vemos Eli conversando na cozinha da família, fazendo um lanche, enquanto o *OFF* narra que a faculdade de Vânia e da irmã, também empregada doméstica, foram pagas com o esforço da mãe. Vânia se despede da mãe, antes de viajar para São Paulo.

É até comum que na prática do Jornalismo existam momentos em que algumas fontes, quando as câmeras estão desligadas, ofereçam algum lanche para as equipes de reportagem. Entretanto, este tipo de cortesia - dependendo da pauta, claro - não é exibido na matéria final. Esse bastidor é omitido por se compreender que esta interação não é necessária para a transmissão de determinada notícia, principalmente, no *hard news*. No Profissão Repórter, porém, é comum que essa subjetividade do repórter que faz um lanche, depois de uma longa viagem, com sua entrevistada, seja evidenciada. Afinal, como vimos na *categoria* de autorreferencialidade, falar sobre o fazer, enquanto se faz, é parte constituinte do programa.

Em Guarulhos, região metropolitana de São Paulo, **Caco Barcellos** chega à casa de **Regina**. Uma semana depois será o dia do casamento da filha dela, que a reportagem vai acompanhar. Numa foto da geladeira, há Emily, neta de Regina, que **Caco Barcellos** pergunta se vão conhecer a bebê na festa. Na saída do condomínio, o repórter encontra com um irmão de Regina, que dá carona a ela até a casa de uma das irmãs.

Em Mogi das Cruzes, São Paulo, **Barcellos** conhece um sobrinho dela, engenheiro civil desempregado; as duas irmãs e o galpão de reciclagem da família de **Regina**. Ele começa a entrevistar o cunhado que conta que eles vendiam lanche na Av. Paulista, em São Paulo. Ela já foi balconista e vendedora de cachorro quente. Tantos detalhes sobre **Regina** ajudam na construção de sua personagem: uma mulher alegre, trabalhadora, vaidosa, que tem uma boa relação com a família, que pratica uma religião e trabalha ouvindo rock.

A equipe vai até a cozinha para registrar o almoço sendo feito na casa da irmã de **Regina. Caco Barcellos** brinca com ela, algumas vezes, afirmando que ela fica só olhando e não ajuda “o trabalho alheio”. As setes irmãs já foram domésticas e a mãe de **Regina** também.

Notamos, neste programa, que existe uma relação de proximidade entre o jornalista e sua personagem, além de um aprofundamento em sua história de vida. Este vínculo pode ser encontrado não apenas nos comentários feitos pelo repórter, mas em quando a câmera registra o momento em que ele está assando carne no churrasco, o que gera espanto é um dos familiares de Regina. “Olha quem está na chapa!”. No Profissão Repórter, é comum percebermos esse tipo de conduta afetuosa entre fontes e equipe. Após assar a carne, cinegrafista e repórter almoçam junto à família.

Quadro 2 - Transcrição de parte de *Domésticas* (30/06/15)

AÇÕES	DIÁLOGOS E OFFS
CACO PARTICIPA DO CHURRASCO COM A FAMÍLIA.	<p>OFF CACO: REGINA TRABALHA COM A CARTEIRA ASSINADA PELA PATROA, ELA É MINORIA NA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO, DAS SEISCENTAS MIL EMPREGADAS DOMÉSTICAS DAQUI, MENOS DA METADE É REGISTRADA.</p> <ul style="list-style-type: none"> - CACO: COMO É QUE VOCÊ VÊ O FUTURO DA PROFISSÃO? - REGINA: MUITAS MENINAS FORAM DISPENSADAS POR CAUSA DESSA NOVA LEI. POR UM LADO, FOI MUITO BOM NÉ, MAS POR OUTRO LADO, MUITAS É, HOJE, É, FORAM DEDITIDAS. A PATROA, TEM MUITAS QUE SÓ QUER UMA DIARISTA. <p>SOM DOS CUNHADOS DE REGINA BRINCANDO POR CACO ESTAR NA CHURRASQUEIRA: “OLHA QUEM ESTÁ NA CHAPA!”</p> <ul style="list-style-type: none"> - REGINA: ELE É GAÚCHO. AH, AGORA PEGA O BABADO E VEM PRA CÁ, COME. NÃO ESPERA NADA NÃO, HEIN.

Fonte: A autora (2021).

Figura 5 - Frame do programa *Domésticas* (30/06/2015)



Fonte: TV Globo (2015)

Figura 6 - Frame do programa *Domésticas* (30/06/2015)



Fonte: TV Globo (2015)

O programa volta ao Pará, com Estevan Muniz, e nos apresenta **Nelma**. Em primeira pessoa, o repórter diz que a empregada grávida, de todas que ele conheceu, é a que recebe menos. Ela mora na casa da sogra, desde quando o marido perdeu o emprego, e divide o espaço com mais vinte pessoas. O repórter pede para ver a geladeira, em que há água e restos de comida. Ela usa o Bolsa Família para se sustentar: R\$ 230

mensais. A gravidez de **Nelma** é de risco e ela tem passado mal. O marido foi acompanhá-la na noite de trabalho como empregada doméstica na casa de sua irmã. Antes de engravidar, ela trabalhava de segunda a sexta, mas depois da gestação, trabalha como diarista na casa da irmã e ganha, em média, R\$ 120 mensais. O único lazer de **Nelma** e do companheiro é a igreja evangélica, em que ela canta, e a reportagem mostra.

Em São Paulo, **Vânia** chega à casa de **Janaína**. No dia seguinte, às 6h30, a equipe está no apartamento para observar o primeiro dia da empregada de Goiás. A primeira tarefa é servir o café da manhã aos três filhos de **Janaína** e cada um tem um gosto diferente. A segunda atividade é passar a roupa na mesma mesa em que as empregadas usam para as refeições. **Gê** leva bronca da patroa, porque não limpou a sala grande desde a semana anterior. Ela se defende e diz que o combinado foi passar uma grande quantidade de roupas na semana que passou. Pergunta se está gravando a Scardovelli e diz que não pode explicar o que, de fato, aconteceu.

No segundo e último bloco, **Vânia** grava com o celular os primeiros dias na casa, após a saída de **Gê**. Ela diz que está nervosa para o primeiro dia sozinha na casa, porque o que não faltam são detalhes. Duas semanas depois de sua chegada, o Profissão Repórter volta à casa de **Janaína** para acompanhar **Vânia** dividindo o trabalho com outra empregada de Feira de Santana, na Bahia, **Fernanda**. **Gê** saiu e as outras duas vão dormir na casa de **Janaína** e folgar de quinze em quinze dias.

Fernanda ficou cinco dias e desistiu do emprego. Achava que os R\$1.800 eram para um apartamento menor. **Vânia** conta que está trabalhando mais de 12h diárias. Dias depois, ela avisa à repórter que decidiu sair do emprego. Em entrevista, a patroa conta que flexibilizou as folgas para todos os domingos, que fez concessões, mas ela não quis e que vai procurar outras funcionárias até o dia que encontrar uma.

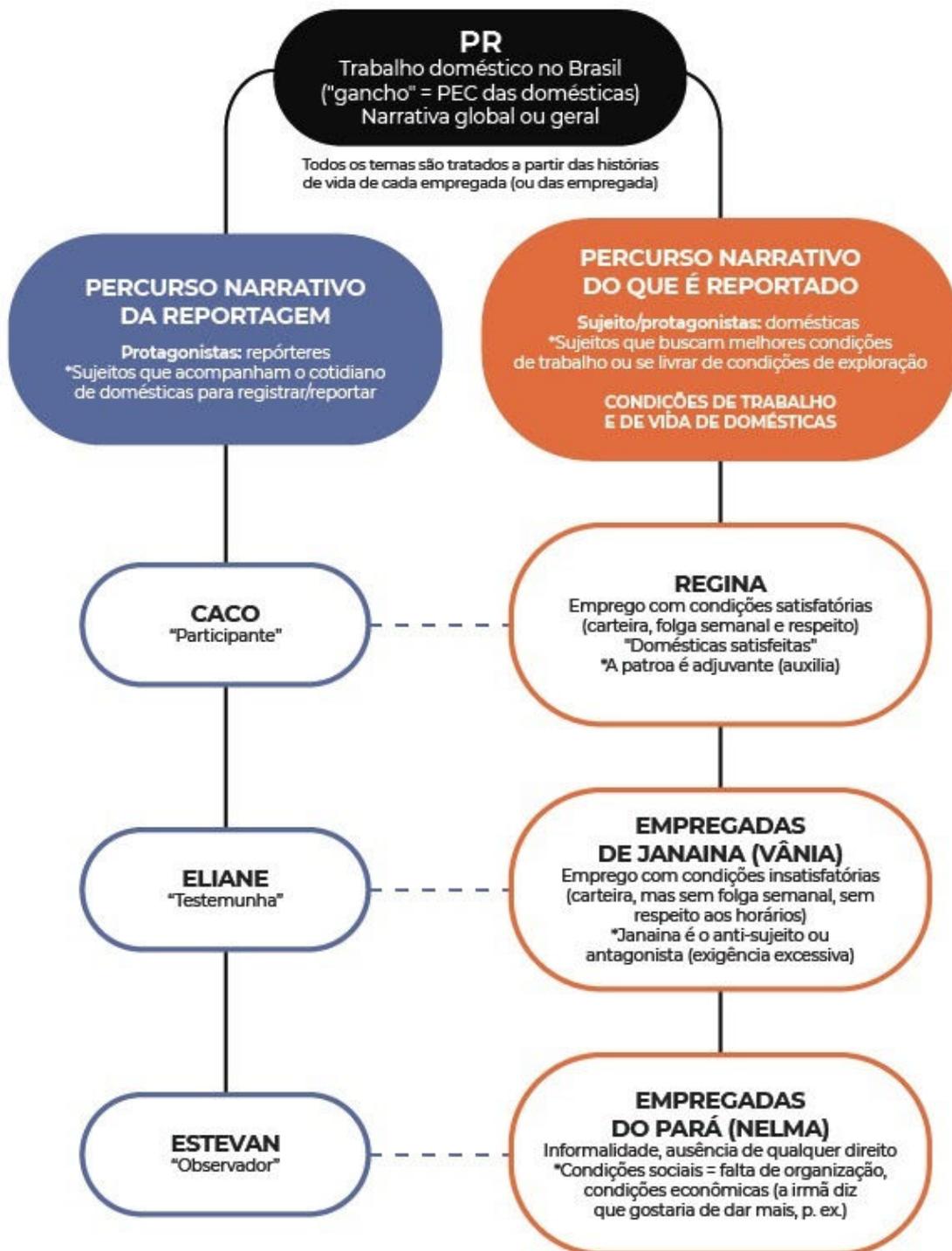
Em Itaquaquecetuba, São Paulo, **Caco** vai em busca de **Regina** e presencia os preparativos do casamento, com o noivo Emerson e a noiva Tamires. Eles já têm uma filhinha, Emily. Moram juntos há sete anos e estão juntos há treze. Todo esse detalhamento faz com que a gente se aproxime mais da história do casal e também da história de **Regina**. O casamento vai ser em um sítio em Mogi das Cruzes, São

Paulo. A mãe do noivo, Lurdes, também é apresentada a **Caco Barcellos**. Assim como o tio do noivo, Cícero. As famílias ajudam nos preparativos. **Caco** dá o nó na gravata do noivo, um gesto que mostra seu envolvimento com a família de **Regina**, que remete à figura paterna e de mentor.

O casamento acontece. Nos créditos, ele pede a **Regina** para conhecer seu namorado e pergunta quando vai ser o casamento. O namorado responde que ele está convidado para filmar o evento. O programa encerra.

No percurso narrativo da reportagem, Caco Barcellos está como “repórter-participante”, enquanto Scardovelli e Muniz aparecem como “repórter-testemunha” e “observador”, respectivamente. No percurso narrativo do que é reportado, temos os seguintes subtemas: 1) Emprego com condições satisfatórias; 2) Emprego com condições insatisfatórias e 3) Informalidade, ausência de qualquer direito.

Depois dessa longa descrição, notamos que as histórias de **Janaína** em busca de duas empregadas e a de **Regina**, que tem uma boa relação com a patroa e possui uma vida, além do trabalho, ganham espaço. Janaína, por sua vez, assume um papel de antissujeito, dificultando que suas funcionárias consigam um emprego com condições adequadas de trabalho. As histórias nos conduzem até o final, trazendo respostas para a procura de **Janaína** e para o casamento da filha de **Regina**. Um contexto foi criado para situar quem são as personagens, assim como o tempo é utilizado como um facilitador na construção dramática de cada uma delas: 40 minutos foram destinados à atração neste episódio. Abaixo, sintetizamos essas páginas sobre o *Domésticas* em um diagrama.

Diagrama 4 - Percursos narrativos de *Domésticas* (30/06/15)

Fonte: A autora (2021).

Transplante de coração (03/06/2008)

Sinopse do programa retirada descrição da Globoplay: “No primeiro Profissão Repórter semanal, em 2008, vida e morte se cruzam no hospital que mais faz transplantes de coração no país: O Instituto do Coração de São Paulo. Ali, médicos e pacientes sofrem com a falta de órgãos”. Entendemos como tema deste programa: a angústia da espera de quem precisa de um órgão.

Personagens:

- São Paulo, SP: **Amanda**, 12 anos, está há três meses no InCor esperando por um coração. Apareceram três órgãos, mas grandes para ela. Logo no começo do programa, já sabemos que ela vai conseguir um coração no dia do seu aniversário de 13 anos. **Amanda** tem quatro irmãs, que ficam sozinhas durante a semana em casa, para que a mãe possa ficar com ela no hospital. Carol, de 16 anos, assumiu o papel da mãe e cuida das irmãs Larissa (11), Andressa (9) e Rafa (2). O pai passa o dia todo fora. O primeiro encontro de **Amanda** com a reportagem foi em abril.
- São Paulo, SP: **Delmar Marques**, 59 anos, jornalista e amigo de Caco Barcellos. Barcellos assume que uma “motivação pessoal” o levou ao InCor. O amigo dele tinha insuficiência cardíaca e morreu sozinho no hospital. As filhas moravam longe: nos Estados Unidos e no Rio Grande do Sul. Comunicava-se por papel, porque não conseguia falar, devido ao tubo na garganta. Estava no hospital desde janeiro. Caco vai até o apartamento dele e se utiliza de objetos para contar a história do amigo.
- São Paulo, SP: **Fábio** fez transplante há dez dias. Um dos corações que não serviu para Amanda foi para ele. Com a história de Fábio, compreendemos a frustração de quem chegou perto do transplante, mas não conseguiu realizar, situação que, durante a reportagem, mostrou-se comum.

- São Paulo, SP: **Roberto** está esperando por um coração há sete meses. A companheira dele, Silvana, tem medo de que, ao trocar de coração, ele não goste mais dela e dos filhos. Este núcleo nos mostra que além de uma preocupação mais “concreta” como ter ou não um órgão, existe o medo de ser esquecida pela esposa, de a troca mude os sentimentos e, influencie, assim, na vida do casal.
- São Paulo, SP: Seu **Otávio** começou a se preparar para o transplante, quando recebeu a notícia de que o coração que iria receber estava deteriorado. A história de Otávio é parecida com a de Fábio: a frustração de quem chegou perto da troca de órgão, mas não conseguiu realizar.
- São Paulo, SP: **Ronaldo Santos**, coordenador de transplantes do InCor. Vai do InCor até outros hospitais de helicóptero para averiguar a viabilidade dos corações para realização dos transplantes. É responsável também pela parte burocrática. Em uma das idas, o elevador travando, enquanto o tempo passa. Quem recebe o coração para finalizar a cirurgia é o médico Alfredo Fiorelli. Com **Ronaldo**, conseguimos compreender como os recursos financeiros são essenciais para viabilizar um transplante. É preciso uma grande equipe, helicóptero, tudo isso para que o tempo não dificulte a viabilidade de um órgão, além de um grande esforço de todos/as profissionais para que o transplante se realize. Ele é quase um herói, que faz de tudo para cumprir seu papel social de ajudar o próximo.

O primeiro Profissão Repórter foi ao ar em agosto de 2008, tinha média de 25 minutos e contava com uma narração em *OFF* muito presente de Caco Barcellos. O Instituto do Coração, em São Paulo, foi o cenário dessas histórias, que iam se alternando, através de um movimento rápido de câmeras e também de vários cortes na edição. O que trouxe mais progressão dramática para o episódio foram as 7h20 que a equipe acompanhou do momento da captação até a implantação do coração em um novo corpo.

A reportagem demorou dois meses para ser feita e deu mais destaque à personagem **Amanda**. Podemos conhecê-la, mas também sua família, sua casa, acompanhar o transplante e a já recuperação na residência. O jornalista e documentarista **Delmar Marques**, razão pela qual a reportagem existiu, também teve sua vida compartilhada em mais detalhes. Conhecemos seu apartamento, seus arquivos no computador.

Este primeiro programa nos apresenta elementos que seguem até hoje com o Profissão Repórter: o acompanhamento da personagem; a valorização da ação das personagens em relação ao Jornalismo declaratório, dados que contextualizam o assunto (“300 brasileiros esperavam por um coração no país”); o cenário que diz muito sobre a história da personagem; um tempo maior para concluir o arco dramático das personagens (dois meses de gravação) e o repórter sendo colocado em primeira pessoa.

Nesse caso, Caco Barcellos com sua motivação pessoal para abordar o tema, já que frequentava o InCor desde janeiro para ver o amigo; e também a reação de espanto, misturada com alegria, da repórter Gabriela Lian ao ver um coração voltando a bater; e seu nervosismo por ficar presa no elevador, enquanto chegava ao heliponto do hospital.

A reportagem contou com os repórteres: Caco Barcellos no InCor e na casa de seu amigo Delmar; Thaís Itaqui e Thiago Jock (como cinegrafista) na casa de Amanda; Gabriela Lian e Felipe Gutierrez (como cinegrafista) acompanhando a captação do coração e Julia Bandeira com o paciente que recebeu o órgão. Três equipes para mostrar diversos aspectos do tema, entre eles: 1) o processo de captação de um órgão; 2) o órgão que não chegou a tempo; 3) a demora para receber um coração (e a frustração quando ele não é o ideal); 4) a alegria quando o órgão chega e 5) a mudança na dinâmica de uma família, quando uma das integrantes espera por um transplante.

Além disso, logo no primeiro programa, os repórteres também registraram tudo com uma câmera menor, oferecendo ao espectador mais ângulos de visualização do fazer jornalístico, embora não identifiquemos uma construção tão bem formatada de protagonismo nos integrantes da narrativa da reportagem.

Presas sem condenação - Data: 16/05/18

Sinopse do programa (passagem de Caco Barcellos): “Crianças atrás das grades ou longes das mães. O *Profissão Repórter* de hoje vai mostrar como uma decisão da justiça mudou a vida de milhares de filhos de presas sem condenação”.

Com este programa, fica claro que cada núcleo do percurso narrativo da reportagem é protagonizado por uma mulher (Jéssica, Taiane e Tainá). Em cada um, percebemos o início e a conclusão de seus percursos de transformação, próprios à narrativa. Jéssica é o gancho que proporciona a existência da reportagem, mostrando como a política de combate às drogas no Brasil é ultrapassada e quais os efeitos podem causar na vida de uma mãe. Com a história de Taiane temos noção das dificuldades enfrentadas para que ex-presidiárias sejam reinseridas no convívio familiar e social também, já que precisa de um emprego para sustentar a si e a seu filho. Com o núcleo de Tainá, temos noção de como funciona um presídio para mulheres que acabaram de parir e como é o processo de despedida, depois que a criança completa um ano, sendo assumida por parentes de Tainá, mudando toda dinâmica familiar.

Todas as questões que são levantadas no começo do programa conseguem ser respondidas ao final deles e o papel das repórteres é menos de protagonistas do percurso narrativo da reportagem e mais de narradoras-observadoras. Abaixo vamos detalhar melhor cada história.

Personagens:

- São Paulo, SP: **Jéssica Monteiro**, 24 anos, presa por tráfico de drogas, por 90g de maconha. Justiça negou o pedido de prisão domiciliar. Ela ficou numa cela da delegacia com um bebê de dois dias. Por causa de **Jéssica**, o Superior Tribunal Federal (STF) tomou uma decisão histórica: um *habeas corpus* coletivo que permite que crianças e mães de crianças de até 12 anos tenham julgamento em prisão domiciliar, desde que não tenham praticado crime violento. A repórter Danielle Zampollo acompanha sua busca por casa, após a saída da prisão, e vai atrás da mãe de **Jéssica**, para entender um pouco do passado da personagem.

- Franco da Rocha, SP: **Taiane do Nascimento** ficou presa cinco meses na Penitenciária de Franco da Rocha e espera julgamento em casa, por tráfico de drogas, associação para o tráfico, porte de munição de uso restrito. O marido foi preso e confessou ser dono de tudo. A repórter Eliane Scardovelli a conhece na saída do presídio e acompanha seu retorno para casa, como vai ser o reencontro com o filho pequeno e a busca por emprego.
- Ananindeua, PA: **Tainá Martins**, presa há um ano e três meses em uma unidade materno-infantil, acusada de participar de um homicídio. Como se trata de um crime violento, ela não tem direito a esperar o julgamento em prisão domiciliar. Descobriu gravidez na cadeia e a repórter Mayara Teixeira acompanha sua preparação para se despedir da filha de um ano e retornar ao presídio.

As histórias se alteram e há três entradas para cada personagem. **Jéssica** é o motivo para a reportagem existir. É, a partir dela, que conhecemos também sua família (o companheiro e a mãe). Acompanhamos como vai ser a busca de um lugar para morar, após a saída do *habeas corpus*.

Com **Tainá**, entendemos como é tentar reconquistar o filho, depois de cinco meses presa. Como será o retorno à sociedade? Encontrar uma casa, um emprego e se sustentar? Fica claro que o Estado não dá suporte, após a saída, caso a mulher não possa contar com parentes. Mostra-se ainda a dificuldade de trabalhar, de levar a criança à escola, porque está presa em casa.

Já **Taiene** é a perspectiva do tema de quem está presa com um bebê em uma unidade materno-infantil e precisa se separar. Como essa criança fica depois? Quais esforços a família precisa fazer para cuidar da bebê? Para que o programa fosse concluído, foram necessários pelo menos três meses, tempo para a história de **Taiane** (presa por cinco meses) encerrar seu arco dramático que, no caso, foi o dia em que a Justiça permitiu seu julgamento em liberdade.

Ou seja, o tema do programa – presas sem condenação – é desenvolvido com base inteiramente nas personagens, a partir dos seguintes enquadramentos: 1) atitude inédita do STF com *habeas corpus coletivo* para presas com filhos menores de 12 anos; 2) retomada da vida, após sair da cadeia e 3) o retorno ao presídio, depois de passar um ano em uma unidade materno-infantil.

Com estes exemplos pudemos mostrar como o Profissão Repórter é construído, a partir de categorias recorrentes: autorreferencialidade, repórter-mentor e personagem-condutora. Uma está diretamente relacionada com a outra, o que ressalta a pertinência e validade da construção de *um dispositivo de representação jornalística* com os elementos norteadores do fazer do programa. Tentamos realizar esta divisão para facilitar a compreensão dos resultados obtidos nesta pesquisa.

No caso da personagem-condutora, nota-se que cada uma ajuda a concretizar determinado aspecto de um tema. São presenças que figurativizam os assuntos desenvolvidos pela equipe. É através de histórias particulares, do drama que essas personagens vivem, que uma identificação é proporcionada a quem assiste, de modo a imaginar e até mesmo sentir, em alguma medida, os problemas que elas experienciam. Elas são centrais para o programa, porque todo tema é desenvolvido a partir do encadeamento do que compartilham para a câmera.

Acreditamos, com isso, que a “fórmula” do *Profissão Repórter*, presente entre 2008 e 2019, pode servir de base para construção de narrativas mais complexas e atrativas dentro do Telejornalismo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar um Telejornalismo com narrativas mais longas e complexas foi o que me motivou a começar esta pesquisa. Parto da hipótese de que era possível enxergar na constituição do Profissão Repórter (PR) elementos do Cinema.

Após tentar focar em como o roteiro de ficção poderia ser aplicado ao programa semanal da TV Globo, percebemos que apenas a análise de roteiro não era suficiente para a quantidade de aspectos possíveis de serem analisados.

Foi nos estudos de Migliorin (2008) e Lins (2007; 2008) que encontramos o conceito de filme-dispositivo. Conceito este que chegou ao Cinema também a partir do pensamento de Michael Foucault (2008) ao tratar das instâncias de controle. A ideia de dispositivo, para Foucault, estava diretamente ligada à de “governamentalidade” e, conseqüentemente, ao exercício do poder nas suas mais distintas formas.

Com o filósofo francês Agamben (2009 apud MOREIRA; FECHINE, 2016), a noção de dispositivo se amplia e nos permite chegar a uma definição de que ele tem a ver com “qualquer coisa” que tenha, de algum modo, a capacidade de orientar, determinar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres humanos. Por isso, defendia que sempre há processos de subjetivação por trás dos dispositivos, por produzirem seu próprio sujeito pela ação de sua operação.

Migliorin (2008), tratando diretamente do documentário, defende que ao se criar um dispositivo, criam-se condições para que um filme exista, ou seja, dão-se limites ao que vai ser feito, ao mesmo tempo que permite que uma parte de descontrole se apresente nesse aparato. Para o autor (2008), com a criação de dispositivos, o cineasta se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando ele (o dispositivo) estiver em ação, como podemos perceber no Profissão Repórter, através do seu descortinamento do fazer jornalístico, em ato.

Nos filmes-dispositivo, a estrutura criada por quem dirige propicia as condições de representação. Ao mesmo tempo que há a viabilização para o nascimento de algo que não existia até então e que só é viável dentro de determinadas “regras”, existe uma

abertura ao acaso, como é da natureza do Jornalismo. Lins (2007) afirma que os dispositivos documentais, ao contrário do roteiro de ficção - que teme a fissura que o acidental e o aleatório podem trazer -, extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não ser realizado a sua condição de invenção e vitalidade.

Com esses conceitos no horizonte, pensamos ser possível criar, a partir do Profissão Repórter, um *dispositivo de representação jornalística*, onde identificamos procedimentos recorrentes: 1) o *processo* de construção da notícia incorporado ao *produto* que vai ao ar (autorreferencialidade); 2) a presença de um repórter-mentor, personificado na figura de Caco Barcellos e 3) a existência de personagens-condutoras da ação.

O que a identificação e a descrição desse dispositivo nos indicam é a possibilidade de uma outra forma de fazer Telejornalismo: uma forma na qual o Jornalismo assume mais claramente, e sem perder de vista os contratos desse gênero televisual, a subjetividade inerente e inescapável a toda produção de linguagem.

Ao assumir a existência de um *dispositivo de representação* desse tipo, indicamos também a profissionais e estudantes da área a possibilidade de pensar um Jornalismo que, ao narrar o mundo, narra também a si mesmo. Afinal, qual a “verdade” possível em um enunciado jornalístico qualquer, senão a verdade da sua própria enunciação?

Nos termos que aqui tratamos, é próprio do dispositivo assumir-se, antes de mais nada, como um ato de representação. Por isso, postular a existência de dispositivos no Jornalismo é reconhecê-lo como representação que será tanto mais honesta quanto mais se apresentar como tal, ao mesmo tempo em que manifesta a centralidade daqueles sobre quem se fala. O modo como enxergo e falo sobre o outro diz também sobre mim: o lugar de onde vim, as experiências pelas quais passei, os temas com os quais sinto mais afinidade.

Pensar um Jornalismo onde a primeira pessoa é possível e que, nem por isso, é menor, é uma possibilidade que parece nos apontar para um futuro, onde há mais transparência, onde é possível deixar claro que a todo o momento estamos fazendo escolhas e construindo uma representação daquilo do qual eu falo.

Acreditamos que, a partir deste *dispositivo de representação jornalística*, tanto o Telejornalismo quanto produtores do Cinema Documentário podem se beneficiar, por ambos lidarem com o “real” e com espaços de controle e descontrole, fundamentais para que histórias sejam viáveis de serem compartilhadas.

As experiências vividas, “encenadas”, representadas, são a base para esses dois campos, que tentam envolver, gerar identificação e aproximar o/a espectador/a do que está sendo representado. São essas pessoas/personagens que concretizam um tema (e suas nuances) e nos ajudam a compreender realidades múltiplas e a acessar o que nem imaginávamos existir antes.

Percebo, ao final deste trabalho, a resolução de uma inquietação pessoal, que me impulsionou a encontrar respostas, como em qualquer narrativa, onde protagonistas sofrem uma transformação (durante e) ao final do seu percurso na busca por seu objetivo.

Penso que consegui fazer, apesar do contexto político de apagamento voluntário de subjetividades, uma dissertação que contempla minha forma de estar no mundo: valorizando o conhecimento, em uma universidade pública de qualidade, acreditando no poder do audiovisual para documentar nosso tempo e contribuir para um presente e um futuro mais justo e menos desigual.

A vida se faz enquanto está sendo; impõe limites e nos possibilita criar dentro dessas limitações, assim como os filmes-dispositivo. Não há garantias quanto à qualidade que resultará deles, mas é um caminho, como nos lembra Consuelo Lins (2007). Pode nos servir de ponto de partida para o que está por vir. E, apesar de tudo, virá.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, C; SOUTO MAIOR, M; ABIB, A. **Profissão repórter 10 anos: grandes aventuras e grandes coberturas** – 1. ed. – São Paulo: Planeta, 2016. Acompanhado de DVD.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. **Jornalismo de TV**. 2ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papyrus, 2014. – (Coleção Campo Imagético).
- CACO BARCELLOS. **Memória Globo**. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/caco-barcellos/>> Acesso em: 11 de jul. 2020
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5ª edição. Rocco, Rio de Janeiro, 2000.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Algumas notas em torno da montagem in: DEVIRES - cinema e humanidades** / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v. 4. n.2. (2007).
- COMOLLI, Jean-Louis em entrevista concedida à Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz. **Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. Entrevista com Jean-Louis Comolli in: DEVIRES - cinema e humanidades** / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v. 2. n.2. (2004).
- DA-RIN, Silvío. **Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Significado de mentor**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mentor/>>. Acesso em: 02 de dez. de 2020.
- FECHINE, Yvana; MOREIRA, Diogo Gouveia. **Dispositivo midiático de participação nas interações transmídias: explorando o conceito a partir das ações da Rede Globo no seriado Malhação**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 32, p. 26-37, ago. 2016.
- FECHINE, Yvana. **Desafios da transmídia: processos e poéticas** / organização Lucia Santaella, João Massarolo, Sergio Nesteriuk. - 1. ed. - São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico** / Syd Field. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1-10; 18-46.

GOMES, I. **Questões de método na análise do telejornalismo: premissa, conceitos, operadores de análise.** in e-compos Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, abril/2007.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** São Paulo: Editora Contexto, 2016.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma.** São Paulo: Ática, 1993.

GRIERSON, John (1932), **First Principles of documentary** in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. **Documentário, uma ficção diferente das outras?** In: BENTES, Ivana (org). *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*, p. 225-233. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007a.

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo.** In: *Sobre fazer documentários.* Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção.** 3ª ed. São Paulo: Summus, 2018.

MELO, Cristina. **O documentário como gênero audiovisual.** In: INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 25, 2002, Salvador. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador: UFPE, 2002. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP7MELO.pdf/. Acesso em: 12 set. 2017.

GLOBO SHELL ESPECIAL. **Memória Globo.** Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-shell-especial/>. Acesso em: 03 de nov. 2020

MIGLIORIN, Cezar Ávila. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo.** Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/1246725/Eu_sou_aquele_que_est%C3%A1_de_sa%C3%ADda_dispositivo_experi%C3%A2ncia_e_biopol%C3%ADtica_no_document%C3%A1rio_contempor%C3%A2neo/. Último acesso em: 25 de nov. de 2020.

MORICEAU, Jean-Luc; PAES, Isabela. **Performances acadêmicas e experiência estética: um lugar ao sensível na construção de sentido.** In: PICADO, Benjamim. CAMARGOS MENDONÇA, Carlos Magno; CARDOSO FILHO, Jorge. **Experiência estética e Performance.** Salvador: EDUFBA, 2014. 236 p.

MOURA, Sandra. **Caco Barcellos: o repórter e o método**. João Pessoa. Editora Universitária, 2006.

MOURÃO, Maria Dora G.; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.142-156.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005. Coleção Campo Imagético.

PAIVA, Samuel; SOUZA, Gustavo. **Roteiros abertos em filmes de busca**. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 37, 2014.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. - 3ª ed. - Campinas, SP.: Papyrus, 2012. - (Coleção Campo Imagético)

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REDE GLOBO. **Profissão Repórter**. Página inicial. Disponível em: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

REY, Marcos. **O roteirista profissional. TV e Cinema**. São Paulo: Ática, 2001.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo nos anos 1970**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

SARAIVA, L.; CANNITO, N. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

Sob o risco do real in Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte, nov. 2001. p. 99, 111. Ver também Voir et Pouvoir. L'innocence Perdue: Cinema, Télévision, Fiction, Documentaire. Verdier, 2004.

VALVERDE, Monclar. **Comunicação e experiência estética**. In: SOUZA LEAL, CAMARGOS MENDONÇA, Carlos, GUIMARÃES, César. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VASCONCELOS, Pedro. **'VEM COM A GENTE NA HASHTAG': por um modelo da participação do espectador em programas televisivos sobre futebol**. Dissertação (mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 129. 2019.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores**. Tradução de Petê Rissatti. 1ª. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2015.

PROGRAMAS CITADOS

ABUSO SEXUAL. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 24 de julho de 2019. Programa de TV.

BRASILEIROS DEDICAM A VIDA AO TRABALHO EM BUSCA DOS SEUS SONHOS. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 08 de junho de 2016. Programa de TV.

DEFICIENTES AUDITIVOS E VISUAIS. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 16 de agosto de 2017. Programa de TV.

DESAFIOS DA BALANÇA. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 14 de abril de 2009. Programa de TV.

DEZ ESTADOS BRASILEIROS TÊM MAIS DE 90% DAS DOMÉSTICAS SEM REGISTRO. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 30 de junho de 2015. Programa de TV.

FECHAMENTO LIXÃO DE GRAMACHO. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 24 de julho de 2012. Programa de TV.

FORTALEZA É CAPITAL COM MAIOR NÚMERO DE ASSASSINATOS POR HABITANTE DO PAÍS. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 13 de abril de 2016. Programa de TV.

LINHA DE TIRO. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 22 de julho de 2008. Programa de TV.

O DRAMA DOS TRANSPLANTES NO INCOR. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 03 de junho de 2008. Programa de TV.

PROFISSÃO REPÓRTER MOSTRA A FALTA DE VAGAS NAS UTIS. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 28 de maio de 2013. Programa de TV.

PROFISSÃO REPÓRTER RETRATA O DRAMA DE MÃES PRESAS SEM CONDENAÇÃO. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 15 de maio de 2018. Programa de TV.

RIO BRANCO ENFRENTA PIOR CHEIA DA HISTÓRIA E TEM DEZ MIL DESABRIGADOS. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 17 de março de 2015. Programa de TV.

SOBREVIVENTES SOFREM COM DEVASTAÇÃO CAUSADA POR CICLONE EM MOÇAMBIQUE. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 17 de abril de 2019. Programa de TV.

TRABALHO INFANTIL. **Profissão Repórter**. São Paulo: Rede Globo, 10 de julho de 2012. Programa de TV.

FILMOGRAFIA

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: **EDUARDO COUTINHO, 7 DE OUTUBRO**.
Direção: Carlos Nader. São Paulo: Já Filmes, 2013. 72 min, color.

O FIM E O PRINCÍPIO. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes. 2005. 85
min, doc, color.

ANEXO A – ENTREVISTA COM CACO BARCELLOS

Entrevista com Caco Barcellos, diretor do Profissão Repórter, realizada em janeiro de 2020, em São Paulo.

Quais foram suas motivações para pensar o Profissão?

Foram algumas. Em quatro décadas eu observava que, basicamente, eu admirava o Jornalismo brasileiro do jeito que ele se comportava, mas, sem deixar de ser crítico, achava que tinha muita coisa a melhorar. Muito também para a gente deixar de fazer. Aí começou a nascer a ideia de fazer em vez de criticar o que está sendo feito. A síntese do programa era: vamos fazer o que os outros não fazem, vamos aonde os outros não vão. Chegar aos lugares de maneira mais eficaz e rápida, onde a história estivesse.

Outro ponto era a afinidade ao gênero reportagem, porque fazer reportagem é cansativo, depende dos outros, então essa afinidade entre a equipe é fundamental, já que essa paixão pela reportagem está quase sempre associada ao sacrifício. Mas sacrifício para quem gosta nem percebe que é sacrifício.

Por que os jovens?

Com os jovens íamos experimentar um jeito “novo” de se fazer. Para mim não era novo, mas era um jeito que não seguia a linha tradicional bem-sucedida de sempre. Embora não fosse jovem, fui percebendo que os jovens, talvez até pela necessidade de começar a trabalhar, vibravam muito. Com o tempo, dá para perceber também os que vibram realmente pela reportagem ou porque estão na TV.

Como foi para vender o projeto para a Globo?

Eles me pediram sabiamente o piloto. Era uma maneira de abrir portas, uma amostra, uma chance de se perguntar para o público o que é que ele acha. Me deram uma chance, que eu achei um privilégio muito grande, que foi dentro do Fantástico. Eles

me puseram lá e o pessoal do Fantástico tem aquela tendência de colocar daquele jeito que sempre deu certo.

Era uma briga boa, positiva. Nosso jeito *[de fazer reportagem]* totalmente diferente do que eles faziam. Cada vez que entrava no ar, eu anotava a audiência e, depois de uns três meses, constava que aumentava quando o Profissão Repórter entrava.

Eu pedia para colocarem às 20h30, depois, 21h30. Queria experimentar. Ia ficando mais tarde, as pessoas que trabalham iam dormir, as crianças também, e ia ficando um público mais jovem. Então eu dizia: “não, meu programa é feito por jovens, mas eu quero os maduros”. Não queria só os jovens, porque aí vira segmentado, aí tem que ir para TV fechada. Escolhia muita pauta para abranger o maior número de pessoas, sempre com os dados da desigualdade social como referência. A temática tinha que atingir a realidade dessas pessoas.

Queria mostrar os jovens vibrando, por isso, os bastidores, para mostrar que vibravam, choravam, riam, erravam, duvidavam; e eu errava junto, para mostrar que jornalista nada mais é que uma pessoa hipercomum com suas incertezas, dúvidas.

No formato tradicional, o que mais te incomoda?

Nada me incomoda muito. Acho que é um jeito de fazer, eu respeito, acho bacana. A BBC que é o meu modelo. Caiu uma bomba, eles estão do lado da bomba, dizendo que está caindo a bomba, com interpretação, com análise, mas com reportagem junto. Às vezes é o mesmo camarada que ficou 15 dias reportando, ele vai depois para bancada apresentar e opinar, e discutir, que eu acho que é o modelo ideal, e aí mistura *hard news* e programa de longo curso, mas o meu é só longo curso. A TV *[Globo]* faz a parte muito bem do *hard news*.

Mas a gente está lá quando a coisa está acontecendo, de preferência. Só que a gente não coloca no ar na hora. A gente chega lá antes, se der, está lá durante e fica pra depois, para gente justamente ir além daquilo que o *hard news* faz. É um processo de imersão. A premissa essencial é essa: ir aonde os outros não vão. E a gente percebe

que não vão onde está concentrada a pobreza. A pobreza é a maioria da população. Eu tenho extrema convicção da boa audiência por falar da maioria.

A maioria assiste à TV, a minoria nem sempre. Então tinha este horizonte que deu certo. As pessoas quando se veem em casa, querem se sentir representadas. Eu observava a audiência das minhas matérias e eram quase sempre muito boas, minhas e de colegas, quando eu percebia que eles iam para temas populares.

Muitas reportagens investigativas, principalmente de TV, têm duas grandes narrativas, digamos assim: a da reportagem em si e a que reporta o fazer da reportagem...

Sim. E essa é a investigação que eu gosto. A que eu não gosto e que é predominante é a que se diz investigativo e está copiando o dossiê do promotor não sei das quantas. Não tem aventura nenhuma, não tem esforço nenhum. Bom, tem um esforço para conquistar a confiança. Mas o trabalho é alheio, é trabalho do outro.

Outra coisa que eu também evito e que parece que é um compromisso da investigação é a denúncia. Eu discordo e sempre discordo radicalmente. Você pode fazer uma belíssima reportagem investigativa sobre os meandros, sobre os bastidores do maior show de todos os tempos dos Rolling Stones. É só emoção, vibração, e fazer um supertrabalho de imersão e contar aquela história.

Mas esse compromisso com a denúncia que eu acho um equívoco e o que mais me incomoda é apontar culpados na denúncia. Apontar culpados eu acho que você transcende a sua função, você vai para o terreno da promotoria pública, do direito, do juiz, do delegado, aí me incomoda profundamente. É pífio, pode torcer e não tem nada de conteúdo. Pode ser verdadeiro, mas é muito necessário você provar. Só que é trabalhoso. Ao invés de 15 minutos, 15 semanas, 15 meses, e isso tem custo. Você tem que ter um propósito muito claro.

Do ponto de vista do roteiro, você enxerga um refinamento com o tempo?

Empiricamente sim, mas não era uma coisa, nunca de seguir a linha de algum teórico. Foi pensando assim, nas primeiras *[reportagens]*, eu repetia o que sempre fazia, o *Rota 66* (1992), o *Abusado* (2003). Se a tese que você tinha na cabeça tá errada, você vai atrás das pessoas para provar que a tese é verdadeira. É na rua que você descobre. Depois que faz isso, chegamos a um consenso: a tese é maravilhosa, a rua tem relação com o que a gente descobriu e aí vamos para o roteiro. E quando eu consigo um momento que seja de alegria ou de tristeza, aí começou a nascer a matéria. É difícil ter mais que uma transformação em uma matéria. Muitas vezes, a gente espera oito meses pela transformação.

Se der, a gente espera, vamos acompanhando o dia a dia que é sempre igual. Acorda e vai aquela rotina. E no meio daquela rotina vai ter o momento pra baixo, mas pode ter um momento pra cima, que é a grande transformação, então, o roteiro começa. E tem que ter um antagonista, o que ele enfrenta? Talvez quedas, mas não tem regra isso. Você tem que ter isso muito claro na captação. Editor não faz milagre. Nosso programa não permite que ele invente, senão deixa de ser até Jornalismo.

Nos primeiros anos, eu noto que havia mais OFFs, até porque o tempo era menor, e antes havia mais personagens... Percebi, nos últimos programas que vi, que vocês têm optado por registrar três grandes personagens...

É... A gente sempre teve três narrativas, desde o começo, mas eu concordo com você, dentro de cada narrativa a gente pode ter 20 pessoas ou 1 pessoa, aí depende de cada um mesmo, porque todos repórteres são autônomos na rua, embora conversem com a retaguarda (*editores/as*).

Depende de cada editor. Eu acho que tem eixos que você não tem que buscar fortemente a síntese num personagem. É muito fácil enganar o telespectador com um personagem. A história pode fazer você chorar noite e dia e a síntese é de pessoas que sorriem noite e dia. Eu prefiro mais trabalho e ter a garantia da síntese, a síntese que eu digo é o contexto.

O contexto é quem te dá é a pesquisa, seja sua ou de especialista. A sua é mais complicada ter síntese. Como vou dizer que a juventude está consumindo menos drogas? Eu tenho que ouvir quantas milhares, em quantas cidades diferentes. Então, tem uma infraestrutura que não é a nossa...

Mas tem histórias que dá pra você fazer uma pesquisa séria de contexto. Por exemplo: tem crianças morrendo na incubadora daquele hospital, mas não nos outros, porque está ali, dá pra provar só com sua pesquisa. Agora eu posso pegar uma mãe só, história dramática do filhinho que morreu dentro da incubadora. Eu tenho que dizer no final: “assim como essa mãe, 30 crianças morreram exatamente nos hospitais que tinham a mesma incubadora que é fabricada pelo fulano de tal”. Eu tenho ali uma certeza de uma verdade.

Não estou colocando culpa nas outras fabricantes de incubadoras, que estão noite e dia cuidando bem dos bebês. Então, tem situações que dá pra buscar uma história só. Eu prefiro que com uma só você consiga mais profundidade. Meu medo só é quando estamos contando “Seu João, todo tempo”, é que ele não seja a síntese, sei lá, das pessoas que produzem conserto de pneu de carro. Tem gente usando equipamento de primeira linha, consertando pneu de carro sem o menor esforço físico e corta pra um cara que está mutilado de tanto esforço. Mas do universo de quem conserta pneu ele representa 2%, então isso é muito grave.

O que a gente busca são momentos emocionantes e, sobretudo, a transformação. O cara precisa de muito trabalho, então, quando começo conversando com uma pessoa, eu pergunto como é que vai ser seu dia hoje, como vai ser sua semana, seu mês. A pessoa nem sabe te responder. Às vezes vem com coisas que não te interessam. Você tem que ter dedicação, tem que ter paciência, ouvir.

Você nunca sabe ao começar como vai acabar. Esse é o segredo essencial de qualquer programa. Acho que quanto mais surpreender, melhor, e para surpreender tem que ter as transformações.

Em alguns programas no começo, dos três, quatro primeiros anos, muitos repórteres falavam: “eu sou fulano e tô aqui com uma câmera na mão...” Fiquei pensando de onde vem essa coisa meio Glauber Rocha...

A gente precisava avisar para o público que aquilo era um grupo não-habitual, era um grupo jovem, no começo de carreira, para que quem estivesse assistindo tivesse pensando: “eu que tô lá, eu nunca fui que nem essa moça que nunca foi, esse menino que nunca foi”.

Isso eu queria que passasse e por isso eu perguntava nas ilhas [*momento para discutir a matéria durante o programa*] que a gente faz: “você já tinha ido lá? Como que é pra você, quantas coberturas como essa você já fez? A primeira rebelião, o que mais te impressionou?” E pegava a narrativa dele. Um jovem vendo pela primeira vez é legal, que lá em casa pode pensar: “Caramba! Como seria comigo? O que eu faria? Pularia o muro? Passaria por baixo? Enfrentaria o não?” É uma pretensão de envolvê-lo na história também.

Eu lembro que tinha muito isso: “você foi muito duro com aquela menina que não tem experiência”, e eu achava bom isso. Por exemplo: a Valéria Monteiro foi para Moçambique falar da contaminação por soropositivo, as pessoas soropositivas, e aí tem várias maneiras de contar isso. Por que tem tanta incidência? Pelas relações descuidadas, o uso de droga injetáveis, e lá também tinham curandeiras que usavam muito sangue. Tem que mostrar isso. A Valéria foi lá mostrar isso. Aí o curandeiro pediu dinheiro pra deixar gravar. “Não vou gravar minha reportagem. Não se paga. Não vou tá comprando informação”. E eu perguntei: “Por que você não pagou?”, pra provocar mesmo uma resposta importante. E ela deu as respostas dela.

“Pois é, mas a matéria ficou sem esse dado que é importante, e por que você não foi atrás de outro que topasse gravar sem pagar?” E ficou essa discussão. Aí passa a cena, a reportagem. E ela vai na casa e ela estava querendo mostrar sabiamente que as pessoas que são mais afetadas pela AIDS, geralmente, são muito pobres. Uma família que a mãe tava passando fome, às 11h era para ter chegado o marido com feijão e não chegou. Onze e meia não chegou. Meio-dia e as crianças já com o sinal de fome e a Valéria vai no mercado e compra comida para elas.

"Como que você faz uma coisa dessa? Como é que você vai comprar? Você está interferindo no conteúdo da reportagem, que tinha que mostrar a fome. Por que lá você não quis pagar e aqui você quis pagar?" Questão humanitária, você não pode ficar ao lado de uma criança com fome. Mas são questões importantes, as duas são muito importantes. Claro que as pessoas me ofendem muito, por ter perguntado seriamente por que um ela comprou e o outro não. Mas eu queria reflexão. A gente passa por isso na profissão. Achei maravilhoso que ela tenha comprado comida, mas agora você tem que ficar morando lá e matando a fome dessas crianças, porque tirar a fome só pra mostrar na matéria não aceito não. Você é jornalista ou você é revolucionária? É ONG?

Eu prefiro criticar quem produz a fome do que dar a esmola pra tirar a fome. Você vai embora no dia seguinte e tudo vai continuar lá e eles vão continuar com fome. De qualquer maneira, não tem certo e não tem errado nisso, mas tem reflexão. Não dá pra engolir uma coisa fácil e nem a outra.

Desde o começo você se viu como esse mentor?

Um pouco. Acho que nessa discussão sim. Não professor, não sou o que se ensina, mas o que pensa junto sim. Acho fundamental qualquer atividade profissional que se pense e não vai no automático. Agora ensinar de jeito maneira, porque eu não sei, acabei de te dizer um exemplo que eu não sei o que fazer. Pagar podia ser possível. Por que só os donos de meios de comunicação ganham dinheiro com informação, o curandeiro não pode ganhar um pouquinho?

Eu acho que tem questões a se pensar. Não posso comprar entrevista sua se você é a única testemunha do crime, sem refletir muito sobre isso. Você pode estar vendendo a sua vida. Você precisa de dinheiro, pega mil dólares meus, sem o assassino saber que você é a única testemunha. Quando ele souber, vai te matar mês que vem, como é que eu fico? Eu comprei sua morte. Tem que ter bom senso.

Você fala que não se vê como esse professor ou como alguém que sabe mais que os outros, mas você tem que noção de que, para quem assiste, você assume esse papel?

Eu não creio que eles me vejam assim como professor, porque eu não fico ensinando, eles sabem que eu sou alguma coisa, mas não sabem o que é. Acho que é mais colaborativo, o trabalho na rua. Eu não fico dando ordem de quem vai tá lá comigo na rua, fico perguntando o que é o melhor pra gente, faço ilha, se discute, pergunto a eles: vamos por esse caminho? Acho que não teve uma ilha que eles ficaram aborrecidos...

Uma coisa que também percebo é que existe uma construção de um *ethos* do que é ser jornalista. Várias vezes existe um certo comparativo com o que a imprensa geral faz e como o Profissão Repórter faz...

É, eu concordo com você, mas te corrijo um pouco. O gênero a gente nunca fica comparando com a concorrência. O jeito de fazer está mais associado ao gênero do que comparando a outra matéria. Nunca criticamos matéria do SPTV, cada um tem seu jeito. Agora, gênero sim, tá lá. Não vou me misturar com o Jabor ou o pessoal da Globo News, fazendo outro gênero do Jornalismo.

O que a gente sabe é que somos repórteres. A gente mergulha relativamente mais que os outros. Isso é fato. Também tem que apresentar algo com mais profundidade do que aquele que tem um minuto ali, mas esse de um minuto do SPTV ou do que for, também podem competir com a gente. Ainda bem, senão a gente não existiria, se todos fizessem da mesma maneira. Volta e meia encontro assim dentro do telejornal, que não são programas, são belas reportagens, que são especiais, séries que algumas nem diferem muito da gente, talvez mais, porque usam autoridade e a gente nada de especialista. Que usam a informação deles mais do que a gente usa.

Quando você grava, você envia todo material para edição, e depois acompanha, olha tudo?

Tem várias fases. Agora estou pensando um pouco nos roteiros, porque estão quase sem *OFF*. Eu tento fazer meu *OFF* já na rua, com passagem. Começa em mim e sai *OFF* e sai pra mim, vai ligando. O ideal seria tudo assim, mas nem sempre dá. E eu queria participar de mais matérias também, mas não consigo, nem sempre dá. Eles

são vários e eu sou um só e, por conta disso, fico muito pouco aqui [na redação]. Tô sempre na rua.

Eu queria fazer com mais imersões também. Eu queria participar mais das edições. Cada um tem um jeito de tocar, por isso é até perigoso fazer comparações. Você não pode comparar um cacho de bananas com uma dúzia de laranjas. O que dá é dentro do mesmo gênero e aí permite algumas comparações, que caminhos seguem, que caminho o outro segue, e aí se inspirar em um e evoluir para outro ponto, mas com gêneros distintos não dá para comparar.

Por exemplo: não tem como comparar [Eduardo] Coutinho, que é documentarista, com reportagens. Temos que provar que a fala é verdadeira. Se você avisar ao telespectador, tudo bem, mas se não avisar, ele vai achar que aquilo é verdadeiro; e, você, como jornalista responsável, vai exibir aquela verdade. A gente pode exibir a mentira e dizer que não apurou, que é a versão daquela pessoa...

Como foi a consultoria de roteiro com Aleksei Abib?

A gente aprendeu muito com ele. Ele ficava falando com a gente e ficamos de boca aberta. Ele é muito também da reflexão, por isso gosto tanto dele, e às vezes, sempre a gente fazia intuitivamente. Enfim, as coisas se parecem.

Quem criou essa lei, um dia deve ter se baseado na intuição. Não adianta estudar demais roteiros sem contar com o elemento surpresa, da rua, do *front*, não adianta encaixar aquela bela maneira de narrar, se você não tem o *front* na sua mão. Ou seja, pessoas dedicadas a fazer o que você quer.

Você tem que contar com o imponderável e respeitá-lo, porque não mudamos a cena, então para isso é o respeito ao que se encontra. Interferir nos fatos só acho admissível como fez a Valéria. Você tem todo direito. Já comprar para que aconteça, já acho grave. Achei mais grave mesmo ela ter comprado do que não ter pago. Se fosse hoje, que já não penso do mesmo jeito, hoje eu não colocaria a cena dela comprando e dando a comida. Eu prefiro um país justo do que um país solidário. Eu não gosto de solidariedade. Você vai empurrando com a barriga e ainda posa de bacana.

Caco, do que eu tinha pensado, não tenho mais tanta dúvida. Você gostaria de acrescentar algo, que eu não tenha perguntado?

Eu acho que existem mil maneiras de a gente contar as histórias. Infinitas vezes eu descobria uma história boa dormindo. Passei o dia lá e não vi, estava na minha cara. Dormindo, acordava assustado. Às vezes, três horas voltando na estrada e: “meu, como não vi aquilo? Tava na minha frente e eu não vi. Eu posso contar essa história de outra maneira. Fui com uma expectativa e não vi. Aconteceu algo muito mais grave e eu não quis, dei importância só ao que queria.”

Tem que ter esse cuidado, porque você acaba não enxergando, afinal, você sabe tudo? Não basta contar o que você sabe. Não basta. Até pode bastar, mas a qualidade é outra. E até o respeito com o telespectador. Ele está acreditando que você foi lá.

A gente brinca que a gente sai para quebrar o Facebook das pessoas, no sentido de que você se apresenta de um jeito. No segundo dia, mais ou menos igual; no terceiro dia, um pouco diferente; um mês depois, irreconhecível. Então isso é um sistema, um método que a gente leva muito a sério e, quando eu falo imersão, é isso... Traduzindo é isso. Às vezes, a pessoa não está com má fé, desonestidade, mas se apresenta daquele modo. Fazer um Facebook também é roteiro, é um jeito de criar e, às vezes, você não sabe se autoanalisar bem e você fica destruído no sentido negativo, mas pode acrescentar coisas maravilhosas e aí você vai mudando e cada vez você vê algo diferente.

Às vezes também é a gravação que está esperando você. Estava esperando encontrar a mesma coisa e é bem diferente. Se for paciente e ouvido atento, você vê que é uma carência coletiva. Eu gosto de chegar conversando e não perguntando. Às vezes encaixa. É o melhor, demora mais. Acho bom também que as pessoas não saibam qual a sua, aonde você quer chegar com aquela conversa, por isso, que acho legal você participar de todas as fases do processo. O pessoal aqui não se queixa, mas sempre quando eu volto *[da rua]*, quando eu não tô no roteiro, na edição, eu sento e faço um roteiro de ordem das coisas *[da reportagem]*.

Tem algum programa ou momento que você considera que, do ponto de vista do roteiro, ficou muito bom?

Tem vários assim. Quando tem a transformação é o ideal. São três entradas de grandes repórteres, com transformação. Os do Caio [*Cavechini, editor*] também são mais contemplativos, me deixa mais tempo assim. Acho que o Josafá [*Veloso, editor*] também. Também a matéria de *Paraisópolis* (04/12/19). Deixou as famílias ali, sem *OFF*, sofrendo, um e outro falando. Eu gosto quando as pessoas não dão entrevistas, mas elas falam entre elas, acho que é o melhor.

Tem a mãe do menino que não deu entrevista pra ninguém e, de repente, reuniu dez amiguinhos que estavam sofrendo muito e disse: “olha, vou fazer um pedido pra vocês. Fiquem em casa, vão se divertir, pensem mais em Deus, em vez de ir a uma festa, põe o vídeo em casa, dança na frente do vídeo”. É uma opção de cancelamento, mas aquilo falava muito mais do que um *OFF* dizendo: “a mãe está dando conselhos”. Ela dizia tudo ali, do jeito dela, certamente evangélica. Então é muito comum a gente chegar, está acontecendo, a gente deixa, não converso com ninguém e vou colocando o microfone perto para captar tudo, porque quando o essencial está acontecendo, dali da ação, eu começo a perguntar. E se você já pergunta para a cena, os acontecimentos param. Mas eu também gosto de gravar mais no segundo dia do que no primeiro, quando já enjoaram da câmera, estão acostumados e com o bom microfone, para que não fique tão ostensiva.

ANEXO B – ENTREVISTA COM CAIO CAVECHINI

Caio Cavechini, editor executivo do Profissão Repórter. Está na equipe desde 2006. Também é documentarista. Entrevista realizada em setembro de 2019.

Você entrou no Profissão Repórter quando ele era ainda um quadro no Fantástico?

Sim. O programa era praticamente uma invenção em cada momento. Tinha essa de: vamos tentar disparar três equipes simultâneas. Era meio uma aposta do Caco e do Marcel (*Souto Maior*). Logo no primeiro, que foi o dos cortadores de cana, foram duas equipes só. Originalmente, o programa tinha quinze minutos. O Fantástico sempre tem muita coisa, então, acabava cortando para doze ou dez minutos. Quando tínhamos uma matéria mais longa, fazíamos dois episódios. Não tínhamos muito espaço para se ter grandes pensamentos sobre continuidade narrativa. Nesse caso dos cortadores de cana, sim. A gente acabou fazendo três programas, mas no geral não.

Quando a gente virou programa especial com 40 minutos, a gente começou mantendo essa coisa dos três eixos, a soltar a mão. Tanto nas coisas pequenas, como no corte, deixar a situação correr um pouco mais, no som. Quanto em termos mais gerais: você estar mais com as pessoas, vai acompanhar mais, as mudanças de humor, de expectativas, ter esse parâmetro na hora de escolher a pauta. Eu tenho uma pauta de emprego, então eu vou pegar o antes, durante e depois. Pegar a expectativa. Na peneira de futebol, vou pegar o treino, o teste, chegar lá um mês depois e saber o que aconteceu com aqueles jovens. Tudo isso.

Já dá pra selecionar uma história com potencial...

Isso. Nesse comezinho as coisas eram mais limitadas, até pelo próprio tempo que a gente tinha.

Nessa época, você já tinha contato com o Cinema?

Já. Inclusive, foi por um documentário meu que o Caco me chamou para o Profissão. Eu fiz um documentário chamado “Antes, um dia e depois”. Eu queria fazer uma coisa não temática. Escolhi oito personagens, justamente porque eu tinha essa ideia, um pouco de uma progressão narrativa. Não quero entrevistar uma pessoa num dia normal. Quero entrevistar num dia que a vida dela vai mudar.

Eram oito histórias contadas em dois dias, no dia em que a pessoa ia mudar de vida. Era um prefeito, entrevistei um cara que era o último dia dele no cargo, em uma cidadezinha do interior. Passei o dia lá na cidade, mostrei esvaziando as gavetas, uma coisa mais melancólica. Aí tinha uma criança antes de ser adotada, tinha uma transsexual antes da operação.

Eram oito histórias basicamente de uma transformação e o Caco achou isso original e achou diferente o acompanhamento e aí foi por isso que ele me chamou e eu continuei paralelamente (*como documentarista*), com o Profissão. Hoje menos, por causa das crianças, mas continuei. E aí também, muito depois das minhas indicações, de quem eu queria trazer para o programa, acabou meio que passando por isso, porque eu era uma pessoa meio que do Jornalismo, mas um pouco fora da trajetória tradicional do que é trabalhar na TV.

Pelo que você está falando, muito da qualidade dos programas vem da capacidade de cada repórter compreender também o processo de montagem. Antes de vocês contratarem editores de imagem, por exemplo, vocês percebem se há um perfil mais de Cinema?

Os editores de imagem foram meio que uma coisa de quem já estava na TV, porque o editor de imagem na TV é uma categoria que é meio que de fora da nossa jurisdição. No começo, era quem tivesse mais afinidade com a Jana (*Janaína Pirola, editora-chefe*), que foi a primeira editora de texto, mas a Jana já era uma editora com a cabeça um pouco mais aberta. Por isso ela foi alocada pra gente. Ela chamou um editor de imagem que era parceiro dela, o Julio Inacio, e aí foi meio que por indicação. O

programa já existia e foram vindo outros editores que eram por indicação, próximo da pegada que a gente já tinha.

Mas essas pessoas pensam o programa ou vai muito da decisão dos/das repórteres?

Não. O editor de imagem não é um pensador do programa. Ele é, basicamente, um executor de roteiro já pronto. Pode ser um roteiro escrito - os editores de texto mais antigos faziam um roteiro mais escrito -, mas a gente tá cada vez menos com roteiro escrito e fazendo mais cortes, pré-corte e o editor de imagem é meio que um finalizador. Ele dá uma olhada nas imagens, tenta fazer alguns climas nas transições de uma situação para outra, a escalada, enfim, passa o áudio do programa, o editor de imagem ele é mais...

Mais técnico?

Isso. Ele é mais técnico mesmo. O editor de texto não. Tem esse perfil de executar o roteiro, mas a gente quer que o repórter seja o dono do primeiro corte, não é sempre assim, mas a sempre tenta que isso aconteça.

Quando participei do Globo Lab - Profissão Repórter, em 2017, percebi que não havia texto escrito. O/A repórter ia pra rua, filmava, mandava pra edição e aí vocês iam construindo na redação. Não tinha uma indicação no papel dizendo quais trechos vão entrar, como geralmente tem no *hard news*.

Estamos caminhando cada vez mais para isso. A gente conseguiu um servidor que as ilhas (*de edição*) conversam e o tipo de perfil do profissional que está com a gente é de alguém que sabe editar e o roteiro que funciona mais. Porque, às vezes, há coisas que funcionam no texto, mas quando você vai ver, não tem uma progressão visual, não tem um ambiente bacana e aí acaba ficando uma situação aqui e outra ali. E, para além do arco dramático da história inteira, a gente tem uma preocupação também das historinhas que as imagens estão contando. O que a gente quer é que a historinha visual seja também uma historinha que você acompanhe. Você não vai ver, por exemplo, uma entrevista que entra aqui e depois você tem um bloco informativo e uma

entrevista aqui. A gente tenta fazer com que essas coisas se resolvam meio que no passo a passo da reportagem.

Eu fui para tal lugar, entrevistei o fulano, e aí você pode até mudar para outra entrevista. Uma boa comparação para se fazer é com o VT que a gente fez agora do Ebola e o VT que o Fantástico fez. São duas chaves completamente diferentes de montar. No caso do Fantástico, é muito mais um VT informativo que usa as imagens aleatoriamente. Tem o centro de uma cidade misturado com outro, com outro e com outro. Tem um laboratório e entra um pouquinho aqui, depois uma entrevista ali mais na frente. A gente tenta fazer com que esse percurso seja respeitado. Fui para tal lugar, entrei em tal lugar, para entrar você precisa disso...

Sempre a sequência de alguma coisa...

É, tem uma sequência. Tem uma informação que é mais propícia pro final, então, já que esse centro, tem três ou quatro centros de saúde que o Estevan [Muniz] visitou, e esse centro é mais conclusivo, vamos trazer esse mais pro final; e esse centro que ficou melhor a situação da entrada, a gente coloca logo no começo, porque faz mais sentido você logo no começo explicar como se entra em um lugar desse. E aí mais pra frente a gente não usa a entrada. A gente mostrou para o telespectador como é a entrada e a gente usa mais alguns detalhes específicos dos pacientes, mas a gente tenta não misturar as coisas.

Analisando alguns programas desse ano (2019), percebi que há sempre uma história mais forte e também tem muito de deixar o tema em aberto, sem uma solução, digamos assim...

Essa coisa de tentar dar uma resposta para tudo no final, às vezes, é automatismo do Telejornalismo tradicional. Eu lembro muito da matéria da tragédia de Mariana, antes de Brumadinho, assim, uns dois dias depois da tragédia, VTs sobre o pessoal, a vida esfaçalhada, o VT terminava assim: "No meio da dor, a esperança continua". Sabe as coisas totalmente soltas? Não continua, cara.

Deixa as pessoas sentirem a dor...

É. Não tem como terminar, termina só com uma frase da pessoa. Não precisa dizer coisas pelas pessoas, se a coisa é meio irremediável, ou não tem nenhuma esperança de melhora, seja claro ou deixe a coisa em aberto mesmo. Isso incomodava e incomoda muito ainda a gente. No programa de Moçambique (17/04/2019), eu lembro que a gente encerra com um comentário do Caco sobre aquela situação. Até tirei a trilha do programa do final. São coisas que têm certo peso quando se diz, mas o Caco dizer torna mais pesado e não dá pra subir a trilha do programa...

Nesse programa do *Ciclone em Moçambique (17/04/2019)*, sempre tem muitas cenas de Caco caminhando, subindo em lugares altos, camisa suada. Ele até fala: “eu já disse que nunca mais ia fazer isso” ... Fiquei me perguntando até que ponto esse excesso dele contribui para narrativa...

Eu sou bem tranquilo em relação a isso, até porque é uma história totalmente desapegada de buscar alguma coisa da reportagem ou heroicizar um repórter demais. Acho que a gente vive um momento em que o repórter é carisma, quase um apresentador nos lugares. Acho que o que a gente faz nesses lugares é humanizar e acho que isso aproxima. A gente está falando da África, de lugares distantes, e o Caco é uma pessoa que as pessoas conhecem. Em vez de fazer uma narrativa fria, tradicional, eu acho que esses momentos servem para humanizar uma situação e deixar mais próxima, mais natural, mais verossímil, entendeu? Se você deixar uma coisa muito dura, parece artificial que não é real, o correspondente narrando ali parece que é. Isso aproxima as pessoas, que já têm uma identificação com o Caco. Gera uma aproximação com a situação narrada.

A gente tem uma equipe muito consciente de que não é pra abusar, porque é o que se faz todos os dias na televisão, no YouTube. É só você ver o que são os youtubers, é um excesso de protagonismo. Acho que a gente faz muito pouco e até por ser TV a gente poderia fazer muito mais, mas a gente segura muito esse excesso do repórter. O que a gente faz é muito pontual, se você minutar, é muito pouco. Claro que para uma pessoa como você que assiste documentário e tem uma referência, tá estudando Cinema, isso chama atenção. Mas na minutagem é muito pouco. Pro espaço que a

gente tem para informação, o espaço que a gente tem pro personagem é muito maior do que o tempo que a gente traz pra gente.

Eu também percebo que existe uma característica na narrativa clássica, que é: quanto mais dificuldade, melhor. Quanto mais difícil concretizar um objetivo, melhor para gerar expectativa do que vai ser...

Total, você tem toda razão, mas tem que ser verossímil também. Tem que ter uma dificuldade, mas tem que ter construção e ser verossímil. Às vezes, o repórter volta e fala: “puta difícil a pauta”. A primeira pergunta é: “tá gravado?”. Se não tá gravado tem como construir isso de alguma maneira?

Por exemplo: eu fui para Palestina e consegui, por um lance de sorte, o acesso aos túneis que eles usam para contrabandear, porque a Faixa de Gaza tem mar, um retângulozinho, dois lados do retângulo é Israel, o outro lado é o mar, e sobra só essa pontinha que é o lado menor do retângulo com o Egito, mas também é vigiada por Israel. O que os caras fazem? Cavam túneis, para trazer coisas que Israel não permite, desde mísseis até, sei lá, morangos. A política de Israel é de burocracia, de restringir tudo, então, às vezes, não se pode importar botas. Dá uma chuva lá e os caras que têm algum espírito empreendedor e de risco, compram um lote de botas no Egito, manda trazer pelo túnel, paga ao dono do túnel.

Para conseguir acesso a esse túnel, eu conheci um comerciante brasileiro, que conhece quem manda no túnel. Só que essa área, que é fronteira, é toda controlada pelo Hamas e daí é metralhadora. Os caras são *checkpoint*. O cara disse: “aqui não dá pra ir com a câmera”. Então, eu gravei uma reunião dos caras decidindo se dava pra me levar ou não. Corta e eu já estou no túnel, e eu achei que valia contar essa história. Os caras enrolam minha câmera num tapete, colocaram num carro que não era o meu carro, que eu era o único estrangeiro ali, porque eles queriam dizer “é um amigo nosso”. Se eu estivesse com a câmera ali, eles iam descobrir. Confiei neles e passei por três ou quatro *checkpoints* e contei isso numa arte para mostrar que tinha uma história ali.

Nem sempre está registrado em imagem, mas pensar em uma forma de viabilizar isso...

Isso, essa dificuldade para chegar. Mas o ideal é que esteja registrado e se não tá registrado, ou fica muito: “estamos indo para um lugar muito perigoso”. Perigoso por quê? Aí cai. Mas aí já existia a reunião que comprova o que você estava dizendo. Então, sim nesse caso.

ANEXO C – ENTREVISTA COM GABRIEL MITANI

Gabriel Mitani, editor do Profissão Repórter. Também é graduado em Letras e fez parte da equipe de roteiristas da série *A Corrida das Vacinas* (2021), além de ter assinado o roteiro do documentário *A Corrida das Vacinas – Mercado Paralelo* (2021), disponíveis no Globoplay. Entrevista realizada em outubro de 2019.

Tenho percebido, na análise do programa, a narrativa da jornada do herói, de você focar no personagem e que quanto mais dificuldade, melhor... Isso cria uma curva dramática. Quando vocês vão montar o programa ou o roteiro, existe um debate sobre isso? Podemos considerar um padrão?

Isso é um padrão de contação de história. Eu fiz Letras, depois de Jornalismo. As primeiras obras ocidentais são a Odisseia e a Ilíada. Está lá o arco narrativo do herói, a jornada com dificuldade, a volta pra casa, a lição, a transformação, o amadurecimento. Então você me fala “vocês seguem isso e isso é Cinema”, mas isso é contação de história. Jornalismo é contação de história, é contar histórias do dia a dia.

Mas não necessariamente no Telejornalismo “comum” existe isso, você vai contar a história e, às vezes, transmite um dado. Por exemplo: “cresceu o número de desempregados no Brasil”, não necessariamente tem uma história por trás.

Mas tem na montagem do espelho do jornal. Entendo o que você está falando de o programa ser uma coisa mais artística, de ser uma obra um pouco mais refinada, de eu ter um pouco mais de tempo... Isso existe e acho que muito mais que no Jornalismo, porque no Jornalismo não dá tempo de você ficar pensando nestes caprichos. No Jornalismo tradicional, as pessoas falam cinco, dez segundos, e é isso. E não é por mal, é porque a forma está dada, é porque tem que ser rápido, tem que ser uma coisa digerida mais facilmente. O Profissão Repórter é um programa de mais respiro, um pouco mais tranquilo, e a gente dá mais prioridade para o que a pessoa tem a dizer e não o que a gente tem a dizer. Mas se eu te falar que, no Profissão

Repórter, a gente está fazendo algo diferente de contar histórias, eu vou estar mentindo.

Uma coisa que eu tenho observado sempre é que Caco quase sempre está no programa como esse mentor. No começo ele aparecia muito mais. Agora, nos programas, os personagens estão aparecendo mais do que no começo do programa.

O Profissão Repórter é o Caco. É um projeto dele. A minha interpretação é que o programa amadureceu. Ele é o mesmo, mas amadureceu. A imagem do Profissão Repórter do portão pra fora é “o Caco e seus estagiários”. Nunca a Globo criou isso, a Globo nunca falou em estagiários, as pessoas criaram isso, porque existe uma figura chamada Caco Barcellos.

Esses repórteres não são inocentes, eles sabem o que estão fazendo. A Eli (*Scardovelli*) é repórter há dez anos. O Guilherme Belarmino é um jornalista experiente, já foi do Fantástico. O Júlio Molica foi repórter da Globo News por quase dez anos. O pessoal, às vezes, é jovem de idade: o Estevan tem 25 anos, mas acabou de terminar um mestrado em Columbia. Não é novato, ele acabou de fazer uma matéria com a cura do Ebola. O Caco hoje já tem idade para ser avô, a vida dele mudou. E eu acho que, assim, o Caco dá mais protagonismo para os repórteres e os repórteres, maduros como são, tiram o protagonismo deles, e deixam com os entrevistados, que é a coisa mais justa a se fazer. É assim que o telespectador vai se sentir dentro da história.

Caco vem para redação todos os dias? Ele edita com vocês?

O Caco confia muito na equipe. Eu lembro de um dos primeiros programas que eu fiz, o que me impressionou muito foi isso. Eu, ele e o editor na ilha... Surgiu uma questão e ele virou pra mim e perguntou: “o que você acha?”, e eu dei minha opinião. Ele virou para o editor de imagem e perguntou: “o que você acha?”, e ele disse. “Então eu vou na de vocês”. Ele confia. Roteiro, às vezes, ele faz, às vezes, não. Ele faz o roteiro da matéria dele.

Se ele não tiver noção do todo do programa, eu vou pegar o roteiro dele e vou jogar no lixo; porque a história dele, nesse ponto vai se ligar com o outro, então, eu vou fragmentar a história dele aqui para encaixar com a outra.

E pra você, como esse montador das três histórias, quais são os critérios de escolha para saber o que vem primeiro? Qual o teu critério pessoal?

Eu tenho uma coisa do *hard news* que vale pra tudo na vida, que é “o mais forte, primeiro”. O que é mais impactante primeiro, que é pra já dar o recado do que é o programa. Ao mesmo tempo, você tem que pensar no arco narrativo: agora vou começar a construir essa história. Quando eu tenho tempo, eu tento montar a história A inteirinha, montar a história B inteirinha, montar a história C inteirinha, e daí parar e ver de fora e pensar: “como vou começar esse programa? Qual o melhor eixo? O melhor eixo é o B”. Então, vou começar pelo B, porque ele vai me conduzir; é a grande história do programa. Mas não tem regra. Por exemplo, quando é um programa com o Caco, eu gosto muito de começar com o Caco, porque eu acho que prende mais a audiência.

Também eu estou notando, que não só quando o bloco retorna, vocês retomam o que foi o primeiro bloco, mas até mesmo dentro do primeiro bloco, vocês estão colocando mais isso de retomar a história.

Isso a gente chama internamente de *remember*. A gente faz uns *remembers*, porque é tudo muito caótico, são muitas histórias. A gente tem que relembrar as pessoas. Às vezes, a história que eu comecei aqui, só vou retornar no final do primeiro bloco. Então eu preciso retomar: “lembra disso daqui?”. Não tem uma regra.

No programa *Ciclone em Moçambique (17/04/2019)*, eu acho que vocês tentaram criar um tempo e um espaço únicos. Dá pra perceber que a repórter Mayara Teixeira troca de roupa várias vezes, mas não há uma observação em relação a essa mudança de dias. Só mais no final do programa, é que ela diz no *OFF*, que estava há mais de uma semana em Moçambique...

A gente prioriza a narrativa. O que a gente tenta é fazer um trambique, uma traquinagem. A gente viu que o repórter trocou de roupa, não volta pra ele, fica só no personagem. Coloca um *take* aberto do céu, do lugar ali do cenário, pra meio que sair do consciente da pessoa que eu tava ali com roupa preta e de repente eu apareci de branco, sabe? Os repórteres usam roupas neutras, o que dá uma suavizada nesses furos, mas a gente prioriza a narrativa. Teve uma pergunta muito importante que ele fez no fim que vai me adiantar no começo, eu não vou hesitar: vou colocar no começo. Eu não tô trapaceando, não estou contando uma história errada.

Eu tenho alguns preceitos: não estou contando mentiras, não estou sendo infiel com o personagem ou com a história dele, mas é um detalhe que vai ajudar a contar melhor essa história? Então, bora. A gente prioriza o conteúdo, independente da fórmula. Isso fica explícito na câmera tremendo. É por isso que você se sente ali. Não é que você treine para ficar tremendo a câmera. É porque é genuíno, você está andando, acontece, a câmera vai tremer. Eu acho que o conteúdo sendo genuíno, a fórmula passa. É aceito.

Você se lembra de algum episódio em que observou um aprofundamento maior da história das personagens?

Um de narrativa diferente, que a gente fez esse ano, sobre abuso sexual (27/07/2019), com a Nathalia Tavolieri e o Guilherme Belarmino. A gente chamou uma promotora para vir na redação e assistir ao programa com a gente, no formato que a gente chama de ilha. Ficou o Guilherme, a Nathalia, o Caco e a promotora assistindo à reportagem. A Nathalia fez uma pesquisa da acusação de um professor de Teatro que tinha abusado de mais de vinte garotas. Ela entrevistou cada garota. Pensei: “vamos chamar alguém do Direito, para falar se isso é abuso mesmo ou não é”, era um terreno muito pantanoso mesmo. Eu fui usando esses elementos da ilha para trazer mais informação para o programa, ajudou a construir a narrativa, ajudou a costurar as histórias. Ela dava um embasamento jurídico que no programa a gente não tinha; no programa, a gente só tinha as acusações. Acho que como formato de narrativa foi muito legal.

Sobre essas imagens de transição, imagens contemplativas para ilustrar, por exemplo, uma situação que está meio que angustiante, e aí você insere um rio. Como é o critério de escolha desse tipo de imagem?

É o que você quer passar. Às vezes, a gente monta o programa e tem o personagem X. Vi o material bruto inteiro dele e vi que ele ficou muito angustiado com essa situação. Eu cortei tanto que não estou passando essa sensação de angústia. Vamos abrir cinco segundinhos só para dar o respiro e mostrar a cara dele triste. É *feeling* e muita conversa, a gente conversa muito. É sentir o que o outro sente. Se ele sentir o mesmo que você, há grande possibilidade de outra pessoa também sentir.

Quando a equipe vai para rua, vocês direcionam no sentido de “faz imagem disso”?

No programa da Síndrome de Usher, direcionei muito, porque eu sabia o que queria. Como um dos personagens ia voltar a ouvir e eu sabia que ele ficava encantado com o barulho do avião, pedi que fizessem muita imagem de aviões, porque eu ia colocando no decorrer do programa, para ir dando pistas. É uma situação meio *suis generis*, bem específica. O Profissão Repórter é mais documental, se a gente fica fazendo muito isso (*direcionando as imagens*), perde um pouco esse ar documental. Eu aposto no *feeling* do repórter. Se, quando ele gravou, ele sentiu que precisava fazer aquela imagem, aquele *take*, tem o porquê. Ele estava lá, entrevistando, e olhou pro lado e viu que aquela vista de lá era legal, que ajuda a contar a história, onde estava naquele momento, onde vocês estavam conversando.

ANEXO D – LISTA DOS PROGRAMAS ASSISTIDOS E ANALISADOS**2006**

14/12/2006 – Vida no Mar - Especial 1

2007

18/10/2007 - Trabalhadores - Especial 3

13/12/2007 - Em busca da fama - Especial 4

2008

13/12/2007 - Transplante de coração - Programa 5

22/07/2008 - Linha de tiro – Programa 12

30/09/2008 - Corrida do ouro - Programa 20

14/10/2008 - Círio de Nazaré - Programa 22

28/10/2008 - Vida de fã – Programa 24

04/11/2008 - A vida no Porto de Santos – Programa 25

02/12/2008 - Tragédia em Santa Catarina- Programa 29

2009

14/04/2009 - Os desafios da balança - Programa 32

26/05/2009 - Vida de bombeiro - Programa 38

30/06/2009 - Crack – Programa 43

14/07/2009 - A luta contra o crack – Programa 45

18/08/2009 - Vida na cadeia - Programa 50

15/12/2009 - Cuidados paliativos - Programa 67

2010

25/05/2010 - Prostituição - Programa 75

29/06/2010 - Enchente Nordeste - Programa 79

06/07/2010 - Balada - Programa 80

21/12/2010 - Bope - Programa 97

2011

10/05/2011 - Brega - Programa 103

26/07/2011 - Música sertaneja - Programa 113

04/10/2011 - Prostitutas - Programa 123

29/11/2011 - Protestos pelo mundo - Programa 130

2012

03/04/2012 - Morte na Austrália - Programa 134

08/05/2012 - Cheia e seca - Programa 139

10/07/2012 - Trabalho infantil - Programa 148

24/07/2012 – Gramacho - Programa 150

09/10/2012 - Disputa eleitoral - Programa 161

30/10/2012 - Prostituição internacional - Programa 164

2013

02/04/2013 - Vida no Alemão - Programa 172

30/04/2013 - Mistura musical - Programa 176

28/05/2013 - Desespero por uma UTI - Programa 180

20/08/2013 - Crime e loucura - Programa 192

24/09/2013 - Crack 2013 - Programa 196

2014

29/04/2014 - Partos - Programa 211

27/05/2014 – Filhos do Crack - Programa 215

30/09/2014 - Cinema – Programa 223

21/10/2014 – Rap – Programa 226

2015

- 10/2/15 - Água – Programa 235
- 17/3/15 - Cheia no Acre – Programa 240
- 31/3/15 - Mais Médicos - Um ano depois - Programa 242
- 07/4/15 - Médiuns - Programa 243
- 09/6/15 - Cirurgia Plástica - Programa 245
- 30/6/15 - Domésticas - Programa 248
- 11/8/15 - Transporte Escolar – Programa 254
- 20/10/15 - *Burning Man* - Programa 263

2016

- 06/04/16 - Crise política - Programa 273
- 13/04/16 - 10 anos - Violência - Programa 274
- 01/06/16 - Loucura - Programa 281
- 08/06/16 - 10 anos - Trabalhadores - Programa 282
- 31/08/16 - Acumuladores - Programa 292
- 02/11/16 - Câncer - Programa 300
- 16/11/16 - Rodeios - Programa 302
- 30/11/16 - Chapecoense - Programa 304

2017

- 19/04/17 - México - Programa 307
- 03/05/17 - Seca - Programa 309
- 31/05/17 - Sertanejas - Programa 313
- 14/06/17 - Garimpo – Programa 315
- 26/07/17 - Hospitais do Rio – Programa 321
- 16/08/17 - Deficientes visuais e auditivos - Programa 324
- 23/08/17 - Aborto - Programa 325
- 30/08/17 - Rodoviária - Programa 326
- 20/09/17 - Tornozeleira eletrônica - Programa 329

27/09/17 - Desaparecidos - Programa 330
25/10/17 - Leilões - Programa 334
04/10/17 - Femicídio - Programa 331
18/10/17 - Sacrifícios de fé – Programa 333
25/10/17 - Leilões – Programa 334
01/11/17 - Ocupações - Programa 335
08/11/17 - Câncer e trabalho - Programa 336
15/11/17 – Globo Lab - Programa 337
29/11/17 - Trabalho escravo - Programa 339
13/12/17 - Vida sexual e DSTs na terceira idade – Programa 341
06/12/17 - Gravidez na adolescência – Programa 340
20/12/17 - Formação de médicos – Programa 342

2018

09/05/18 - Venezuelanos - Programa 345
16/05/18 - Mães no cárcere - Programa 346
18/07/18 - *Fake news* - Programa 351
14/11/18 - Vídeos na internet - Programa 368

2019

17/04/19 - Moçambique - Programa 374
24/07/19 - Rompimento da Barragem de Brumadinho - Programa 375
01/05/19 - Mais Médicos - Programa 376
15/05/19 - Femicídio - Programa 378
17/07/19 - Gêmeas siamesas - Programa 387
24/07/19 - Abuso sexual - Programa 388
28/08/19 - Ebola - Programa 393
11/09/19 - Depressão – Programa 395
04/12/19 - Paraisópolis - Programa 407
18/12/19 - Professores – Programa 409

ANEXO E – PROGRAMA *DOMÉSTICAS* TRANSCRITO

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • ABERTURA DO PROGRAMA, COM TRECHOS DE DIFERENTES MOMENTOS QUE VÃO SER DESENVOLVIDOS AO LONGO DO PROGRAMA (FLASHFOWARD). <p>VINHETA</p> <ul style="list-style-type: none"> • DOMÉSTICAS EM MANIFESTAÇÃO FRENTE AO PALÁCIO DO PLANALTO, • REPÓRTER ESTEVAN MUNIZ FALA COM UMA DAS MANIFESTANTES, A SINDICALISTA LUCILEIDE MAFRA. • VOLTA VÍDEO DOS MANIFESTANTES. • VIDEOS DE DENTRO DO SENADO PARA INTRODUIR A QUESTÃO DAS NOVAS REGRAS TRABALHISTAS. • MANIFESTANTE NO PALÁCIO COM CARTAZ ESCRITO "AUXÍLIO CRECHE". • UMA SEGUNDA MANIFESTANTE, AINDA NO GRAMADO DO PALÁCIO DO PLANALTO, DURANTE MANIFESTAÇÃO. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>MÚSICA ABERTURA</i> • OFF REPÓRTER ESTEVAN MUNIZ: QUARENTA DOMÉSTICAS PEDEM REGULAMENTAÇÃO NA FRENTE DO CONGRESSO, O PROTESTO NÃO É DOS MAIORES, MAS ELAS VIERAM DE BEM LONGE PARA ESTAR AQUI. • VOZES PEDINDO SEGURO DESEMPREGO E SOM DE PANEAS BATENDO. • REPÓRTER: DE ONDE QUE A SENHORA É? • LUCILEIDE MAFRA: EU SOU DE BELÉM DO PARÁ, REPRESENTO A FEDERAÇÃO DAS TRABALHADORAS DOMÉSTICAS DA REGIÃO AMAZÔNICA. • OFF CACO BARCELLOS: UMA NOVA LEI. • OFF REPÓRTER ESTEVAN MUNIZ: O SENADO APROVOU NOVAS REGRAS PARA O TRABALHO DOMÉSTICO. • OFF CACO: PARA UMA NOVA PROFISSIONAL. • OFF CACO: O PROFISSÃO REPÓRTER REGISTROU A CONVIVÊNCIA ENTRE PATROAS E EMPREGADAS DOMÉSTICAS. • OFF CACO: SALÁRIO MÍNIMO E CARTEIRA ASSINADA. UMA REALIDADE AINDA DISTANTE. • OFF ESTEVAN MUNIZ: A PATROA DE NELMA É A PRÓPRIA IRMÃ. • OFF CACO: A IMPORTÂNCIA DA DOMÉSTICA NA VIDA DA FAMÍLIA. NAS ÚLTIMAS FÉRIAS, REGINA FOI CONVIDADA PRA VIAJAR COM A FAMÍLIA. • OFF CACO: A EMPRESÁRIA EM BUSCA DE RARIDADE: A EMPREGADA QUE DORME NO TRABALHO. • OFF CACO: VÂNIA TEM DIPLOMA, MAS VAI TRABALHAR EM CASA DE FAMÍLIA. • OFF CACO: OS BASTIDORES DA NOTÍCIA, OS DESAFIOS DA REPORTAGEM, AGORA, NO PROFISSÃO REPÓRTER. <p>VINHETA</p> <ul style="list-style-type: none"> • OFF ESTEVAN: 40 DOMÉSTICAS BATEM PANELA NA FRENTE DO CONGRESSO. O PROTESTO NÃO É DOS MAIORES, MAS ELAS VIERAM DE BEM LONGE PARA ESTAREM AQUI. • VOZES PEDINDO SEGURO DESEMPREGO E SOM DE PANEAS BATENDO. • REPÓRTER: DE ONDE QUE A SENHORA É? • LUCILEIDE MAFRA: EU SOU DE BELÉM DO PARÁ, REPRESENTO A FEDERAÇÃO DAS TRABALHADORAS DOMÉSTICAS DA REGIÃO AMAZÔNICA.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> • OFF ESTEVAN: O SENADO APROVOU NOVAS REGRAS PARA O TRABALHO DOMÉSTICO, QUE DEVEM ENTRAR EM VIGOR EM SETEMBRO. FUNDO DE GARANTIA (FGTS), SALÁRIO FAMÍLIA, AUXÍLIO CRECHE, ADICIONAL NOTURNO, SEGURO DESEMPREGO, SEGURO CONTRA ACIDENTES E INDENIZAÇÃO POR DEMISSÃO SEM JUSTA CAUSA. • MANIFESTANTE 1: SER DOMÉSTICA É UM TRABALHO, TEM DIREITO COMO TODOS. • MANIFESTANTE 2: PORQUE NÓS SOMOS, ATÉ HOJE, NÓS SOMOS DISCRIMINADAS.
<ul style="list-style-type: none"> • TRECHOS DE PERCURSO À BARCARENA: CARRO, BALSA, RUA, CRIANÇAS JOGANDO BOLA: CENAS DO COTIDIANO DO AMBIENTE. • ESTEVAN CAMINHANDO COM A CÂMERA ENQUANTO CONVERSA. EM BARCARENA, COM O GRUPO DA FEDERAÇÃO DE TRABALHADORES DOMÉSTICOS. • ESTEVAN E O SINDICALISTA WILSON DOS SANTOS CONVERSAM SOBRE A LOCALIZAÇÃO DA CASA DA DOMÉSTICA, QUE FICA EM UM LOCAL DE DIFÍCIL ACESSO POR CONTA DO RIO. • ESTEVAN VENDO UM BANHEIRO FEITO DE MADEIRA NO MEIO DA MATA COM A CÂMERA NAS COSTAS. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF ESTEVAN MUNIZ: EU TÔ CHEGANDO AGORA EM BARCARENA PARA CONHECER A REALIDADE DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS DO ESTADO DO PARÁ, ONDE 92% DELAS NÃO TRABALHAM COM A CARTEIRA ASSINADA, VIVEM NA INFORMALIDADE. • ESTEVAN: EU TÔ ACOMPANHANDO UM GRUPO DA FEDERAÇÃO DE TRABALHADORES DOMÉSTICOS DA AMAZÔNIA, ELES ESTÃO VISITANDO AS CASAS DAS PESSOAS, PORQUE QUEREM CONSTRUIR UM CONJUNTO HABITACIONAL PARA EMPREGADAS DOMÉSTICAS. • DIÁLOGO ENTRE ESTEVAN E O SINDICALISTA WILSON DOS SANTOS • WILSON: QUANDO ESSA TRABALHADORA NOS PROCUROU PRA REQUERER A CASA PRÓPRIA, ELA RELATOU QUE AQUI É BRAÇO DE RIO, ENCHE. ESSA AQUI É A ÚNICA SOLUÇÃO DELA CHEGAR ATÉ A CASA DELA. • ESTEVAN: ISSO AQUI É UM BANHEIRO? • PERSONAGENS DE FUNDO: É
<ul style="list-style-type: none"> • ESTEVAN ENTRA NA CASA DE UMA DOMÉSTICA QUE VAI SER ENTREVISTADA. • ESTEVAN E SINDICALISTAS NA CASA DA PRIMEIRA DOMÉSTICA (MARILENE) 	<ul style="list-style-type: none"> • ESTEVAN: TUDO BEM? COM LICENÇA • SINDICALISTA 2: VOCÊ É TRABALHADORA DOMÉSTICA E RECEBE DIÁRIA, É ISSO? • DOMÉSTICA 1 (MARILENE): UHUM • SINDICALISTA 2: VOCÊ TRABALHA TRÊS VEZES NA SEMANA... • MARILENE: ISSO • SINDICALISTA 2: E NO FINAL DA SEMANA VOCÊ RECEBE OITENTA REAIS... QUE DÁ EM MÉDIA UNS QUATRO VEZES TRÊS, TRINTA E DOIS... TREZENTOS E 20 E ISSO QUANDO TU VAI TODA SEMANA NÉ? • MARILENE: ISSO, POR AÍ • OFF REPÓRTER ESTEVAN: MARILENE GANHA MENOS DA METADE DO SALÁRIO MÍNIMO.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> SINDICALISTA WILSON SANTOS: O SALÁRIO NO BRASIL VOCÊ NÃO SABE? SETECENTOS E OITENTA E OITO REAIS.
<ul style="list-style-type: none"> ESTEVAN E SINDICALISTAS AGORA VÃO ATÉ A CASA DA SEGUNDA DOMÉSTICA (GERSINA CORRÊA) 	<ul style="list-style-type: none"> OFF ESTEVAN: TODA EMPREGADA DOMÉSTICA QUE TRABALHA NA MESMA CASA TRÊS VEZES POR SEMANA, TEM QUE GANHAR PELO MENOS UM SALÁRIO MÍNIMO. A CADA VISITA OS SINDICALISTAS DESCOBREM QUE OS SALÁRIOS FICAM MENORES. SINDICALISTA 3: QUANTO A SENHORA RECEBE? GERSINA CORRÊA: DUZENTOS REAIS SINDICALISTA 3: POR MÊS OU POR SEMANA? GERSINA CORRÊA: NÃO, É POR MÊS. SINDICALISTA 3: DUZENTOS REAIS?? (SURPRESA) ESTEVAN: QUANTO A SENHORA GOSTARIA DE GANHAR? GERSINA CORRÊA: EU GOSTARIA DE GANHAR O TANTO QUE SUPRISSE A MINHA NECESSIDADE NÉ, POR EXEMPLO, ASSIM, POR EXEMPLO ASSIM SE FALTASSE UM ARROZ OU ENTÃO UM LEITE, UMA COISA, EU TIVESSE E FOSSE COMPRAR.
<ul style="list-style-type: none"> ESTEVAN E SINDICALISTAS SEGUEM NAS VISITAS, AGORA NA CASA DA TERCEIRA A SER ENTREVISTADA, A DOMÉSTICA DAIANE. TRECHOS DE IMAGENS DE BARCARENA. TRECHOS DE IMAGENS DE REUNIÕES DE SINDICALISTAS. 	<ul style="list-style-type: none"> OFF ESTEVAN: DAIANE GANHA MENOS AINDA. SINDICALISTA WILSON DOS SANTOS: VOCÊ TRABALHA TODOS OS DIAS DA E GANHA CENTO E CINQUENTA REAIS MENSAIS. É ISSO? E NÃO TEM CARTEIRA ASSINADA, NÃO...? DAIANE: NÃO SINDICALISTA WILSON DOS SANTOS: NÃO RECEBE DÉCIMO TERCEIRO SALÁRIO, FÉRIAS? OFF ESTEVAN: A RENDA DA CASA DE DAIANE É DE TREZENTOS REAIS POR MÊS. DAIANE: SÓ TEM A CARNE AQUI, E ISSO É UMA POLPA DE CUPUAÇU. ESTEVAN: E AÍ COM TREZENTOS REAIS VOCÊS PAGAM O QUE? DAIANE: NÓS PAGA ENERGIA E FAZ COMIDA. COMPRA COMIDA. OFF ESTEVAN: O SONHO DE DAIANE ERA GANHAR UM SALÁRIO MÍNIMO. ESTEVAN: SETECENTOS E OITENTA E OITO REAIS, O QUE VOCÊ FARIA COM ESSE SALÁRIO? DAIANE: COMPRAR ROUPA, COMPRAR MAIS COMIDA NÉ. OFF ESTEVAN: OS SINDICALISTAS DO PARÁ VISITARAM 600 EMPREGADAS DOMÉSTICAS EM BARCARENA, REGIÃO METROPOLITANA DE BELÉM. 558 NÃO GANHAM O SALÁRIO MÍNIMO, E DAS DUAS QUE RECEBEM, SÓ UMA É CARTEIRA ASSINADA.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • EQUIPE ESTÁ EM SÃO PAULO • REPÓRTER ELIANE SCARDOVELLI INDO PARA O APARTAMENTO DE JANAÍNA. • ELIANE E CÂMERAS ENTRAM NO ELEVADOR. • ELIANE, EQUIPE E GEOVANEIDE ESTÃO NA CASA DE JANAINA. • JANAÍNA MOSTRA A CASA PARA EQUIPE, ABRE AS CORTINAS, MOSTRA VISTA REPLETA DE ÁRVORES NA VARANDA. • ELIANE CONVERSA COM JANAÍNA E GEOVANEIDE. 	<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE: O SEGURANÇA ESTÁ NOS LEVANDO AO APARTAMENTO DA JANAÍNA, FICA NO MORUMBI, QUE É UMA ÁREA NOBRE DE SÃO PAULO. CHEGAMOS NO APARTAMENTO. • ELIANE: OI, BOM DIA, LICENÇA. (ANIMADA) • GEOVANEIDE: FIQUE À VONTADE, ELA JÁ ESTÁ VINDO, TÁ? • ELIANE: TÁ. NOSSA, QUE GRANDE. • JANAINA: OLÁ, COMO VAI? • REPÓRTER: TUDO BEM? • JANAÍNA: TUDO BOM, E AÍ... • ELIANE: E AÍ JANAÍNA, CÊ PODE LEVAR A GENTE PRA CONHECER SUA CASA? • JANAINA: PODE, PODE SIM... ALGUMAS PARTES, PORQUE TEM UMAS PARTES AINDA QUE NÃO TÃO ARRUMADAS... VERDE TOTAL NÉ? • ELIANE: E AQUELA FAVELA? • JANAÍNA: É A PARAISÓPOLIS. • ELIANE: AH • JANAÍNA: É A FAMOSA PARAISÓPOLIS (RISOS)... INTEIRA, INTEIRA. • OFF ELIANE: JANAÍNA SÓ TEM UMA EMPREGADA PRA CUIDAR DO APARTAMENTO DE 400 METROS QUADRADOS. • ELIANE: QUAL QUE É SEU NOME INTEIRO? • GEOVANEIDE: GEOVANEIDE. • ELIANE: GEOVANEIDE! AHH... DIARISTA, NÉ? • JANAINA: NÃO NÃO. ELA É FIXA MINHA. • ELIANE: AHH... • JANAINA: ELA É FIXA MINHA, MAS ELA NÃO PODE... ELA NÃO DORME. NÉ, GÊ? • GEOVANEIDE: ISSO, EU FICO DE SEGUNDA A SEXTA. • JANAINA: A GÊ TEM FILHO, TEM MARIDO... CASADA. • OFF ELIANE: A GÊ SÓ VAI FICAR ATÉ A JANAINA ENCONTRAR DUAS EMPREGADAS QUE ACEITEM DORMIR NO EMPREGO E FOLGAR A CADA QUINZE DIAS. • JANAINA: EU PRECISO DE DUAS PORQUE... POR CONTA DAS TRÊS CRIANÇAS, ENTÃO EU PRECISO DE DUAS FUNCIONÁRIAS SEMPRE. • JANAÍNA: AÍ TEM A PARTE DA COZINHA GOURMET, A GENTE TEM A SALA... QUANDO EU TENHO DUAS FUNCIONÁRIAS EU FAÇO UMA DIVISÃO NÉ, DE RESPONSABILIDADE. • ELIANE: E A GÊ? TÁ TENDO QUE FAZER TUDO SOZINHA POR ENQUANTO? • GEOVANEIDE: AH, MAS NÃO É TANTA ASSIM NÃO... PORQUE A JANAÍNA DEIXA ASSIM BEM A VONTADE NÉ, A GENTE FAZ O QUE VAI DANDO E ELA VAI COMPREENDENDO.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • JANAÍNA MOSTRA O QUARTO DAS EMPREGADAS E VOLTA A CONVERSAR COM ELIANE. 	<ul style="list-style-type: none"> • JANAINA: VOU MOSTRAR O QUARTO QUE AS MENINAS FICAM. • OFF ELIANE: POR ENQUANTO, OS DOIS QUARTOS DE EMPREGADA ESTÃO VAZIOS. • JANAÍNA: AS MESMAS COISAS ELAS TÊM; TELEVISÃO A CABO, TEM WI-FI NO APARTAMENTO QUE ELAS ADORAM FICAR NA INTERNET... ELAS TÊM O QUARTINHO DELAS, O GUARDA ROUPA. CADA UMA TEM O SEU. • ELIANE: É BEM ESTREITINHO, NÉ? • JANAINA: AQUI É BEM ESTREITO. • ELIANE: CÊ TRABALHA QUANTAS HORAS POR DIA, GÊ? • GEOVANEIDE: EU ENTRO DAS 10H, AÍ EU FICO ATÉ 20H, 20H30, DEPENDE. O HORÁRIO QUE A JANAINA PRECISA. • ELIANE: BASTANTE, NÉ? • GEOVANEIDE: É. QUANDO EU PASSO DO HORÁRIO, QUANDO É O DIA DO SALÁRIO ELA PÕE UM POUCO A MAIS. ENTÃO ASSIM, É TUDO NO COMBINADO. EU NÃO ACOMPANHO MUITO COMO É QUE TÁ A LEI DA DOMÉSTICA. PRA MIM, NÃO FICAR TENDO CONFLITO COM O PATRÃO, TUDO QUE A GENTE COMBINA, ELE CUMPRE, PRA MIM TÁ BOM. • OFF ELIANE: ESTÁ DIFÍCIL PARA JANAINA ENCONTRAR EMPREGADAS PARA DORMIR. • ELIANE: DURANTE ESSES TRÊS MESES, VOCÊ CONVERSOU COM QUANTAS POSSÍVEIS CANDIDATAS? • JANAINA: PELO MENOS UMAS 10, ASSIM, MAS TODAS ESSAS 10 MENINAS, ELAS NÃO PODIAM DORMIR, OU TINHAM FILHO PEQUENO, OU MARIDO, RECÉM-CASADA, OU NÃO, TAMBÉM QUERIA VOLTAR PRA CASA. EU NÃO SEI PORQUE, O MOTIVO, NÉ. EU ACHO SUPER CANSATIVO ASSIM, SINCERIDADE, QUANDO CHEGA EM CASA, PRATICAMENTE TOMA UM BANHO, DORME E VOLTA, ENTÃO NÃO TEM MUITA CONDIÇÃO.
<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE VAI ÀS RUAS E ENTREVISTA MULHERES NO PONTO DE ÔNIBUS. • ELIANE ENTREVISTA AS EMPREGADAS DOMÉSTICAS: ROSILENE FRANÇA, ZULEICA DE ARAÚJO E MÍRIAM TEIXEIRA. • IMAGENS COTIDIANAS DA CIDADE. MOVIMENTO, RUA, ÔNIBUS, LOTAÇÃO. 	<ul style="list-style-type: none"> • ROSILENE FRANÇA (EMPREGADA DOMÉSTICA): ISSO É A VOLTA DA ESCRAVIDÃO. TRABALHAR E DORMIR NO EMPREGO É COMO SE VOCÊ TIVESSE ESCRAVA, NÉ. • ZULEICA DE ARAÚJO (EMPREGADA DOMÉSTICA): A CASA DA GENTE É O MELHOR LUGAR PARA A GENTE DORMIR. A CAMINHA DA GENTE, NÉ. • ELIANE: MESMO VOLTANDO NO SUFOCO, ÀS VEZES, ENFRENTANDO O ÔNIBUS CHEIO... • ZULEICA DE ARAÚJO: EU PREFIRO. • MÍRIAM TEIXEIRA (EMPREGADA DOMÉSTICA): A GENTE QUE TEM FILHO PEQUENO FICA

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<p>COMPLICADO NÉ, PORQUE A NOITE É LONGA, É. E ASSIM, A CRIANÇA PRECISA DA MÃE JUNTO, ENTÃO FICA COMPLICADO.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ELIANE: MESMO SE PAGAR MUITO A MAIS? • ZULEICA DE ARAÚJO: MUITO A MAIS, EU PREFIRO A MINHA CAMA. MINHA CASA E OS MEUS FILHOS
<ul style="list-style-type: none"> • CACO E CÂMERA ENTRAM NO QUARTO DE REGINA, NO APARTAMENTO DA PATROA. • REGINA MOSTRA QUARTO PARA CACO E EQUIPE. • REGINA MOSTRA SACOLAS DE ROUPAS E SAPATOS DOADOS PELA PATROA. • CACO ABRE O GUARDA ROUPA 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF CACO BARCELLOS: DE SEGUNDA A SEXTA, REGINA LEITE MORA NESTE QUARTO DE EMPREGADA NO APARTAMENTO DA PATROA, NO BAIRRO DE CLASSE MÉDIA ALTA DE SÃO PAULO. • REGINA: MINHA CAMA (APONTA) • CACO BARCELLOS: SUA CAMA • REGINA: MINHA TELEVISÃO • CACO BARCELLOS: INTERESSANTE ESSA TV, CADÊ AQUI DO LADO? ELA PARECE UM CARRO? • REGINA: ERA DO MATEUS, AÍ ELE ME DEU. • CACO BARCELLOS: AH ERA DO MATEUS. O QUE MAIS CÊ TEM AQUI? OLHA LÁ, ROUPA • REGINA: MINHA PATROA QUE ME DEU, OLHA LÁ OS SAPATOS QUE EU GANHEI DELA. • CACO: AH É? • REGINA: ESSE AQUI (SAPATO) É DA ITÁLIA. • CACO: LICENÇA • REGINA: MINHA ROUPA DE TRABALHO... • OFF CACO: REGINA TRABALHA AQUI HÁ CINCO ANOS... • CACO: ESSE RELÓGIO TÁ CERTO? TÁ ERRADO? • REGINA: NÃO, TÁ ERRADO.
<ul style="list-style-type: none"> • COZINHA DO APARTAMENTO DA PATROA JOSIANE. REGINA PREPARA O CAFÉ DA MANHÃ. • CACO SENTA À MESA COM JOSIANE E MATEUS. 	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: NÃO, SÃO 7H10, NÃO É? BOM, CÊ TÁ PREPARANDO O CAFÉ DA MANHÃ DE QUEM? • REGINA: AH, DE TODO MUNDO. MEU, DO MATEUS QUE VAI PRA ESCOLA DAQUI A POUCO, DA MINHA PATROA... • CACO: UHUM. • OFF CACO: REGINA MORA COM A PATROA JOSIANE E O FILHO DELA, MATEUS, DE 8 ANOS. • CACO: BOM DIA! • JOSIANE: BOM DIA • CACO: 20 PARA AS 8H, TÁ NO SEU HORÁRIO? • JOSIANE: TÔ NO MEU HORÁRIO, HOJE UM POUQUINHO MAIS CEDO. • CACO: É? BOM DIA MATEUS. • MATEUS: BOM DIA • CACO: BELEZA? TAMO AQUI JÁ. JÁ TÁ PRONTO O CAFÉ DELES? • REGINA: DELES TÁ PRONTO, FALTA SÓ O PÃO DE QUEIJO, MATEUS.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: COMO FOI A PARTICIPAÇÃO DA REGINA NA SUA VIDA, HEIN? NESSE MOMENTO DE SAÍDA, COMO ELA TA TE AJUDANDO? • JOSIANE: SIM.. AH, A ORGANIZAR O CAFÉ NÉ, PREPARAR O CAFÉ, AS COISINHAS DO MATEUS. ELES... É... DISCUTEM, UM DEDA O OUTRO... É (RISOS) • CACO: PRA VOCÊ? • JOSIANE: É, PRA MIM. ENTÃO EU CHEGO EM CASA E AQUI TEM UM RELATÓRIO, DELA OU DELE, NÉ. • MATEUS: ELA FALOU QUE SE A MOÇA DE CÁ DESSE UM SALÁRIO MAIOR, ELA IRIA. • CACO: ENTÃO REGINA, EXPLICA ISSO. • REGINA: NÃO MATEUS, VOCÊ NÃO EXPLICOU. A GENTE TAVA COMENTANDO SOBRE O GUERREIRO, QUE ELE NÃO FEZ O CONTRATO COM O CORINTHIANS DE NOVO... • CACO: SIM, O GUERREIRO... CENTROAVANTE DO CORINTHIANS • REGINA: ISSO, AÍ, AÍ EU FALEI ASSIM 'MATEUS É CLARO NÉ, SE ELE GANHAR MAIS NO OUTRO, ELE VAI, ATÉ EU, SE A VIZINHA FALAR QUE VAI PAGAR MAIS EU TAMBÉM VOU AÍ... (RISOS) • JOSIANE: Ô RÊ, SE PRECISAR DE ALGUMA COISA CÊ ME LIGA. • REGINA: TCHAU MATEUZINHO. E A LANCHEIRA? EU QUE VOU TOMAR O LANCHE? É EU QUE VOU TOMAR O LANCHE. AH, E LEVA A CHAVE DONA JOSI. • JOSIANE: A CHAVE. VIU? ELA ME LEMBRA DE TUDO.
<ul style="list-style-type: none"> • JOSIANE E MATEUS SAEM DE CASA, CACO E EQUIPE REGISTRANDO. • REGINA É ACOMPANHADA POR CACO ENQUANTO PROSSEGUE COM ATIVIDADES DOMÉSTICAS. • REGINA ARRUMA QUARTO DE MATEUS E DEPOIS O DE JOSIANE. • CACO E REGINA NO QUARTO DE JOSIANE. • CACO E CÂMERA CIRCULAM BREVEMENTE PELA CASA. • REGINA MOSTRA PARA CACO A MÚSICA NO CELULAR, QUE USA PARA FAZER OS SERVIÇOS. • REGINA COM ASPIRADOR DE PÓ, 	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: O QUE CÊ VAI FAZER AGORA? • REGINA: PRIMEIRO, ARRUMAR AS CAMAS, DEPOIS EU VENHO COM UM ASPIRADOR. AH ESSE É O QUARTO DO MATEUS, HOJE TÁ DESARRUMADINHO. • CACO: CÊ NÃO ENSINOU ELE A ARRUMAR A PRÓPRIA CAMA? • REGINA: AH ENSINEI! ENSINEI A GUARDAR OS PIJAMA. • CACO: O PIJAMA ELE GUARDOU. • REGINA: CLARO QUE EU ENSINEI. • CACO: POR QUE QUE ELA (JOSIANE) NÃO GUARDA A ROUPA DELA? • REGINA: AH, NÃO SEI. • CACO: TEM VOCÊ, NÉ. • REGINA: AH, MAS ELA MELHOROU. • CACO: ELA DISSE QUE CÊ DÁ UMA DURA NELA DANADA • REGINA: MENTIRA, FOI? • CACO: FOI... QUE QUE ISSO AÍ? QUE QUE CÊ VAI FAZER COM ISSO AÍ? • REGINA: É AS JOIAS DELA

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: SIM MAS É VOCÊ QUE GUARDA? ESSA ARRUMAÇÃO É VOCÊ QUE FAZ OU ELA QUE FAZ? • REGINA: NÃO, ELA PÕE E EU AJEITO. • REGINA: OLHA A LUZ TÁ CARA PRA DEIXAR ENERGIA LIGADA...OLHA, YOU TOO. • CACO: YOU TOO? GOSTA? • REGINA: AH, GOSTO.OPA. AÍ ENQUANTO TOCA EU LAVO A LOUÇA, ESSAS COISAS. • CACO: ROLLING STONES É PRA PASSAR O AR? • REGINA: É... ROLLING STONES.
<ul style="list-style-type: none"> • CACO CONVERSA COM JOSIANE NA SALA DA CASA, • JOSIANE VAI PARA O COMPUTADOR MOSTRAR PARA CACO FOTOS DA VIAGEM. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF CACO: AS QUE DORME NO EMPREGO COMO REGINA, REPRESENTAM APENAS 2% DAS DOMÉSTICAS DA GRANDE SÃO PAULO. JÁ FORAM QUASE 23%. • JOSIANE: EU TENHO AMIGAS QUE DIZEM ‘ EU QUERIA TANTO UMA PESSOA COMO A REGINA’, NÉ... • CACO: FICAM COM UMA CERTA INVEJA DE VOCÊ... O QUE VOCÊ FAZ PARA SEGURÁ-LA? • JOSIANE: OLHA, EU MIMO. • OFF CACO: NAS ÚLTIMAS FÉRIAS, REGINA FOI CONVIDADA PARA VIAJAR COM A FAMÍLIA. • JOSIANE: TODO MUNDO MUITO FELIZ (SOBRE FOTO) • CACO: UMA CAMINHADA AÍ? • JOSIANE: UMA CAMINHADA, UMA TRILHA. • CACO: ESSA AÍ É VOCÊ NÉ? • JOSIANE: É, TEM UMA FOTO DE NÓS TRÊS AQUI, É UM PIER, NÉ? • CACO: UM PÍER • JOSIANE: UM PÍER NÃO, UM MIRANTE. • CACO: UM MIRANTE (CONCORDANDO).
<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE SCARDOVELLI CHEGA EM SÃO PAULO, EM UMA AGÊNCIA DE EMPREGO E ENCONTRA LEONINA FERREIRA (DONA DA AGÊNCIA) • TRECHOS POR DENTRO DA AGÊNCIA, MOSTRANDO PESSOAS, PASTAS E PAPÉIS. • ELIANE CONVERSA COM LEONINA • ELIANE MEXE NAS PASTAS E PAPÉIS COM AS CANDIDATAS. • ELIANE FAZ PERGUNTAS PARA LEONINA. 	<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE: AQUI É UMA AGÊNCIA DE EMPREGADAS DOMÉSTICAS. • LEONINA FERREIRA (DONA DA AGÊNCIA): AQUI É A PARTE INICIAL, NÉ, A RECEPÇÃO, AONDE ELAS TÊM O PRIMEIRO CONTATO • OFF ELIANE: É NESSA AGÊNCIA QUE JANAINA ESPERA ENCONTRAR AS NOVAS EMPREGADAS. • ELIANE: CÊS TEM, ASSIM... UM CATÁLOGO DE CANDIDATAS QUE TOPAM DORMIR NO TRABALHO? • LEONINA: NÓS TEMOS AS PASTAS, NÉ • ELIANE: ESSA AQUI, Ó, COZINHEIRA PARA DORMIR, 64 ANOS, 4 FILHOS, STATUS CIVIL: SOLTEIRA. • OFF ELIANE: ESTA CANDIDATA QUE ACEITA DORMIR NO EMPREGO É MINORIA HOJE NA AGÊNCIA. • LEONINA: TEM CANDIDATAS, SENDO QUE COMO ELAS TÊM UM CONHECIMENTO MAIOR,

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<p>A PARTIR DE AGORA, QUE TÁ SENDO DIVULGADO EM TUDO, NÉ. 'AH NÃO EU NÃO VOU DORMIR PORQUE SE EU DORMIR, NÉ, A PATROA NÃO VAI PAGAR AS HORAS EXTRAS DIREITO E TUDO' ENTÃO ELAS TÃO MEIO PREOCUPADAS COM ISSO. ANTES ELAS NÃO SABIAM DE NADA, ENTÃO A VEICULAÇÃO AJUDOU MUITO... NA PARTE DELAS, NÉ. E NOS PREJUDICOU UM POUCO.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • MARGARETE CHEGA SUBINDO AS ESCADAS DA AGÊNCIA, ELA É UMA CANDIDATA A VAGA DE EMPREGADA DOMÉSTICA. • ELIANE CONVERSANDO COM A RECRUTADORA ANDREIA MATHIAS. • IMAGENS DE JANAÍNA NA SUA CASA NO MORUMBI, PARA RECAPITULAR. • ANDREIA ENTREVISTANDO A CANDIDATA MARGARETE. ELIANE ESTÁ AO LADO. • APÓS PERGUNTAS DE ANDREIA, ELIANE ESTÁ SENTADA AO LADO DE MARGARETE E TAMBÉM FAZ QUESTIONAMENTOS. TUDO AINDA AMBIENTADO NA AGÊNCIA. • MARGARETE SE DESPEDINDO DE ANDREIA. 	<ul style="list-style-type: none"> • MARGARETE: TÁ A GLOBO AQUI (RISOS) • ELIANE: CHEGOU MAIS UMA CANDIDATA. • ANDREIA MATHIAS (RECRUTADORA): CHEGOU MAIS UMA CANDIDATA, A MARGARETE, ELA VEIO PRA UMA PRÉ ENTREVISTA. TUDO BOM, MARGARETE? • MARGARETE: TUDO. • ELIANE: A MARGARETE, ELA VEIO PRA QUE VAGA? • ANDREIA: ELA VEIO PRA UMA VAGA DE COZINHEIRA PRA DORMIR, DE UMA CLIENTE NOSSA QUE JÁ TÁ AGUARDANDO HÁ MAIS DE DOIS MESES. QUE É A SENHORA JANAÍNA. • OFF ELIANE: JANAÍNA É A PATROA DO MORUMBI, QUE PROCURA A SEGUNDA EMPREGADA PARA DORMIR NO EMPREGO. • ANDREIA: É COZINHEIRA FORNO E FOGÃO, A SENHORA TEM EXPERIÊNCIA? • MARGARETE: TENHO! EU NÃO FAÇO COISAS SU... FINAS, MAS EU COZINHO. PELO MENOS AS PESSOAS GOSTAM DA MINHA COMIDA. • ANDREIA; OLHA ESSA VAGA ELA É PRA DORMIR, A FOLGA É QUINZENAL, MAS NA ENTREVISTA A GENTE PODE NEGOCIAR PRA SEMANAL... • MARGARETE: AÍ EU NÃO QUERO... • ELIANE: POR QUE QUE VOCÊ RECUSOU ESSA FOLGA DE QUINZE EM QUINZE DIAS? É MUITO POUCO? • MARGARETE: PORQUE... A GENTE TEM QUE TER TEMPO PRA DEUS, SABE? E ASSIM, PELO MENOS UMA VEZ NA SEMANA EU TENHO QUE IR DAR MEU TEMPO PRA O SENHOR JESUS. E TAMBÉM TER MEU TEMPO PARA MINHA FAMÍLIA, MEU LAZER, DIVERTIR. SE VOCÊ FICA QUINZE DIAS NA CASA ASSIM TE SUFOCA MUITO.
<ul style="list-style-type: none"> • IMAGENS RETOMAM PARA A CASA DE JANAÍNA. • ELIANE CONVERSA COM JANAÍNA. AMBAS AO REDOR DE UMA MESA NA CASA DELA. 	<ul style="list-style-type: none"> • MARGARETE: TÁ A GLOBO AQUI (RISOS) • ELIANE: CHEGOU MAIS UMA CANDIDATA. • ANDREIA MATHIAS (RECRUTADORA): CHEGOU MAIS UMA CANDIDATA, A MARGARETE, ELA VEIO PRA UMA PRÉ ENTREVISTA. TUDO BOM, MARGARETE? • MARGARETE: TUDO.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • JANAÍNA FAZENDO UMA LIGAÇÃO, ELIANE AO LADO. • QUEM ESTÁ NA CHAMADA É VÂNIA, ELA TAMBÉM FAZ PARTE DA HISTÓRIA DE JANAÍNA E É UMA CANDIDATA. 	<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE: A MARGARETE, ELA VEIO PRA QUE VAGA? • ANDREIA: ELA VEIO PRA UMA VAGA DE COZINHEIRA PRA DORMIR, DE UMA CLIENTE NOSSA QUE JÁ TÁ AGUARDANDO HÁ MAIS DE DOIS MESES. QUE É A SENHORA JANAÍNA. • OFF ELIANE: JANAÍNA É A PATROA DO MORUMBI, QUE PROCURA A SEGUNDA EMPREGADA PARA DORMIR NO EMPREGO. • ANDREIA: É COZINHEIRA FORNO E FOGÃO, A SENHORA TEM EXPERIÊNCIA? • MARGARETE: TENHO! EU NÃO FAÇO COISAS SU... FINAS, MAS EU COZINHO. PELO MENOS AS PESSOAS GOSTAM DA MINHA COMIDA. • ANDREIA; OLHA ESSA VAGA ELA É PRA DORMIR, A FOLGA É QUINZENAL, MAS NA ENTREVISTA A GENTE PODE NEGOCIAR PRA SEMANAL... • MARGARETE: AÍ EU NÃO QUERO... • ELIANE: POR QUE QUE VOCÊ RECUSOU ESSA FOLGA DE QUINZE EM QUINZE DIAS? É MUITO POUCO? • MARGARETE: PORQUE... A GENTE TEM QUE TER TEMPO PRA DEUS, SABE? E ASSIM, PELO MENOS UMA VEZ NA SEMANA EU TENHO QUE IR DAR MEU TEMPO PRA O SENHOR JESUS. E TAMBÉM TER MEU TEMPO PARA MINHA FAMÍLIA, MEU LAZER, DIVERTIR. SE VOCÊ FICA QUINZE DIAS NA CASA ASSIM TE SUFOCA MUITO.
<ul style="list-style-type: none"> • IMAGENS DE CARROS EM MOVIMENTO. • TRAJETO DE SÃO PAULO ATÉ APARECIDA DE GOIÂNIA, EM GOIÁS. • ELIANE DESCE DO CARRO DA EMISSORA. • VÂNIA ABRE A PORTA PARA ELIANE E ELAS SE CUMPRIMENTAM. • ELIANE APONTA PARA FOTO DE FORMATURA NA PAREDE DE VÂNIA. • ELIANE CONVERSA COM VÂNIA NO QUARTO DELA. • VÂNIA MOSTRA CERTIFICADO DE COZINHEIRA PROFISSIONAL. • VÂNIA FECHA A MALA. • ELIANE, VÂNIA, A SUA MÃE E A SUA IRMÃ ESTÃO NA COZINHA DA CASA DELAS. 	<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE: ESSA TUA BUSCA JÁ DURA UNS QUATRO MESES, NÉ? • JANAÍNA: ISSO. • ELIANE: VOCÊ NÃO ENCONTROU NINGUÉM AQUI EM SÃO PAULO? • JANAÍNA: EM SÃO PAULO NÃO • ELIANE: E A TUA ALTERNATIVA FOI QUAL ENTÃO? JÁ QUE VOCÊ NÃO ENCONTROU NINGUÉM AQUI NA CIDADE. • JANAÍNA: PROCURAR FORA. • VÂNIA: ALÔ? • JANAÍNA: VÂNIA? • VÂNIA: OI • OFF ELIANE: JANAÍNA ESTÁ CONTRATANDO UMA CANDIDATA DE GOIÁS. • JANAÍNA: TÁ PRONTA? (RISOS) • VÂNIA: ESTOU QUASE PRONTA, EU TENHO QUE DEIXAR PRA FAZER AS MALAS AMANHÃ NÉ. • JANAÍNA: O SALÁRIO EU JÁ HAVIA FALADO COM VOCÊ, NÃO TINHA? • VÂNIA: FALOU. • JANAÍNA: FALOU, FOI MIL E?

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE CONVERSA COM LUZIA DA SILVA, MÃE DE VÂNIA E EMPREGADA DOMÉSTICA. • DIA SEGUINTE. VÂNIA SE DESPEDINDO PARA PARTIR PARA SÃO PAULO. • VÂNIA CHORANDO. • VÂNIA LEVANDO AS MALAS E ELIANE AJUDANDO. • ELIANE E VÂNIA CONVERSAM NA FRENTE DA PORTA DA CASA DELA. 	<ul style="list-style-type: none"> • VÂNIA: OITOCENTOS. • JANAÍNA: ISSO. TÔ COM AQUI COM A ELIANE, QUE É, QUE VAI, VAI TE ACOMPANHAR, E ELA TÁ AQUI DO MEU LADO, GRAVANDO A NOSSA CONVERSA... • ELIANE: TUDO BEM? • VÂNIA: TUDO (RISOS) TÔ AGUARDANDO ELA AMANHÃ AQUI NA MINHA CASA. • JANAÍNA: ISSO, ENTÃO TÁ BOM. • ELIANE: TÁ MARCADO. • OFF ELIANE: A GENTE VEIO ATÉ APARECIDA DE GOIÂNIA, EM GOIÁS, PRA CONHECER A VÂNIA. UMA HORA DESSAS, EU IMAGINO QUE ELA JÁ DEVE TÁ FAZENDO AS MALAS, PORQUE HOJE É O ÚLTIMO DIA DELA AQUI. AMANHÃ, ELA TÁ INDO PRA SÃO PAULO. • VÂNIA: ENTÃO, EU TÔ COM UM PROBLEMA COM A MALA, O QUE É QUE EU LEVO? • ELIANE: AH, DEIXA EU TE PERGUNTAR UMA COISA, EU TÔ VENDENDO AQUI UMA FOTO... ESSA É VOCÊ? • VÂNIA: EU (RISOS), EU ME FORMEI EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS. • ELIANE: E VOCÊ NUNCA EXERCEU A PROFISSÃO? COMO RELAÇÕES INTERNACIONAIS? • VÂNIA: NÃO. COM RELAÇÕES INTERNACIONAIS NÃO. • ELIANE: POR QUE? É DIFÍCIL ENCONTRAR EMPREGO NESSA ÁREA? • VÂNIA: NÃO, NÃO SEI... CÊ SABE QUANDO CÊ CHEGA NO FINAL DO CURSO AI CÊ OLHA PRA UM LADO E PRO OUTRO E... 'POR QUE QUE EU FIZ ESSE CURSO?' • OFF ELIANE: DEPOIS DE SE FORMAR, VÂNIA FEZ UM CURSO DE GASTRONOMIA. • ELIANE: COZINHEIRO PROFISSIONAL... • VÂNIA: SE EU FOR TRABALHAR AQUI, AÍ... ELES QUEREM PAGAR PRA COZINHEIRO E AUXILIAR, MUITO POUCO. • VÂNIA: ÀS VEZES AS PESSOAS FALAM: 'AH MAS COMO VOCÊ VAI TRABALHAR COMO EMPREGADA DOMÉSTICA? SENDO FORMADA EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS, SENDO FORMADA EM GASTRONOMIA?'. MINHA MÃE CRIOU EU E MINHA IRMÃ ASSIM E EU NÃO TENHO PRECONCEITO COM ISSO. UM DIPLOMA É UM DIPLOMA, POSSO RASGAR ELE E PRONTO. • OFF ELIANE: A FACULDADE DELA E DA IRMÃ FORAM PAGAS PELA MÃE, QUE TRABALHA COMO EMPREGADA DOMÉSTICA DESDE OS OITO ANOS DE IDADE. HOJE, A IRMÃ DE VÂNIA É BABÁ.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> • LUZIA DA SILVA: EU DEI OS ESTUDOS PRA ELAS PRA ELAS NÃO LEVANTAR DE MANHÃ IGUAL EU LEVANTO DE MANHÃ PRA IR TRABALHAR. EU NÃO TENHO ESTUDO E ELAS TÊM. EU CRIEI ELAS PRA SER RAINHA. DEI ESTUDO PRA ELAS PRA SER RAINHA. • OFF ELIANE: O DIA SEGUINTE, É DE DESPEDIDA. • VÂNIA: AGORA CAIU A FICHA. • ELIANE: DEIXA EU TE AJUDAR • VÂNIA: EU AMO MINHA MÃE. MAS EU ACHO QUE É DESNECESSÁRIO FICAR... ENTENDEU? PRESA A CASA ESSAS COISAS, EU NÃO ACHO QUE... EU POSSO SEGUIR MINHA VIDA LÁ E ELA AQUI, SÓ VAI MUDAR, QUE VAI FICAR COM SAUDADE, MAS...
<ul style="list-style-type: none"> • CACO CHEGA EM GUARULHOS, SÃO PAULO. NA CASA DE REGINA. • REGINA ABRE O PORTÃO PARA CACO E AMBOS VÃO EM DIREÇÃO À ENTRADA DO APARTAMENTO. • REGINA MOSTRA SAPATO PARA CACO. ELES SEGUEM CONVERSANDO. • REGINA E CACO CHEGAM AO APARTAMENTO E ELA VAI MOSTRAR OS CÔMODOS, COMEÇA PELO QUARTO. • REGINA MOSTRA COZINHA ENQUANTO CONVERSA COM CACO. • CACO PERGUNTA SOBRE FOTOS NA GELADEIRA E REGINA CONTA QUE É SUA NETA. 	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: REGINA? • REGINA: BOM DIA! • CACO: É AQUI QUE VOCÊ MORA, ENTÃO? • REGINA: É! OLHA A SANDÁLIA DA MINHA PATROA (RISOS) • CACO: COMBINA COM A BLUSA, HEIN? • REGINA: TÁ VENDENDO QUE CHIQUE. EU SOU CHIQUE. • OFF CACO: REGINA, QUE DORME NO EMPREGO, PASSA O FIM DE SEMANA NA CASA DELA EM GUARULHOS, NA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO. • CACO: QUANTO TEMPO CÊ MORA AQUI? • REGINA: QUATORZE ANOS... AQUI É MEU QUARTO. • CACO: QUE QUE CÊ MAIS GOSTA NO SEU QUARTO? • REGINA: A MINHA CAMA (RISOS). OLHA MINHA COZINHA PEQUENININHA. • CACO: É BEM EQUIPADA A COZINHA. • REGINA: TÁ BOM, NÉ? TEM DE TUDO! • CACO: TUDO... GELADEIRA CHEIA DE FOTOS, QUEM SÃO? • REGINA: AH, MINHA NETA, A EMILY. • CACO: CÊ VAI CONHECER ELA, NÃO VAI? • REGINA: NO CASAMENTO. • OFF CACO: O CASAMENTO DAQUI A UMA SEMANA É DA FILHA ÚNICA DA REGINA E MÃE DE EMILY.
<ul style="list-style-type: none"> • REGINA E CACO SAEM PARA IR À CASA DA IRMÃ DELA. • REGINA ENTRA NO CARRO COM A FAMÍLIA E CACO CUMPRIMENTA TODOS. 	<ul style="list-style-type: none"> • REGINA: VAMO EMBORA. • CACO: VAI À CASA DA SUA FILHA? • REGINA: DA MINHA IRMÃ, VAMOS, VAMOS. • REGINA: BOM DIA! • CACO: PRAZER, COMO É SEU NOME? • ROSELÍ: ROSELÍ! • CACO: AH QUE VOCÊ (REGINA) FALOU!

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • REGINA ENTRA NO CARRO E VAI EMBORA COM OS IRMÃOS. 	<ul style="list-style-type: none"> • REGINA: É, A ROSELÍ E O TIMÃO, MEU IRMÃO, TCHAU.
<ul style="list-style-type: none"> • CACO CHEGA EM MOGI DAS CRUZES, SP. • CACO ENCONTRA JOHAN MATIAS, SOBRINHO DE REGINA. • REGINA E CACO ESTÃO INDO PARA A CASA DA IRMÃ, QUE FICA ATRÁS DE UM GALPÃO DE RECICLAGEM. • CACO CONHECE CARECA, CUNHADO DE REGINA. • CACO CONHECE AS DUAS IRMÃS DE REGINA. • FAMILIARES DE REGINA TRABALHANDO COM RECICLAGEM. • REGINA AJUDA SOBRINHO. • CACO CONVERSA COM CARECA/JOSÉ MATIAS, CUNHADO DE REGINA. • CUNHADOS E SOBRINHO DE REGINA TRABALHANDO COM AS LATINHAS ENQUANTO CONVERSAM COM CACO. • CACO CONVERSA COM JOHAN. • VÍDEO DO CAMINHÃO COM AS LATINHAS SAINDO. • REGINA BRINCA COM CUNHADO. • CACO VAI À COZINHA, ONDE ESTÁ SENDO FEITO O ALMOÇO E CONVERSA COM AS IRMÃS. • CACO PARTICIPA DO CHURRASCO COM A FAMÍLIA. 	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: TUDO BOM? VOCÊ É PARENTE DA REGINA? • JOHAN MATIAS: SOU, SOBRINHO. • CACO: SOBRINHO, AH. • JOHAN: BELEZA? (PARA REGINA) • REGINA: BELEZINHA. E O CAFÉ NOSSO, TÁ PRONTO? • CACO: QUE QUE VAI ACONTECER AQUI? • REGINA: AH, AQUI EU VOU PASSAR O DIA. A GENTE VAI ALMOÇAR, VAI TOMAR CERVEJA, VAI FAZER A BAGUNÇA. • CACO: É TUDO LATINHA ISSO? • JOHAN: É LATINHA, PANELA, ALUMÍNIO. • CACO: E A CASA FICA LÁ NO FUNDO? • JOHAN: ISSO. VAMO CHEGAR LÁ. • REGINA: BOM DIA CARECA (JOSÉ MATIAS)! MEU CUNHADO. BELEZINHA? • JOSÉ MATIAS: CÊ VEIO FILMAR NO MEIO DO SERVIÇO? • REGINA: NÃO, EU VIM PASSAR O DIA COM VOCÊS HOJE. • CACO: TÔ ACOMPANHANDO UM POUCO DA VIDA DA REGINA. • JOSÉ MATIAS: TUDO BEM, SEJA BEM VINDO. • CACO: BOM DIA, TUDO BOM? • REGINA: NÓS SOMOS TRÊS IRMÃS. • CACO: DEIXA EU VER UMA DO LADO DA OUTRA. • REGINA: DEIXA EU TIRAR O ÓCULOS. • CACO: PARECIDAS. • OFF CACO: A FAMÍLIA DE REGINA TRABALHA COM RECICLAGEM. • CACO: TODO MUNDO TRABALHANDO MENOS A REGINA (RISOS). • REGINA: NÃO, EU TÔ... (RISOS), EU TÔ DE ROUPA LIMPA, ROUPA NOVA. • CACO: VAI AJUDAR? • REGINA: MAS É PESADO... EITA, MAIS JOHAN, EU SÓ ME LASCO. EU SÓ ME LASCO AQUI NÉ, VENHO AQUI SÓ TRABALHAR, MEU. • OFF CACO: REGINA JÁ FOI BALCONISTA DE LOJA, JORNALEIRA E VENDEDORA DE CACHORRO QUENTE JUNTO COM O CUNHADO (CARECA/JOSÉ MATIAS). • CACO: O QUE VOCÊS FAZIAM? • JOSÉ MATIAS: NÓS VENDIA LANCHE NA AVENIDA PAULISTA. • CACO: ELA VENDIA TAMBÉM? • JOSÉ MATIAS: VENDIA. ELA ERA MINHA SECRETÁRIA

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: COMO É QUE FOI ESSA FASE PRA VOCÊ (REGINA)? • REGINA: AH, FOI HORRÍVEL. • CACO: POR QUE HORRÍVEL? • REGINA: AH, PORQUE TINHA QUE CORRER DO RAPA, HOJE EM DIA AINDA É A MESMA COISA. • CACO: TÁ BOM AQUI, DOIS CUNHADOS, UM SOBRINHO... • JOSÉ MATIAS: E UM FILHO FORMADO EM ENGENHARIA CIVIL. • CACO: CÊ É ENGENHEIRO JOHAN? • JOHAN: GRAÇAS A DEUS, CONSEGUI ME FORMAR ASSIM, AMASSANDO LATINHA. • CACO: E PAGANDO A FACULDADE PARTICULAR? • JOHAN: ISSO, TEM MAIS OU MENOS UNS OITO MESES QUE EU TÔ DESEMPREGADO, AÍ NÃO TEM JEITO, AÍ A GENTE TEM QUE PRO BERÇO, NÉ. • JOSÉ MATIAS: VAI, VAI, VAI TOMAR TEU CAFÉ LÁ, VAI. • REGINA: PEGA BLOCO, PEGA SUCATA... • CACO: QUE QUE CÊS TÃO FAZENDO? • REGINA: ALMOÇO • IRMÃ1: O ALMOÇO, JÁ FIZ O ARROZ... • CACO: A REGINA TÁ AJUDANDO OU EXPLORANDO O TRABALHO ALHEIO? (TOM DE BRINCADEIRA) • REGINA: BEBENDO ÁGUA HAHA, MAS EU NUNCA FAÇO NÉ? EU SOU VISITA. • OFF CACO: DAS SETE IRMÃS, TODAS JÁ FORAM DOMÉSTICAS. • IRMÃ 1: MINHA MÃE TAMBÉM FOI. • CACO: A MÃE TAMBÉM FOI? • IRMÃ 1 E IRMÃ 2 CONCORDANDO: ELA ERA DIARISTA. • OFF CACO: REGINA TRABALHA COM A CARTEIRA ASSINADA PELA PATROA, ELA É MINORIA NA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO, DAS SEISCENTAS MIL EMPREGADAS DOMÉSTICAS DAQUI, MENOS DA METADE É REGISTRADA. • CACO: COMO É QUE VOCÊ VÊ O FUTURO DA PROFISSÃO? • REGINA: MUITAS MENINAS FORAM DISPENSADAS POR CAUSA DESSA NOVA LEI. POR UM LADO, FOI MUITO BOM NÉ, MAS POR OUTRO LADO, MUITAS É, HOJE, É, FORAM DEMITIDAS. A PATROA, TEM MUITAS QUE SÓ QUER UMA DIARISTA. • SOM DOS CUNHADOS DE REGINA BRINCANDO POR CACO ESTAR NA CHURRASQUEIRA: OLHA QUEM ESTÁ NA CHAPA!

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> REGINA: ELE É GAÚCHO. AH, AGORA PEGA O BABADO E VEM PRA CÁ, COME. NÃO ESPERA NADA NÃO, HEIN.
<ul style="list-style-type: none"> EQUIPE DE ESTEVAN MUNIZ RETORNA PARA BARCARENA. CARREGANDO UMA CÂMERA, ESTEVAN ENTRA NA CASA ONDE RESIDEM 5 EMPREGADAS DOMÉSTICAS, DENTRE ELAS, MAXINELMA (NELMA), ESTEVAN CONVERSA COM NELMA DENTRO DA CASA. ESTEVAN CONVERSA COM A SOGRA DE NELMA NA CALÇADA DA CASA. ESTEVAN RETORNA PARA DENTRO DA CASA. NELMA MOSTRA O QUARTO. NELMA SEGUE PARA A COZINHA E MOSTRA A GELADEIRA PARA ESTEVAN. NELMA, SEU ESPOSO E ESTEVAN ESTÃO CONVERSANDO NA CAMA, NELMA E MARIDO VÃO PARA A CASA DA IRMÃ DELA (FRIDA JASTER), ONDE TRABALHA COMO DOMÉSTICA. 	<ul style="list-style-type: none"> ESTEVAN: TUDO BEM? COMO É QUE A SENHORA TÁ? NELMA: ESTOU BEM. OFF ESTEVAN: UMA DELAS É NELMA. DE TODAS AS DOMÉSTICAS QUE CONHECI, ELA É A QUE GANHA MENOS. ESTEVAN: A SENHORA TÁ GRÁVIDA, NÉ? NELMA: ESTOU. ESTEVAN: DE QUANTO TEMPO? NELMA: 16 SEMANAS. ESTEVAN: 16 SEMANAS? NELMA: ISSO. ESTEVAN: QUANTAS PESSOAS MORAM AQUI? NELMA: MORAM 21 PESSOAS. ESTEVAN: 21 PESSOAS? UAU! OFF ESTEVAN: NELMA TEVE QUE MORAR COM A SOGRA QUANDO O MARIDO PERDEU O EMPREGO. ESTEVAN: AÍ FICA APERTADO? OU NÃO? SOGRA: FICA APERTADINHO UM POUCO MAS DÁ PRA SE VIRAR NÉ. ESTEVAN: DÁ PRA VIVER. NELMA: ESSE É O QUARTO MEU E DO MEU ESPOSO E DOS NOSSOS DOIS FILHOS. ESTEVAN: TUDO BEM? (PARA FILHA PEQUENA DE NELMA) ESTEVAN: POSSO VER O QUE É QUE A SENHORA TEM NESSA GELADEIRA AÍ? NELMA: NA VERDADE NÃO TEM TANTA COISA. É MAIS ÁGUA, RESTO DE COMIDA, TEMPEROS. ESTEVAN: NÃO TEM MUITA COISA NA SUA GELADEIRA, NÉ? NELMA: NÃO, POR ENQUANTO NÃO. OFF ESTEVAN: NELMA SUSTENTA A CASA COM OS BENEFÍCIOS SOCIAIS COMO O BOLSA FAMÍLIA, SÃO DUZENTOS E TRINTA REAIS POR MÊS. NELMA: VIERAM ME BUSCAR PARA O MEU TRABALHO, É O MEU CUNHADO. ESTEVAN: AH É? OS TRABALHOS TÃO BUZINANDO AÍ.
<ul style="list-style-type: none"> NELMA FAZENDO SERVIÇOS NA COZINHA DA IRMÃ. ESTEVAN CONVERSA COM FRIDA E ESPOSO. NELMA E O ESPOSO NA IGREJA EVANGÉLICA. 	<ul style="list-style-type: none"> OFF ESTEVAN: A GRAVIDEZ É DE RISCO E COMO NELMA TEM PASSADO MAL, O MARIDO VAI ACOMPANHÁ-LA NESSA NOITE DE TRABALHO. ESTEVAN: O QUE CÊ JÁ TÁ FAZENDO? NELMA: VOU DAR ÁGUA DE CÔCO PRO BEBÊ, QUE ELE VOMITOU, TÁ COM FEBRE. OFF ESTEVAN: NELMA TRABALHAVA DE SEGUNDA A SEXTA-FEIRA. DEPOIS DE

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • ESTEVAN CONVERSA COM NELMA DO LADO DE FORA DA IGREJA. 	<p>ENGRAVIDAR, VIROU DIARISTA. SEM DIA CERTO, SEM HORÁRIO CERTO, SEM SALÁRIO CERTO. A PATROA DE NELMA É A PRÓPRIA IRMÃ (FRIDA JASTER).</p> <ul style="list-style-type: none"> • ESTEVAN: TUDO BEM? • FRIDA: A GENTE SABE QUE A GENTE PODERIA DAR MAIS PRA ELA, MAS NOSSO ACORDO É MAIS ASSIM... É, ELA FAZ UMA COISA PRA MIM AÍ EU CONTRIBUO COM ALGUMA COISA PRA ELA. EU NEM CHAMARIA DE SERVIÇO DOMÉSTICO, MAS ELA ME AJUDA MUITO MESMO ASSIM. • OFF ESTEVAN: NELMA GANHA EM MÉDIA 120 REAIS POR MÊS. O ÚNICO LAZER DE NELMA E DO MARIDO É A IGREJA EVANGÉLICA. • SOM DE NELMA CANTANDO NA IGREJA. • PASTOR: NESSE MOMENTO VOCÊ VAI SAIR DO SEU LUGAR E COLOCAR NO ALTAR SUA OFERTA. • ESTEVAN: TEVE UMA HORA NA CERIMÔNIA QUE A GENTE TAVA ASSISTINDO, QUE O PASTOR PEDIU UMA OFERTA E A SENHORA NÃO DEU A OFERTA. • NELMA: DEUS, ELE... EU CREIO, ASSIM, QUE ELE VÊ AQUILO QUE TÁ NO NOSSO CORAÇÃO. ENTÃO, ELE VIU QUE EU TENHO O DESEJO E NAQUELE MOMENTO EU NÃO TIVE, ENTÃO EU CREIO QUE ELE NÃO VAI LEVAR EM CONSIDERAÇÃO NEM ME JULGAR POR ISSO.
<ul style="list-style-type: none"> • VÂNIA CHEGA EM SÃO PAULO, NA CASA DA PATROA JANAÍNA. JUNTO COM A EQUIPE DA REPÓRTER ELIANE SCARDOVELLI. • GEOVANEIDE MOSTRA O QUARTO PARA VÂNIA. • ELIANE AJUDA VÂNIA PARA ENTRAR COM A MALA DENTRO DO QUARTO. • VÂNIA CONHECE A PATROA JANAÍNA E ELAS SE CUMPRIMENTAM. • ELIANE CHEGA À CASA DE JANAÍNA NO DIA SEGUINTE. • ELIANE E JANAÍNA SE CUMPRIMENTAM. • JANAÍNA E VÂNIA CONVERSAM NA COZINHA. • ELIANE ACOMPANHA VÂNIA NAS PRIMEIRAS TAREFAS DO DIA NA COZINHA. 	<ul style="list-style-type: none"> • VÂNIA: AGORA EU TÔ ANSIOSA. • OFF ELIANE: VÂNIA, QUE SAIU DA CASA DA MÃE EM GOIÁS, CHEGA À CASA DE JANAÍNA, EM SÃO PAULO. • GEOVANEIDE: ESSE QUARTO AQUI TÁ, CÊ PÕE AS SUAS COISAS. • ELIANE: PASSOU PELA PORTA, NÉ? • VÂNIA: EU ESPERAVA MAIS OU MENOS ISSO (SOBRE O QUARTO). • JANAÍNA: BEM-VINDA, NÉ? CÊ TOMA SEU BANHO, CÊ DESCANSA, PRO DIA COMEÇAR AMANHÃ JÁ CERTINHO. • VÂNIA: VALENDO! • OFF ELIANE: SÃO SEIS E MEIA DA MANHÃ. • ELIANE: BOM DIA! • JANAÍNA: BOM DIA, TUDO BOM? • JANAÍNA: CÊ JÁ APRENDEU A MEXER NO FILTRO? • VÂNIA: É PRA LIGAR... ESCOAR O CAFÉ. • ELIANE: É UMA ÁGUA ESPECIAL NÉ? CÊ JÁ VIU? • VÂNIA: É. TEM QUE ME ADAPTAR AO FILTRO NÉ. AÍ, NÃO PODE ESQUECER DO FILTRO.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • VÂNIA SERVE A MESA DE CAFÉ DA MANHÃ. JANAÍNA, ELIANE E OS FILHOS ESTÃO PRESENTES. • ELIANE E VÂNIA CONVERSAM NA COZINHA. • FILHOS DE JANAÍNA VÃO PARA A ESCOLA. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF ELIANE: A PRIMEIRA TAREFA DE VÂNIA, É SERVIR O CAFÉ DA MANHÃ AOS TRÊS FILHOS DE JANAÍNA, CADA UM TEM UM GOSTO. • JANAÍNA: ELE (UM DOS FILHOS) GOSTA DE FRUTA GELADA VIU, VÂNIA? • ELIANE: POR MOTIVOS DE SEGURANÇA, A JANAÍNA NÃO QUER QUE A GENTE MOSTRE OS FILHOS DELA. • VÂNIA: ISSO AQUI EU TÔ NA DÚVIDA, VOU DEIXAR AQUI. • JANAÍNA: PODE FICAR CONVERSANDO COM ELES (FILHOS) VÂNIA, APROVEITA. • VÂNIA: QUER ÁGUA? • VÂNIA: PRIMEIRO DIA DE TRABALHO É SEM GRAÇA, CÊ FICA... NÃO CONHECE NINGUÉM, NÃO TEM ASSUNTO, É... • ELIANE: CÊ TÁ TÍMIDA. • VÂNIA: ESTOU, É, TÔ OBSERVANDO. PRA SABER COMO É E TAL. • ELIANE: COMO É QUE É A DINÂMICA DA FAMÍLIA... • VÂNIA: A DINÂMICA DELES, COMO ELES INTERAGEM, COMO EU POSSO FALAR.
<ul style="list-style-type: none"> • VÂNIA É APRESENTADA PARA A SEGUNDA TAREFA DO DIA, PASSAR AS ROUPAS. • JANAÍNA FALA SOBRE DEMANDAS DA CASA E LIMPEZA DA SALA. • GEOVANEIDE LAVA AS ROUPAS E CONVERSA COM PATROA. • VÂNIA MOLHA AS PLANTAS DA JANELA. • ELIANE CONVERSA COM GEOVANEIDE. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF ELIANE: A PRÓXIMA TAREFA É PASSAR AS ROUPAS. A MESA PARA COLOCAR AS ROUPAS PASSADAS É A MESMA QUE AS EMPREGADAS USAM PARA FAZER AS REFEIÇÕES. • JANAÍNA: APROVEITA E PASSA UM PANINHO COM UM DETERGENTEZINHO AQUI, SE NÃO LIMPAR, QUANDO VOCÊS VÃO COLOCAR A ROUPA, JÁ ENGORDURA A ROUPA DE NOVO. A GÊ ELA TÁ AQUI HÁ TRÊS MESES E EU AINDA PRECISO EXPLICAR ATÉ PRA PASSAR O PANO ONDE TA A GORDURA, EU PRECISO EXPLICAR O TEMPO TODO 'GUARDA ASSIM, COLOCA ASSIM, FAZ ASSIM'. E É TODO DIA. DUAS SEMANAS SEM LIMPAR A SALA GRANDE. NÃO DEU TEMPO, GÊ, ESSA SEMANA DE LIMPAR A SALA? • GEOVANEIDE: NÃO, É QUE EU LIGUEI E VOCÊ FALOU QUE PASSASSE A ROUPA, LEMBRA QUE EU PERGUNTEI? TINHA BASTANTE ROUPA PRA PASSAR. • ELIANE: LEVOU BRONCA, GÊ? • GEOVANEIDE: EU NÃO. TÁ GRAVANDO NÃO NÉ? PRA EU NÃO FALAR NÃO.
<ul style="list-style-type: none"> • CACO CHEGA EM ITAQUAQUECETUBA, EM SÃO PAULO, E ANUNCIA O CASAMENTO DA FILHA DE REGINA PARA O PRÓXIMO BLOCO. 	<ul style="list-style-type: none"> • CACO: REGINA!! • REGINA: EU TÔ COM VERGONHA. • CACO: É? POR QUE? • PASSAGEM CACO: NO PRÓXIMO BLOCO, O CASAMENTO DA FILHA DE REGINA.

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • CACO ENCONTRA REGINA ANTES DO CASAMENTO. • CACO APARECE NO CASAMENTO FAZENDO A CHAMADA. • VÍDEO DOS CONVIDADOS NO CASAMENTO, COM FOCO EM REGINA EMOCIONADA. 	
<ul style="list-style-type: none"> • VÍDEOS DE VÂNIA RELATANDO O NOVO TRABALHO. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF ELIANE: VÂNIA REGISTROU COM O CELULAR OS PRIMEIROS DIAS NA CASA DA NOVA PATROA. • VÂNIA: EU ESTOU UM POUCO NERVOSA PORQUE VAI SER MEU PRIMEIRO DIA SOZINHA NA CASA.
<ul style="list-style-type: none"> • PARTE 2 • VÍDEOS DE VÂNIA GRAVADOS PELO CELULAR. • SEGUNDO VÍDEO DE VÂNIA. • TERCEIRO VÍDEO DE VÂNIA FAZENDO OS RELATOS. • ELIANE CHEGA NO PRÉDIO DE JANAÍNA, EM SÃO PAULO. • ELIANE CHEGA AO APARTAMENTO DE JANAÍNA E CONHECE FERNANDA, A NOVA EMPREGADA DOMÉSTICA. • ELIANECUMPRIMENTA FERNANDA, VÂNIA E CONVERSA COM JANÍNA. • FERNANDA E VÂNIA TRABALHANDO ENQUANTO JANAÍNA ASSISTE TELEVISÃO. • ELIANE CONVERSA COM FERNANDA. • ENQUANTO CONVERSAM, FERNANDA MOSTRA FOTO DA FILHA E A DA NETA. • ELIANE VAI CONVERSAR COM VÂNIA. • ELIANE DANDO UM COMUNICADO. • ELIANE RETORNA PARA A CASA DE JANAÍNA. 	<ul style="list-style-type: none"> • PARTE 2 • VÂNIA: BOM DIA, SÃO CINCO E QUINZE DA MANHÃ, EU PERDI O SONO, MEU HORÁRIO HOJE PRA COMEÇAR É ÀS NOVE HORAS. • OFF ELIANE: VÂNIA, QUE VEIO DE GOIÁS PARA TRABALHAR EM SÃO PAULO, REGISTROU COM CELULAR OS PRIMEIROS DIAS NA CASA DA NOVA PATROA. • VÂNIA: EU ESTOU UM POUCO NERVOSA PORQUE VAI SER MEU PRIMEIRO DIA SOZINHA NA CASA. O QUE NÃO FALTA AQUI NESSA CASA SÃO DETALHES. • VÂNIA: SEGUNDA-FEIRA, ACHO QUE CHEGA A NOVA MENINA, EU ESPERO, SE NÃO, EU VOU FICAR AQUI ATÉ ELA CHEGAR, SOZINHA. • ELIANE: FAZ DUAS SEMANAS QUE A VÂNIA CHEGOU AQUI NA CASA DA REGINA, SÓ QUE AGORA ELA TÁ DIVIDINDO TRABALHO COM UMA MENINA QUE VEIO DA BAHIA. • ELIANE: OLÁ, TUDO BOM? VOCÊ EU AINDA NÃO CONHEÇO. • FERNANDA: FERNANDA! • ELIANE: TUDO BOM, FERNANDA? PRAZER! ELIANE. • ELIANE: OI VÂNIA... E AÍ, JANAÍNA? AGORA SIM, TÁ COM DUAS. • JANAÍNA: TÔ COM DUAS AGORA. GÊ FOI EMBORA, NÉ. FOI VER A MÃE DELA QUE TEVE UM PROBLEMA DE CORAÇÃO. VIAJOU ONTEM. E AGORA A GÊ NÃO VOLTA MAIS, AGORA EU TÔ COM A FERNANDA E COM A VÂNIA. • OFF ELIANE: AS DUAS VÃO DORMIR NO TRABALHO E FOLGAR DE QUINZE EM QUINZE DIAS. • JANAÍNA: SE DEUS QUISER VAI DAR TUDO CERTO NÃO É MENINAS? (RISADAS) PELO AMOR DE DEUS. DEPOIS DE TUDO ISSO, TEM

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
<ul style="list-style-type: none"> • ELIANE CONVERSA COM VÂNIA SOBRE SUA SAÍDA DENTRO DO QUARTO. • ELIANE VAI CONVERSAR COM JANAÍNA. 	<p>QUE DAR CERTO. NÃO MAS ELAS VÃO SE ENTROSAR E VAI DAR TUDO CERTO.</p> <ul style="list-style-type: none"> • OFF ELIANE: FERNANDA VEIO DE FEIRA DE SANTANA, NA BAHIA. AS ÚNICAS FOTOS QUE TROUXE NA MALA SÃO AS DA FILHA E AS DA NETA. • ELIANE: A SUA FILHA FAZ O QUE? • FERNANDA: NADA, ELA É CASADA. • ELIANE: ELA JÁ PENSOU EM SER EMPREGADA DOMÉSTICA TAMBÉM? • FERNANDA: NÃO NUNCA, NEM NO SONHO FALAR ISSO PRA MINHA FILHA. A GENTE AINDA ACEITA, ENTENDEU? MAS, FILHOS, EU ACHO QUE A MAIORIA DAS MÃES NÃO ACEITA. • ELIANE: VOCÊ VEIO PRA CÁ GANHANDO QUANTO? • FERNANDA: MIL E OITOCENTOS. • ELIANE: O QUE VOCÊ ACHA DO SALÁRIO? • FERNANDA: MAIS OU MENOS. • ELIANE: VOCÊ ACHOU QUE ERA UM APARTAMENTO MENOR? • FERNANDA: ACHEI QUE ERA BEM MENOR, PELO SALÁRIO. • OFF ELIANE: FERNANDA DESISTIU DO EMPREGO. FICOU SÓ CINCO DIAS NA CASA DE JANAÍNA. • ELIANE: CÊ (VÂNIA) TÁ TRABALHANDO QUANTAS HORAS POR DIA, MAIS OU MENOS? • VÂNIA: MAIS DE DOZE. PORQUE EU ACORDO DE SEIS E MEIA E VOU DORMIR DE NOVE... NOVE E VINTE. QUE EU TERMINO AQUI, NÉ, NÃO É QUE EU VÁ DORMIR. ÀS VEZES EU VOU DORMIR UMAS DEZ HORAS. • ELIANE: TÁ CHEGANDO SEU FINAL DE SEMANA DE FOLGA, NÉ? • VÂNIA: GRAÇAS A DEUS! • ELIANE: RESPIRAR UM POUCO, NÉ? • VÂNIA: É, VER ALGUMA COISA NÉ. AQUI SÓ VÊ DE TRABALHO.E TEM TRABALHO, ONTEM EU TAVA FALANDO PRA ELA, SE FICASSE ATÉ MEIA NOITE AQUI, TRABALHO, TRABALHO, TRABALHO... • ELIANE: HOJE, TERÇA-FEIRA, EU ACABEI DE RECEBER UMA MENSAGEM DA VÂNIA DIZENDO QUE ELA TAMBÉM RESOLVEU LARGAR O EMPREGO. • ELIANE: OI, LICENÇA. VÂNIA? • VÂNIA: NÃO QUERO MAIS FICAR. EU QUERO IR, ENTENDEU. ENTÃO EU TOMEI A DECISÃO, VOU ESPERAR ELA ARRUMAR OUTRA PESSOA. E EU TAVA TRABALHANDO MAIS DE OITO HORAS, TÔ ME SENTINDO UM POUCO PRESA AQUI. • ELIANE: DIANTE DAS DIFICULDADES, VOCÊ PENSA EM FLEXIBILIZAR ALGUMAS DAS CONDIÇÕES? COMO POR EXEMPLO, UM

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<p>SALÁRIO MAIOR OU MAIS FOLGAS, AO INVÉS DE FOLGAR DE QUINZE EM QUINZE DIAS?</p> <ul style="list-style-type: none"> JANAÍNA: NÃO, EU DISPONIBILIZEI ATÉ MESMO PRA VÂNIA, EU DISPONIBILIZEI TODOS OS DOMINGOS PRA ELA. EU ABRI NA VERDADE MÃO DE DETERMINADAS COISAS, COMO EU VOU ABRIR PRAS OUTRAS QUE ESTIVEREM AQUI. EU VOU CONTINUAR FAZENDO EXPERIÊNCIA, NO DIA QUE DER CERTO, ENTRA UMA.
<ul style="list-style-type: none"> CACO CHEGA EM ITAQUAQUECETUBA, EM SÃO PAULO. CACO É RECEBIDO POR EMERSON, GENRO DE REGINA. CACO VAI PARA O QUARTO ONDE REGINA ESTÁ SE MAQUIANDO. FOCO NA MAQUIAGEM E UNHAS DE REGINA. CACO VAI CONVERSAR COM EMERSON, O NOIVO. CACO CUMPRIMENTA EMILY, NETA DE REGINA. CAIO FALA COM TAMIRES, NOIVA E FILHA DE REGINA. IMAGENS RÁPIDAS DE REGIANA SE MAQUIANDO QUANDO CACO CITA O NOME DELA NA CONVERSA COM TAMIRES. CÂMERA VOLTA PARA O MOMENTO EM QUE CACO E TAMIRES ESTÃO CONVERSANDO. PARALELAMENTE, TAMIRES ESTÁ ARRUMANDO O CABELO PARA A FESTA. REGINA SE OLHANDO NO ESPELHO JÁ COM CABELO E MAQUIAGEM PRONTOS. REGINA FICA PRONTA E SE DESPEDE DA FILHA. 	<ul style="list-style-type: none"> CACO: REGINA TÁ AQUI? BOM DIA. GENRO/EMERSON: SOU GENRO DELA. CACO: PRAZER. GENRO? GENRO/EMERSON: TUDO BOM, PRAZER, EMERSON. ELA TÁ AÍ, ENTRA AÍ, TÁ AQUELA CORRERIA, MAS ENTRA AÍ. CACO: É, É UMA EXPECTATIVA GRANDE DELA NÉ... DÁ LICENÇA, OLHA SÓ! REGINA: BOM DIA! CACO: VOCÊ É VAIDOSA! REGINA: AH E NÃO? EU SOU EMPREGADA MAS TEM QUE SER CHIQUE. AS UNHAS EU FIZ ONTEM. CACO: POR QUE ESSA DIFERENÇA DE COR AÍ? REGINA: AH, PRA COMBINAR... OI EMILY, PERA AÍ, MEU ANJINHO. É PRA COMBINAR COM MEU VESTIDO DOURADO. CACO: VOCÊ É O NOIVO? EMERSON: ISSO! CACO: OLHA! QUE IMPORTÂNCIA TEM O DIA PRA VOCÊ HOJE? EMERSON: AH CARA, MUITA NÉ, MUITA. TREZE ANOS JÁ ENROLANDO A MULHER AÍ NÃO TEM JEITO. AGORA, NÉ... SETE ANOS JÁ, MORANDO JUNTOS. CACO: TEM FILHA? EMERSON: JÁ, TEM EMILY DE TRÊS ANOS. CACO: TUDO BOM? (PARA EMILY) CACO: OLHA AQUI! AMIGA DA NOIVA: É A NOIVA ESSA! OFF CACO: A NOIVA É A TAMIRES, FILHA ÚNICA DE REGINA. CACO: COMO É QUE É A SUA RELAÇÃO COM A SUA MÃE? TAMIRES: MUITO BOA. MINHA MÃE É MINHA AMIGA! MINHA MELHOR AMIGA. CACO: O QUE CÊ ACHA DO TRABALHO DELA? TAMIRES: MUITO BOM. EU GOSTO QUE É UMA COISA QUE ELA GOSTA. PRA MIM ELA É UM ORGULHO, APESAR QUE ELA É MEIO DOIDINHA ASSIM, MAS ELA É UM ORGULHO PRA MIM. CACO: POR QUE? TAMIRES: POR TUDO QUE ELA FEZ PRA MIM. PORQUE ASSIM, POR ELA TER ME CRIADO

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<p>SOZINHA, POR ELA TER PASSADO A MAIOR BARRA....</p> <ul style="list-style-type: none"> • REGINA: MAS FICOU BOM, NÉ? TCHAU FILHA. ATÉ DAQUI A POUCO. • REGINA: OLHA MINHA ROUPA NO CHÃO, CLÁUDIA! CUIDADO CLÁUDIA COM A MINHA ROUPA. MENINA, FOI CARO MEU VESTIDO, NÉ. VAMO.
<ul style="list-style-type: none"> • REGINA E EQUIPE CHEGAM AO SÍTIO QUE OS NOIVOS ALUGARAM PARA O CASAMENTO TAMBÉM EM MOGI DAS CRUZES. • REGINA CUMPRIMENTA PESSOAS DO SALÃO DE FESTA E APRESENTA DONA LURDES, MÃE DO NOIVO, EMERSON. • DONA LURDES CUMPRIMENTA CACO. • DONA LURDES E REGINA VÃO PARA A COZINHA ACERTAR DETALHES DO CASAMENTO, CACO SE JUNTA E BRINCA COM ELAS. • FAMILIARES E AMIGOS MONTANDO DECORAÇÃO DA FESTA. • CACO CONVERSA COM CÍCERA BARTOTI, TIA DO NOIVO EMERSON. • CÍCERA ESTÁ PASSANDO O TERNO DE EMERSON. • EMERSON SE ARRUMANDO PARA A FESTA. • CACO AJUSTA A GRAVATA DE EMERSON. • CACO ENCONTRA REGINA NA ÁREA EXTERNA DO SALÃO DE FESTA, ANTES DA FESTA. REGINA JÁ ESTÁ PRONTA. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF CACO: OS NOIVOS ALUGARAM UM SÍTIO PARA O CASAMENTO. • REGINA: OLÁ (PARA PESSOAS DO SALÃO DE FESTA) • DONA LURDES (MÃE DO NOIVO): VAI TER QUE FAZER. • REGINA: NÃO TEM NEM O MACARRÃO? DONA LURDES, A MÃE DO NOIVO. • DONA LURDES: AH MEU DEUS... EU DESSE JEITO? • REGINA: NADA A VER, É O CACO! • DONA LURDES: VOCÊ JÁ TÁ MAQUIADA, EU SEI QUE É O CACO. • REGINA: E ENTÃO, DÁ UM ABRAÇO NELE. • CACO: PRAZER, TUDO BOM? • DONA LURDES: TUDO BOM, PRAZER, OLÁ. • REGINA: QUE QUE É PRA A GENTE FAZER? FALA. • DONA LURDES: CÊ VAI PRA COZINHA ASSIM? • REGINA: VOU, NÉ, TÔ PRONTA AINDA NÃO. • DONA LURDES: PODE SER ESSA DAQUI OLHA, TÁ QUASE PRONTA ESSA CENOURA. • CACO: A REGINA DIZ QUE DE FOLGA ELA NÃO TRABALHA, NÃO FAZ NADA! (RISOS) • DONA LURDES: COMO VOCÊ NÃO FAZ NADA, VOLTA AQUI REGINA. • REGINA: MAS EU NÃO FAÇO NADA, ELE VIU QUE EU NÃO FAÇO NADA, NÃO VIU? EU TRABALHO TODO DIA. OLHA E ESSE MACARRÃO PODE COMER? • DONA LURDES: PODE COMER. • REGINA Ó, QUEM TIVER COM BASTANTE FOME PODE PEGAR UM MACARRÃOZINHO? TEM MACARRÃO AQUI, Ó. • OFF CACO: AS FAMÍLIAS AJUDAM NA PREPARAÇÃO DA FESTA. • CÍCERA: EU SOU MADRINHA! • CACO: MAS AGORA SÃO OS PREPARATIVOS TAMBÉM? • CÍCERA; AGORA EU TÔ PASSANDO O TERNO DO NOIVO. • EMERSON: CÊ FICA SUFOCADO JÁ NÉ, CÊ FICA ANSIOSO, E... NÉ. RAPAZ OLHA, EU NÃO EMAGRECI NADA (RISOS). VOU PENTEAR O CABELO AGORA. • CACO: REGINA!!

DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	OFFS E DIÁLOGOS
	<ul style="list-style-type: none"> • REGINA: EU TÔ COM VERGONHA. • CACO: É? POR QUE, REGINA? • REGINA: EU NÃO SEI (RISOS). GOSTOU? FICOU BOM? • CACO: PARABÉNS, BONITA! (CONCORDANDO COM A CABEÇA). • REGINA: MEREÇO (RISOS)
<ul style="list-style-type: none"> • IMAGENS DA FESTA DE CASAMENTO. • TAMIRES ENTRANDO COM O TIO JOSÉ, CASADO COM UMA DAS IRMÃS DE REGINA. • TAMIRES E EMERSON TROCAM ALIANÇAS NO ALTAR. • REGINA SE EMOCIONA E ABRAÇA OS NOIVOS. • CACO CONVERSA COM REGINA. • CENAS DO CASAMENTO. • FIM DO PROGRAMA. 	<ul style="list-style-type: none"> • OFF CACO: QUEM LEVA A NOIVA AO ALTAR É JOSÉ DA RECICLAGEM. TIO DELA, CASADO COM UMA DAS IRMÃS DE REGINA. AS SEIS IRMÃS QUE JÁ FORAM DOMÉSTICAS, VIERAM AO CASAMENTO. • SOM DO PADRE CELEBRANDO O MATRIMÔNIO. • TAMIRES CANTANDO NO ALTAR PARA O ESPOSO. • PADRE: EU OS DECLARO CASADOS, EM NOME DE JESUS. • CACO: QUE QUE CÊ FALOU PRA ELA? • REGINA: QUE EU AMAVA MUITO, PRA ELA CRESCER, E TER BASTANTE JUÍZO. E MANDEI ELE CUIDAR MUITO BEM DELA, QUE A ÚNICA PRECIOSIDADE QUE EU TENHO É ELA. NÃO TENHO MAIS NINGUÉM. • CRÉDITOS. • FIM DO PROGRAMA.