

CENTRO UNIVERSITÁRIO METODISTA DO SUL - IPA

CURSO DE JORNALISMO

MATHEUS PANNEBECKER

JORNALISMO EM CONVERGÊNCIA

As diferentes linguagens a partir do trabalho da crítica de cinema
Isabela Boscov

Porto Alegre

2011

MATHEUS PANNEBECKER

JORNALISMO EM CONVERGÊNCIA

**As diferentes linguagens a partir do trabalho da crítica de cinema
Isabela Boscov**

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso e obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo e ênfase em Gestão da Comunicação, do Centro Universitário Metodista - IPA.

Orientadora: Prof^ª. Ms. Maria Lúcia Patta Melão

Porto Alegre

2011

MATHEUS PANNEBECKER

JORNALISMO EM CONVERGÊNCIA

**As diferentes linguagens a partir do trabalho da crítica de cinema
Isabela Boscov**

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso e obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo e ênfase em Gestão da Comunicação, do Centro Universitário Metodista - IPA.

Porto Alegre, ____ de _____ de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Ms. Maria Lúcia Patta Melão

Léo Flores Vieira Nuñez

Lisete Ghiggi

Para Clara Maria Machado Meira, porque palavras não são suficientes para expressar minha
eterna gratidão e paixão.

Para Clarissa Meira Ferreira, pelo afeto, força e carinho, que me inspiram a viver.

Para Telmo Olson Pinto (in memoriam), porque as lembranças me deixam muito mais forte
para continuar.

Para Luiz Onofre Machado Meira, meu exemplo de como podemos alcançar objetivos.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros e inestimáveis agradecimentos primeiramente à vida, por ter me dado força e determinação para chegar até aqui.

Para Vinicius Vier Vieira, não apenas pelo importante auxílio neste trabalho, mas também por sempre me despertar o valioso desejo de ser uma pessoa melhor.

Para Acauã Brondani, pela importância em minha vida e pela amizade mais do que incondicional no início, hoje e sempre.

Para Maria Lúcia Patta Melão, minha fonte de inspiração e orientação para a realização desta pesquisa e também para minha formação de jornalista.

Para Carolina Luft, que, por coincidências da vida e pelo laço de amizade construído, sempre me proporciona lembranças e momentos especiais.

Para Lisete Ghiggi, pelos momentos de apoio e ensinamento desde o meu primeiro dia como estudante de Jornalismo.

*Somos não apenas pessoas cultas de bom gosto.
Somos também pessoas comuns com sentimentos comuns.
E nossos sentimentos comuns não são todos ruins.*

PAULINE KAEL

RESUMO

O presente estudo pretende identificar os elementos e recursos que a crítica de cinema da Revista VEJA, Isabela Boscov, utiliza para desenvolver o que pensa sobre determinado filme e, a partir daí, indicar em qual das mídias a opinião da jornalista está mais desenvolvida e com maior qualidade de comunicação: versão impressa ou eletrônica. Utilizamos como objeto os textos e videocasts sobre os filmes *Amor Sem Escalas* e *72 Horas*, e, como metodologia, a Análise de Conteúdo. Nosso foco está no aspecto qualitativo, tendo como referencial a linguagem, o verbal e o não-verbal no que diz respeito à construção dos produtos publicados, seja na mídia impressa ou nos vídeos presentes na *Web*. A pesquisa aponta que Isabela Boscov desenvolve e consegue comunicar melhor sua visão dos filmes na crítica que faz para a mídia impressa.

Palavras-chave: Jornalismo cultural. Revista. TV. Linguagem. Convergência.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - O diretor Jason Reitman.....	31
QUADRO 2 – Demissões.....	32
QUADRO 3 - O cotidiano de Ryan.....	33
QUADRO 4 - Bagagens materiais e pessoais.....	34
QUADRO 5 - Um filme profundamente triste.....	35
QUADRO 6 - Russell Crowe.....	37
QUADRO 7 - A prisão de Lara.....	38
QUADRO 8 - A participação de Liam Neeson.....	39
QUADRO 9 - Paredes cheias.....	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
1.1 PROBLEMA DE PESQUISA.....	09
1.2 HIPÓTESE.....	10
1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA.....	10
1.3.1 Objetivo geral.....	10
1.3.2 Objetivos específicos.....	10
1.4 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA.....	10
1.5 ORGANIZAÇÃO DO ESTUDO.....	11
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
2.1 O QUE É CULTURA?.....	12
2.2 O JORNALISMO CULTURAL.....	13
2.3 JORNALISMO CULTURAL EM REVISTA.....	15
2.4 A REVISTA VEJA.....	17
2.5 JORNALISMO CULTURAL EM OUTROS VEÍCULOS DE COMUNICAÇÃO.....	17
2.6 JORNALISMO NA INTERNET E PRODUÇÃO DE CONTEÚDO.....	19
2.7 WEB 2.0: NOVOS MEIOS DE COMUNICAR.....	20
2.8 LINGUAGEM: FORMA E MATÉRIA DE QUALQUER COMUNICAÇÃO.....	21
2.9 CONVERGÊNCIA E CIBERCULTURA.....	23
2.10 A TELEVISÃO CONVENCIONAL E A CONVERGÊNCIA PARA A INTERNET.....	25
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	28
3.1 AMOR SEM ESCALAS: O VIDEOCAST.....	30
3.2 72 HORAS: O VIDEOCAST.....	37
3.3 AMOR SEM ESCALAS: O TEXTO EM REVISTA.....	41
3.4 72 HORAS: O TEXTO EM REVISTA.....	44
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO DA PESQUISA.....	46
5 CONCLUSÃO E SUGESTÕES.....	48
REFERÊNCIAS.....	51
ANEXOS.....	54

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo se propõe a identificar e analisar os elementos e recursos utilizados pela crítica de cinema da Revista VEJA, Isabela Boscov, para construir seus textos para as mídias impressas e *online* da publicação. Usando como ponto de partida os textos da revista e os vídeos postados na página *online* da jornalista na VEJA, o estudo também se propõe a analisar e comparar as linguagens de cada um deles. É uma pesquisa qualitativa, que utiliza a técnica de Análise de Conteúdo, segundo Wilson Corrêa da Fonseca Júnior.

Nosso objeto se divide em dois grupos. Primeiro, aquele com dois textos da crítica de cinema Isabela Boscov publicados na revista VEJA: “De porto em porto”, sobre o filme *Amor Sem Escalas*, e “Nascidos um para o outro”, que discursa sobre *72 Horas*. Depois, os videocasts publicados no *site* da Revista que falam sobre os mesmos filmes que tematizam os textos escolhidos da mídia impressa. São esses objetos que utilizamos para construir nosso estudo.

Para tanto, fazemos uma definição de cultura e um resgate do jornalismo cultural, abordando seu histórico e características com o intuito de compreendermos linguagens e circunstâncias. Também falamos sobre textos críticos, que são o tema do nosso objeto de estudo. Logo, partimos para o estudo da linguagem, em especial do verbal e do não verbal, que nos servem de suporte para a análise dos textos e dos videocasts da jornalista. Também abordamos aspectos da internet, trabalhando o conceito de convergência, para situar e definir o cenário comunicacional dos videocasts. A linguagem televisiva ainda aparece em nosso estudo, de modo que possamos compreender a linguagem dos videocasts de Boscov.

1.1 PROBLEMA DE PESQUISA

Semanalmente, a jornalista Isabela Boscov publica críticas de cinema na versão impressa da revista VEJA e também nos videocasts que produz para sua página no endereço eletrônico da publicação. Ela utiliza diferentes textos para cada um dos meios de comunicação.

A opinião da jornalista sobre determinado filme está mais desenvolvida e com maior qualidade de comunicação em qual formato: revista ou videocast?

1.2 HIPÓTESE

A opinião da jornalista está mais desenvolvida e com maior qualidade de comunicação nos videocasts.

1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA

1.3.1 Objetivo geral

Identificar os elementos e recursos que a crítica de cinema da Revista VEJA e do site da publicação, Isabela Boscov, utiliza para desenvolver o que pensa sobre os filmes *Amor Sem Escalas* e *72 Horas*.

1.3.2 Objetivos específicos

- a) Analisar a linguagem que Isabela Boscov utiliza na crítica da revista VEJA e nos videocasts postados no *site* da publicação;
- b) Comparar as linguagens utilizadas nas duas mídias.

1.4 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

Tudo começou quando assistimos ao filme *As Confissões de Schmidt*, do diretor Alexander Payne. Era a primeira vez que ficávamos emocionados com um filme. Devíamos ter cerca de 13 anos quando isso aconteceu. Foi nesse momento que viramos irremediáveis amantes do cinema. Muito mais do que entretenimento, o cinema é, literalmente, uma arte em nossas vidas. É uma linguagem universal e que, ao nosso ver, tem, inclusive, o poder de mudar vidas – como mudou a nossa. Nunca mais fomos os mesmos desde *As Confissões de Schmidt*.

No ano de 2006, ainda criamos o nosso primeiro *blog*. Destinado a ser um endereço inteiramente voltado ao cinema, hospedava nossas opiniões sobre filmes. Hoje, em 2011, continuamos a escrever sobre cinema (dessa vez no *blog* “Cinema e Argumento”). Assim, nossa admiração por cinema também se tornou, de certa forma, um “trabalho”. Ou seja, não nos basta apenas dedicar essa pesquisa ao cinema. O que vale é estudar justamente aquilo que,

um dia, planejamos levar como profissão: a crítica cinematográfica. Nada mais justo, então, do que dedicar uma detalhada pesquisa a uma de nossas principais paixões: o cinema.

A partir da relevância pessoal para esse estudo, também surge, conseqüentemente, a relevância profissional. O jornalismo cultural é um interessante objeto de estudo, pois desenvolve uma abordagem bem diferente do jornalismo convencional. Estamos falando de informação com opinião, e não apenas de informação (abordagem essa que é típica no Jornalismo “clássico”). Além disso, a área a ser estudada – cinema – não é um assunto corriqueiro e muito menos popular nesse meio. Ao contrário da crítica literária, por exemplo, a cinematográfica não costuma ser objeto de análise.

Para a execução dessa pesquisa, incluem-se, claro os textos da jornalista Isabela Boscov para a revista VEJA e os videocasts produzidos por ela que estão disponibilizados no endereço eletrônico da publicação. Como referencial teórico, usamos a obra “Jornalismo Cultural”, de Daniel Piza, a fim de recolher histórico e características desse estilo de Jornalismo. Utilizamos também “O Verbal e o Não Verbal”, de Vera Teixeira de Aguiar, para compreendermos as questões de linguagem. Na sequência, Vera Paternostro com “O Texto na TV”, como base para refletirmos teorias sobre a televisão. Por fim, diversos artigos compõem as informações sobre internet e convergência.

Surge, dessa maneira, então, a oportunidade de: a) explorar a área do jornalismo opinativo com enfoque diferenciado, b) estudar um tema pouco abordado tanto no Jornalismo em geral quanto nesse segmento e c) unir interesse pessoal e acadêmico no estudo. Mais especificamente, a pesquisa tem como foco as críticas cinematográficas da jornalista Isabela Boscov – tanto para a revista (mídia impressa) quanto para os videocasts (mídia eletrônica). Não apenas na construção da linguagem, mas também na forma como os textos da revista se convergem para os vídeos publicados na internet. Desenvolve-se, então, a necessidade de discutir as principais diferenças de linguagem que existem entre essas duas mídias. A pesquisa, portanto, apresenta significativa relevância, mostrando-se um necessário instrumento para aprofundamento de questões pessoais (o interesse pela cultura e pelo cinema) e acadêmicas (a linguagem de revista e vídeo na *web*).

1.5 ORGANIZAÇÃO DO ESTUDO

A organização do presente estudo se apresenta da seguinte forma. No primeiro capítulo, apresentamos fundamentos teóricos sobre jornalismo cultural, linguagem, internet e TV. No segundo, apresentamos nossa metodologia, com sua natureza, esfera de avaliação,

método de pesquisa e técnicas. Já no terceiro capítulo abordamos a análise de nosso objeto, utilizando as teorias apresentadas no referencial teórico como base. No último momento deste estudo, apresentamos nossas conclusões e sugestões sobre o tema.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 O QUE É CULTURA?

Antes de qualquer explanação sobre jornalismo cultural, existe a básica necessidade de se fazer uma definição de cultura. De acordo com John B. Thompson (1990), a palavra cultura foi usada em meados do século XVIII como sinônimo de civilização. Ou seja, ter cultura era sinônimo de participar de um “processo progressivo de desenvolvimento humano” (THOMPSON, 1990, p. 168). A concepção clássica de cultura apresentada por Thompson (1990) indica, portanto, que cultura é: “[...] o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressivo da era moderna” (THOMPSON, 1990, p. 170).

Com o tempo, seu significado foi se expandido. Na Alemanha da época do Iluminismo europeu, por exemplo, “Kultur” já era relacionada a produtos intelectuais, artísticos e culturais. Logo, com a antropologia, a definição clássica apresentada por Thompson (1990) foi alterada, perdendo parte de suas conotações quando passou a se adaptar a estudos de costumes, práticas e crenças de outras sociedades.

Para Daniel Piza (2004), cultura significa expandir horizontes para que o indivíduo possa enxergar melhor o seu entorno. O autor indica que, em 1996, quando a Secretaria Municipal de Belo Horizonte perguntou se um filme de Steven Spielberg é cultura, mais de dois terços dos entrevistados deram resposta negativa. Assim, conclui-se que a população ainda parte do princípio de que algumas artes, como cinema ou teatro, são apenas lazeres. No entanto, estas artes, dotadas de signos e valores, são cultura sim por, justamente, expandirem horizontes, como mencionado por Piza (2004).

O que acontece é que a cultura, num contexto geral, teve seu significado elitizado. A maioria das pessoas “[...] associa cultura a algo inatingível, exclusivo dos que leem muitos livros e acumulam muitas informações, algo sério, complicado, sem a leveza de um filme-passatempo” (PIZA, 2004, p. 46). Não é bem assim. Restringi-la a estas definições torna qualquer interpretação limitada demais. Cultura, na realidade, como já citado, é expandir horizontes para enxergar melhor o entorno. E isso é algo que qualquer um pode fazer. O

jornalismo, inclusive, tem importante papel nesta missão.

2.2 O JORNALISMO CULTURAL

A união de jornalismo e cultura deu origem ao chamado “jornalismo cultural” – não existe, porém, um consenso sobre a data exata de seu surgimento. De acordo com Piza (2004), o que se sabe é que existem publicações que, em determinada época, começaram a dar indícios da formação deste estilo. Um exemplo é a revista diária *The Spectator*, criada pelos ingleses Richard Steele e Joseph Addison, que, como os próprios definiram, tinha o objetivo de recolher as filosofias presas em bibliotecas e levá-las para a população. Ou seja, transformar a temida e inatingível cultura assunto de domínio público.

Na Europa, nomes como G.E. Lessing (Alemanha) e Sainte-Beuve (França), assim como o norte-americano Edgar Allan Poe, foram os primeiros e principais profissionais do ramo. Já no Brasil, o destaque foi Machado de Assis – ele e outros vários escritores renomados trabalhavam em textos sobre cultura antes e durante seu reconhecimento literário. Entretanto, foi o inglês Samuel Johnson o primeiro a ser categorizado como crítico cultural. Dr. Johnson, como era mais conhecido, é o

pai de todos os críticos, europeus, americanos ou brasileiros cujas opiniões sobre um livro ou qualquer outro tema, nos séculos seguintes, eram esperados com fôlego preso por uma pequena mas decisiva plateia (PIZA, 2004, p. 14).

Enquanto a Europa, já no início, apostava em críticas especializadas de música, teatro, entre outros, o Brasil começou a trilhar seu caminho no jornalismo cultural com a crônica. Segundo Piza (2004), esse estilo, praticado por jornalistas e escritores, lançou nomes conceituados como Carlos Heitor Cony e Carlos Drummond de Andrade. Sempre presente nos periódicos, os cronistas exerceram papéis impossíveis de serem preteridos. Piza ainda destaca que, mesmo que trabalhassem o jornalismo cultural sem a importância de outras grandes reportagens, os jornais sempre apresentaram certo destaque para a cultura, especialmente em cadernos temáticos. Entre essas publicações, *Suplemento Literário*, de *O Estado de São Paulo* (1956), o *Diário Carioca* (1957) e *O Pasquim* (1969), marcos em termos de crítica teatral, opiniões políticas, humor, entre outros.

Se o jornalismo cultural, em determinadas décadas, esteve em ascensão no Brasil e no mundo, ele nunca foi capaz de se igualar ao destaque e à importância do jornalismo clássico (aquele que estampa capas ou que fala de política e economia, por exemplo). Textos culturais,

desde sempre, foram tratados como anexos, vistos apenas como dicas para passatempos ou sugestões de atividades e lazer. Na tentativa de alcançar a popularidade do jornalismo clássico, o cultural decidiu tomar algumas decisões para alcançar o mesmo êxito. De acordo com Piza (2004, p. 65):

Decidiu-se, por exemplo, que os títulos deveriam ter verbos, sempre que possível; que a crítica seria sempre um item à parte, raramente apta a abrir a seção ou mesmo uma página interna; que a diagramação também não seria muito diferenciada; que os parágrafos deveriam ser curtos, etc.

Dentro do jornalismo cultural, configura-se, também, o gênero opinativo. Partindo da ideia de que “a cultura, sob a dimensão antropológica, abarca o universo do sentido e da mobilização de significações e valores de uma sociedade” (CARDOSO; GOLIN, 2010, p.185), conclui-se que o jornalismo cultural constrói “uma plataforma interpretadora sobre a cultura e o pensamento de uma época” (CARDOSO; GOLIN, 2010, p. 185). Assim, surge a necessidade não apenas de noticiar a cultura, mas também de interpretá-la.

Segundo Melo (2009), esse gênero se divide em cinco esferas: resenha, coluna, comentário, caricatura e crônica. A resenha se estabelece como o estilo mais praticado do gênero opinativo. Ela funciona como: “suporte das decisões de consumo cultural do público leitor dos jornais” (MELO, 2009, p. 31). Ou seja, são de certa forma, guias para os leitores decidirem, por exemplo, qual filme assistir ou qual livro comprar.

Na sequência não apenas dos periódicos com cadernos culturais ou das revistas inteiramente dedicadas a essa temática, Piza (2004) aponta que a popularização desse gênero também chegou aos chamados críticos. Mas, afinal, como é possível identificar um texto crítico? Seguindo o padrão de qualquer texto jornalístico, o texto crítico precisa apresentar requisitos básicos como agilidade, coerência e clareza, além é claro, de sempre informar o leitor. Não basta falar sobre uma obra sem deixar o leitor ciente da história, do autor ou do contexto em que ela foi produzida. Por fim, é necessária a presença de uma análise sintética e sutil, mostrando qualidades e defeitos – se existirem para o autor, claro.

O que diferencia um crítico do outro, no entanto, é o tipo de crítica abordado. Conforme Piza (2004), a crítica se divide em quatro categorias. A conteudista tem a preocupação de discutir o tema abordado numa obra, apoiando-se na abordagem sociológica. A informativa, por outro lado, quer apenas falar sobre o autor da obra em questão – abordando, claro, sua carreira e temas. Já a estruturalista apresenta uma visão mais “técnica” da obra, analisando características de linguagem, bem como a obra sofreu ou poderá sofrer

alterações com o tempo. Enfim, existe a crítica impressionista, definida como um trabalho onde: “o autor descreve suas reações mais imediatas diante da obra, lançando adjetivos para qualificá-la” (PIZA, 2004, p. 70).

Independente do estilo impressionista, estruturalista, informativo ou conteudista, a crítica exerce o papel de formar o leitor, em qualquer assunto possível. Ela precisa, ainda conforme o Piza (2004), levar o leitor para a reflexão, fazendo-o perceber detalhes que, antes, não havia percebido. O crítico precisa saber defender suas escolhas. Não é de serventia, assim, adjetivar ou classificar com avaliações de números ou estrelas a obra. Uma crítica precisa ir além do gostar ou não gostar. O principal é fundamentar a avaliação. Afinal, o crítico nada mais é do que um representante do público e do homem comum.

Representando a esfera pública¹, Piza (2004) aponta que a crítica é considerada a espinha dorsal do jornalismo cultural. Tanto, que ela não ilustra somente cadernos de periódicos. Na França, a crítica tem constante presença em qualquer publicação – possuindo, até mesmo, revistas especializadas no assunto. Como exemplos, podemos citar *Le Monde de la Musique*, *Magazine Littéraire* e *Cahiers du Cinéma*, conceituadas publicações que servem de referência no ramo e que trazem críticas sobre música, literatura e cinema, respectivamente.

2.3 JORNALISMO CULTURAL EM REVISTA

Enquanto em outros países o destaque ficava com publicações direcionadas especialmente para críticas especializadas, no Brasil foram as revistas em geral que mais trabalharam no segmento do jornalismo cultural – e isso permanece uma verdade até os dias de hoje. A revista é: “uma mistura de jornalismo e entretenimento [...] Revistas são objetos queridos, fáceis de carregar e de colecionar [...] Quem define o que é uma revista, antes de tudo, é o seu leitor” (SCALZO, 2004, p. 12). Desta forma, a relação que a revista estabelece com o leitor é diferente da relação estabelecida pelo jornal.

Para Scalzo (2004), uma revista pode definir a identidade do leitor, uma vez que, quem a compra, o faz partindo do princípio da identificação e, também, do pertencimento a um determinado grupo. Diferente do jornal, as revistas falam diretamente com um público específico e “cobrem funções culturais mais complexas que a simples transmissão de

¹A esfera pública, de acordo com Barros (2008), é apresentada pelo filósofo alemão Jürgen Habermas, em uma reformulação atual, como uma rede de comunicação de conteúdos, tomada de posição e opiniões. A esfera pública é: “um espaço de discussão, fundamento na capacidade de confrontar argumentos racionais com a opinião baseada na razão” (BARROS, 2008, p. 28).

notícias” (SCALZO, 2004, p. 13). Informa? Sim. Mas também tem como missão prioritária o entretenimento e o envolvimento com seu leitor, que, como já citado, procura aspectos específicos ao comprar a publicação.

As revistas tiveram sua importância ao lançar nomes no mercado jornalístico e, principalmente, ao construir esse cenário. Nos Estados Unidos, de acordo com Piza (2004), a *New Yorker*, uma obrigatória referência, foi a responsável por veicular nomes de destaque na editoria, como Pauline Kael, Dwight Macdonald e James Agee (todos críticos de cinema), Keneth Tyran (o célebre criador da revista *Spectator*, uma das precursoras do jornalismo cultural) e Truman Capote (premiado e cultuado autor de grandes reportagens e obras de não-ficção como *A Sangue Frio*).

Nos anos 1920, o número de revistas culturais cresce em grande escala no mercado editorial brasileiro e as seções de mesma temática passam a ser essenciais entre os periódicos vigentes a partir dos anos 50. As revistas, segundo Piza (2004, p. 44):

[...] acompanharam os momentos-chave de ampliação da tal indústria cultural, numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda mais promissores da economia global. E por um motivo óbvio: o jornalismo é, ele mesmo, personagem importante dessa “era da reprodutibilidade técnica”, como dizia o pensador Walter Benjamin.

De acordo com Coelho (2006), a revista *Klaxon* foi uma das responsáveis por desempenhar importante papel na formação do jornalismo cultural, uma vez que representou a geração da semana da Arte Moderna, que incluía Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre outros. Neste momento de grande agitação cultural no Brasil, Monteiro Lobato escreve “Paranoia e Mistificação?”, que fazia uma negativa análise das telas da pintora Anita Malffati. Além de apresentar o exercício da crítica, o texto trouxe polêmica e ajudou a popularizar esses textos como formadores de opinião e referência jornalística.

O Cruzeiro foi, também, um dos grandes fenômenos do mercado editorial brasileiro². Abordando com maior destaque o fotojornalismo, a publicação foi criada pelo jornalista Assis Chateaubriand e, de acordo com Scalzo (2004), permaneceu mais de 40 anos no mercado, deixando de circular na década de 70, quando não conseguia mais competir com revistas como *Manchete*, que valorizavam mais os setores gráficos e fotográficos para atrair o leitor.

O conteúdo da revista, como a sua própria história e características apontam, é segmentado. Isso traz uma importante missão para os jornalistas que atuam no veículo:

²A publicação, conforme Scalzo (2004), chegou a vender aproximadamente 700 mil exemplares por semana na década de 1950.

apresentar linguagem diferenciada, já que, de acordo com Scalzo (2004, p. 14):

As revistas vieram para ajudar na complementação da educação, no serviço utilitário que podem oferecer a seus leitores. Revista une e funde entretenimento, educação, serviço e interpretação dos acontecimentos. Possui menos informação no sentido clássico (as “notícias quentes”) e mais informação pessoal (aquela que vai ajudar o leitor em seu cotidiano, em sua vida prática).

As revistas, desta maneira, em termos de conteúdo, ocupam espaço entre o livro e o jornal. Só que não devem falar com todos (a exemplo do jornal) ou individualizar o leitor (como o livro faz). É necessário um balanço. A segmentação de temáticas tende a selecionar o grupo de leitores que compra determinada publicação, mas, para Scalzo (2004), as revistas são supermercados culturais e costumam refletir cultura de lugares e estilos de vida.

2.4 A REVISTA VEJA

De acordo com informações oficiais cedidas por Civita (2011)³, a primeira edição da revista VEJA foi apresentada ao mercado no ano de 1968, e lançou-se, a princípio, no formato de outra publicação vinda dos EUA, a *Time*. A resistência contra a ditadura e os problemas com os prejuízos não abalaram a VEJA que, a partir de 1971, passou a ser comercializada também por assinaturas, o que aumentou o número de vendas. Conforme os dados de 2011, a revista tem hoje 80% da venda de seus 1.200.000 (valor aproximado) exemplares derivados de assinatura. É a terceira revista de informação mais vendida no mundo, atrás apenas das estrangeiras *Time* e *Newsweek*. Para o editor Civita (2011), a VEJA: “existe para que os leitores entendam melhor o mundo em que vivemos.” A publicação, além de apresentar matérias sobre o Brasil e o mundo, também aposta no jornalismo cultural e desenvolve a seção de “Artes & Espetáculos”, que abrange cinema, teatro, literatura e televisão, entre outros.

2.5 JORNALISMO CULTURAL EM OUTROS VEÍCULOS DE COMUNICAÇÃO

Em outros veículos de comunicação, o jornalismo cultural também se encontra em importância secundária. Segundo Piza (2004), no Brasil, o rádio, em suas estações comerciais, tem suas principais editorias voltadas para geral e futebol, dedicando, em certos casos, apenas

³ Obtidas através de contato por *email* com a revista VEJA no dia 05/09/2011, que nos forneceu informações e comentários do editor Roberto Civita. Fonte: CIVITA, Roberto. **Entrevista**. 2011. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por veja@abril.com.br em 05 set. 2011.

alguns momentos de suas programações para músicas mais seletas, como a MPB ou a erudita. Com a explosão da musicalidade pop nos anos 2000, as rádios limitam-se apenas a veicular música, excluindo programas que analisem ou comentem o momento musical. Na Europa, por outro lado, ainda se conserva muito do espírito cultural no mundo radiofônico. A britânica *BBC* proporciona, até hoje, programas sobre livros ou debates em geral – algo extinto na programação brasileira.

A TV comercial segue o mesmo caminho, abordando a cultura apenas em casos mais urgentes e noticiosos, como a morte de alguma celebridade ou um grande evento envolvendo alguém de mais importância. O *Globo Repórter*, programa semanal da Rede Globo, certa vez, conforme Piza (2004), apresentou um programa temático sobre a vida e obra de Tom Jobim. Com a exibição, teve ótima audiência e, inclusive, recebeu prêmios internacionais. Ainda assim, mesmo com tais atrativos, programações culturais não são prioridades.

Se a TV e o rádio também não são conhecidos por dar grande destaque para o jornalismo cultural, este segmento vem recebendo cada vez mais destaque no mundo da internet. Para Piza (2004), o interesse pelo assunto aparece na significativa quantidade de endereços eletrônicos inteiramente dedicados à cultura. Não só a internet, mas também outras mídias conseguem resgatar e, conseqüentemente, arquivar o passado cultural. A própria *web* começou a se tornar cada vez mais valiosa por ser uma infinita e acessível biblioteca de cultura – inclusive para canais de TV pagos que utilizam materiais retirados desta fonte para formar sua programação.

Contudo, apesar do *boom* de inúmeras publicações chegando ao mercado, o jornalismo cultural nunca obteve o mesmo destaque dos outros tipos de jornalismo, mas consolidou-se como um dos mais festejados. São desses cadernos que: “o leitor, muitas vezes, extrai suas referências afetivas, suas pontes cativas com a publicação” (PIZA, 2004, p. 63). Ou seja, a cultura tem papel essencial na hora de aproximar o leitor da publicação.

Em suma, o jornalista cultural continua com mesma missão de sempre: expandir os horizontes de seus leitores. Ele é o responsável para que o jornalismo cultural deixe de ser assunto secundário entre os periódicos em circulação. Os jornalistas e críticos culturais, segundo Piza (2004, p. 68):

Continuam na história porque souberam lutar contra os dogmas estabelecidos e contra a mediocridade dominante [...]. Fizeram muito pela formação cultural de muita gente, chegando ao leitor não-acadêmico pela energia e clareza do seu texto. Portanto, eram (ou são) seletivos, não elitistas, e combativos, não arbitrários. A prova é a de que conquistaram, a médio ou longo prazo, um público grande e assíduo. É um caminho trabalhoso, mas também mais digno.

Desta maneira, a união entre cultura e jornalismo ainda permanece como uma das menos valorizadas no meio profissional. Todavia, acumula inúmeros seguidores e continua a ser uma das principais opções entre os acadêmicos que pretendem seguir o jornalismo. Quebrado essa barreira, Piza (2004) indica que teremos, então, não só um tipo de jornalismo mais valorizado, mas, também, uma população que adquire conhecimento em progressão geométrica.

A expansão do jornalismo cultural, no entanto, ainda deve ir além da mera tentativa de aproximação do público com a cultura. Falta um elo mais forte, visto que, nas perspectivas de Cardoso e Golin (2010, p. 194), “o consumo cultural expressa hierarquias, hábitos e distinções sociais e, no caso brasileiro, parece ser privilégio, sobretudo, de segmentos elitizados da população”. Para tal mudança, agora a comunicação conta com a presença da internet, que, através das mais variadas plataformas, ajuda na disseminação da cultura e da informação.

2.6 JORNALISMO NA INTERNET E PRODUÇÃO DE CONTEÚDO

O início da internet foi marcado pela proliferação dos computadores, que basicamente serviam apenas para envio de *e-mails* e acesso a bancos de dados. Barcellos (2009) aponta que as informações eram feitas por bases de dados e servidores de arquivo. Era a *Web 1.0*, que também deu início ao conceito de colaboração em rede, definida pelo surgimento da *World Wide Web*, na década de 1990. A socialização das informações na *Web 1.0* “se dá pelos websites, sistemas de busca por palavra-chave e diretórios. A proposta dessa web é conectar informações que estão em servidores, *databases*, websites, portais de conteúdo, portais corporativos e sistemas de busca” (BARCELLOS, 2010, p. 74). Posteriormente, a *Web 2.0* inverteria essa lógica de apenas conectar informações e transformaria os computadores em ferramentas para difusão e criação de conteúdo, onde o protagonista é o internauta.

Com o surgimento da internet, o processo de inserção do jornalismo no mundo *online*⁴ começou por volta dos anos 1980, nos Estados Unidos. A princípio, o que existia era apenas um “espelho *online*” de tudo o que podia ser conferido, por exemplo, na edição impressa do jornal – o que foi alterado depois. Segundo Martins (2008), o *Jornal do Brasil* teve importância fundamental na mudança deste cenário, pois foi o primeiro jornal brasileiro que

⁴ Esta é a grafia que utilizaremos para a palavra, que só terá variações em citações de autores ou, então, em referências.

dedicou uma cobertura completa e exclusiva para sua edição *online*, em maio de 1995. Já no ano seguinte, foi a vez da *Folha de São Paulo* inovar: o *Universo On Line*, portal derivado da publicação impressa, lançou o primeiro jornal *online* da América Latina em língua portuguesa.

Oliveira (2010) aponta que o conteúdo, na internet, pode ser personalizado, onde qualquer pessoa tem a possibilidade de transmitir a informação de acordo com sua opinião, sem restrições, em um discurso direto e parcial. Entre *blogs* e celebridades que surgem no mundo *online*, qualquer pessoa consegue, por exemplo, por meio da publicação de um texto (e, conseqüentemente, da interação com leitores), alcançar certo reconhecimento. O mesmo se aplica para os jornalistas, que possuem espaço garantido na *web* – de forma gratuita e com público confirmado. Assim, eles e o público se encontram em um único lugar, onde, segundo Oliveira (2010, p. 6): “o importante não é o alcance em termos quantitativos essencialmente, mas a informação transmitida com pessoalidade e sem influência de poderes estatais ou mercado”.

2.7 WEB 2.0: NOVOS MEIOS DE COMUNICAR

Vivemos, como aponta Barcellos (2010), na era da *Web 2.0*, que teve sua origem no início do século XXI. O computador é considerado o meio de ingresso para a vida digital, trazendo o que o autor chama de “*social media*”. Ou seja, a internet agora tem o poder de conectar as pessoas das mais variadas formas: desde *emails* até mensagens instantâneas. Encaramos o aumento de produtividade, onde a

comunicação virtual reproduz as sutilezas do contato face a face, como expressão facial, tom de voz e linguagem corporal. Abre-se um novo leque para a comunicação remota e a verdadeira colaboração on-line (BARCELLOS, 2010, p.75).

Castells (2006) aponta a internet como um marco na comunicação, uma vez que:

Ela capta em seu domínio a maioria das expressões culturais em toda a sua diversidade. Seu advento é equivalente ao fim da separação e até da distinção entre mídia audiovisual e mídia impressa, cultura popular e cultura erudita, entretenimento e informação, educação e persuasão. Todas as expressões culturais, da pior à melhor, da mais elitista à mais popular, vêm juntas nesse universo digital [...] Fazem da virtualidade nossa realidade (CASTELLS, 2006, p. 458).

Por fim, esse novo sistema de comunicação, segundo o autor, é caracterizado pela inclusão. A internet, independente de ser 2.0 ou, em breve, 3.0, mostra que as mensagens funcionam de acordo com a presença ou ausência no sistema multimídia de comunicação. Caso não estejam presentes, “todas as outras mensagens são reduzidas à imaginação individual ou às subculturas resultantes de contato pessoal, cada vez mais marginalizadas” (CASTELLS, 2006, p. 461). Desta maneira, conclui-se que a internet define um novo jeito de comunicar. Um jeito que, cada vez mais, com o passar do tempo, torna-se fundamental. Estar conectado é, necessariamente, estar comunicando.

No mundo da Web 2.0, onde jornais precisam elaborar conteúdos diferentes para plataformas diferentes, surgem os desafios relacionados à linguagem. De acordo com Aranha (2009), não é possível dialogar com todos utilizando o mesmo estilo. O autor define que, antes, o esquema era: uma linguagem, uma mensagem e múltiplos meios. Tal definição se alterou, transformando-se em: múltiplas linguagens, uma mensagem e múltiplos meios. Por fim, não apenas as plataformas são alteradas, mas, também, a forma como a mensagem deve ser transmitida.

2.8 LINGUAGEM: FORMA E MATÉRIA DE QUALQUER COMUNICAÇÃO

Como vimos, o advento da internet trouxe novas formas de comunicar. Por isso, a discussão sobre linguagem e suas variáveis se torna cada vez mais fundamental. Mas, afinal, o que define uma boa linguagem? Ou, melhor, do que ela é constituída? Linguagem nada mais é do que um conjunto de sistemas que precisa ser aceito e conhecido pelas comunidades que vão utilizá-lo. É saber comunicar algo; e a linguagem precisa se dirigir a alguém. A partir do momento em que o público aceita e, mais importante, compreende a mensagem, o processo de comunicar é concluído com êxito. Neste contexto, a comunicação se baseia no esquema criado por Roman Jakobson (2005):

Um *remetente* envia uma *mensagem* para um *destinatário*; para que a mensagem seja eficaz, ela precisa estar inserida em um *contexto* apreensível pelo destinatário, ser emitida em um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário e valer-se de um *contato*, que é o canal físico e a conexão psicológica entre o remetente (ou codificador, ou emissor) e o destinatário (ou decodificador, ou receptor) (AGUIAR, 2004, p. 57).

A linguagem, segundo Aguiar (2004), vai além do que um mero reflexo da realidade: ela precisa criar uma realidade. Ou seja, não apenas refletir determinado assunto, mas também construí-lo com o objetivo de que ele possa ser plenamente compreendido. Seguindo esse parâmetro, o mais importante na hora de comunicar é o bom desenvolvimento da forma e da matéria. As principais características do indivíduo que consegue conversar bem são:

[...] a compreensão, o critério, o humor e a vivacidade que dão à conversação em sua forma [...] Logo em seguida, entra em consideração a matéria da conversa, portanto aquilo sobre o que se pode falar com determinada pessoa, seus conhecimentos (SCHOPENHAUER, 2008, p. 66).

Dessa forma, conclui-se que a essência da comunicação em qualquer meio, seja ele jornal, rádio, TV, ou internet, é a mesma. O processo de comunicação não é alterado (continua existindo o remetente o destinatário, etc), mas sim os sistemas e as formas utilizadas para completar o processo de comunicação. As variações ocorrem de acordo com o meio utilizado. Os diferentes tipos de linguagens nunca serão excluídos. Pelo contrário, “as linguagens comunicam-se entre si. Há entre elas uma relação de complementariedade, uma predominando sobre a outra, e não de exclusão e imposição” (AGUIAR, 2004, p. 39).

A comunicação é dividida em códigos, e o homem se vale de linguagens verbais e não verbais. A verbal é aquela que utiliza palavras, organizando-se “na linguagem articulada, que forma a língua” (AGUIAR, 2004, p. 25). É um tipo de linguagem que, ainda segundo a autora, é: “definidora, cerebral, lógica e analítica, voltada para a razão, a ciência, a interpretação e a explicação” (AGUIAR, 2004, p. 28). Já o outro grupo, apontado como mais difícil de definir por se apropriar imagens e metáforas, refere-se ao não verbal, que utiliza: “imagens sensoriais várias, como as visuais, auditivas, cinestéticas, olfativas e gustativas” (AGUIAR, 2004, p. 25). Tais linguagens surgiram da necessidade do indivíduo comunicar transmitindo algum significado para o grupo que integra. Verbais (palavras escritas ou faladas) ou não verbais (gestos, músicas, cores, etc), utilizamos essas linguagens para atribuir significados e sermos compreendidos.

Os sistemas de linguagens apontados pela autora também são formados por elementos chamados de signos. De acordo com ela, os primeiros estudos relacionados a eles foram feitos pelo professor Ferdinand de Saussure, que os definiu como: “a união de um significante e um significado” (AGUIAR, 2004, p. 40). Portanto, os significantes podem ser considerados as ferramentas usadas para se transmitir uma mensagem, enquanto o significado é, justamente, o que essa mensagem transmite. Aguiar (2004) utiliza o exemplo do semáforo: a cor vermelha é

o significante, o “parar” é o significado. Os signos, então, tornam-se os mais variados, desde cores, sons ou movimentos. Por fim, “o significante, por seu turno, é sempre material [...] e está ligado a um significado” (AGUIAR, 2004, p. 41). A internet, como já estudada, abarca essas várias linguagens e, por isso mesmo, utiliza incalculáveis signos a fim de atingir os internautas.

2.9 CONVERGÊNCIA E CIBERCULTURA

A internet é “a espinha dorsal da comunicação global mediada por computadores” (CASTELLS, 2006, p. 431), além de representar a popularização da comunicação. Como o próprio autor aponta, ainda é um fenômeno social muito recente para tirarmos conclusões sólidas. Contudo, observa-se que, com o advento dela, “tem sido cada vez mais comum a produção de conteúdos por indivíduos não ligados a grandes meios de comunicação” (OLIVEIRA, 2010, p. 1).

Os leitores, ouvintes ou telespectadores não são mais apenas consumidores de informação. A internet trouxe uma revolução para o mundo da comunicação e, também, o benefício da convergência e participação. Convergência, vale ressaltar, refere-se ao

fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação (JENKINS, 2008, p. 27).

Agora, nos processos midiáticos, estamos mais participativos, uma vez que podemos transmitir informações. Estamos, segundo Rüdiger (2011), vivenciando uma revolução cultural, onde podemos presenciar a expansão de mídias digitais interativas. As perspectivas de convergência, de acordo com Oliveira (2010), ainda estão se construindo, especialmente por serem mais recentes no cenário da comunicação. O que se conclui, até agora, é que a internet é onde: “são desenvolvidos aplicativos que permitem maior interação com seus espectadores, leitores e usuários, levando-os a enviar seus conteúdos para divulgação” (OLIVEIRA, 2010, p. 9). A informação, no mundo *online*, não se restringe ao textual – estende-se ao hipermidiático, trabalhando texto, áudio e vídeo. Desta maneira, a internet representa o ambiente da chamada cibercultura, definida como: “a exploração do pensamento cibernético e de suas circunstâncias” (RÜDIGER, 2011, p. 10).

Para Martins (2008), a facilitação do acesso à informação é uma das características da cibercultura e, conseqüentemente, do ciberjornalismo. Conforme o autor, existe uma

linguagem específica para os portais de publicações que disponibilizam conteúdo online, além da multimídia, que oferece outras ferramentas para a complementação de conteúdo, tais como áudio e vídeo - representados, respectivamente, pelo podcast⁵ e videocast⁶. No cenário brasileiro desse segmento, destacam-se o *Folha On Line*, *Portal G1* e *Último Segundo*, portais que utilizam a multimídia como principal ferramenta e como uma “forma de atrair o consumidor de notícias e oferecer mais recursos para difundir a informação” (MARTINS, 2008, p. 10). A revista VEJA, hoje, também produz materiais especiais para sua versão *online*, a exemplo das críticas de cinema da jornalista Isabela Boscov, que são produzidas em vídeos.

O início dessa era de convergência, no entanto, não tem uma data bem definida. Porém, é certo que “a necessidade de Convergência de Serviços Digitais está intrinsecamente ligada aos grandes anseios da sociedade do século XXI, cada vez mais ávida pelo conhecimento” (YAMAMURO, 2009, p. 16), principalmente por ser um retrato da comunicação da geração Y⁷. A necessidade dessa geração é de opções tecnológicas que acompanhem o seu ritmo e que, claro, adaptem-se a suas rotinas. É nesse cenário que a convergência da comunicação se instala. Agora, para Costa (2009, p. 25):

Há a proliferação do conteúdo e ela é assimétrica. A audiência se fragmentou. A programação da televisão, da internet, também se fragmentou. O público tem acesso a múltiplas plataformas. A publicidade se move para alvos cada vez mais definidos. As fronteiras clássicas da cadeia de comunicação são continuamente desafiadas e até os “valores” de mercado na indústria de comunicação se deslocaram.

É a partir da ideia de proliferação de conteúdo que Martins (2008) aponta a importância das tecnologias digitais nessa nova fase da comunicação. Segundo o autor, elas oferecem “um conjunto de recursos tecnológicos que coloca à disposição de qualquer pessoa uma enorme quantidade de informações e possibilidades de acesso a serviços diversificados” (MARTINS, 2008, p. 4). Estamos numa era onde condições de produção e difusão de conteúdo constroem novas perspectivas para a comunicação, sejam elas culturais, históricas e

⁵Esta ferramenta é utilizada desde 2004 e, em linhas gerais, apresenta-se como um programa de rádio personalizado. Os podcasts: “[...] podem ser guardados no computador e/ou disponibilizados na Internet, podendo ainda ser vinculados a um arquivo de informação (*feed*) que permite que se assinem os programas, recebendo o utilizador as informações sem precisar ir ao *site* do produtor” (BOTTENTUIT JUNIOR; LISBÔA; COUTINHO, 2009).

⁶Seguindo os padrões de programa personalizado, o videocast segue basicamente a mesma linha dos podcasts com a básica diferença que não trabalha somente com áudio. O videocast: “[...] Corresponde à comunicação de vídeos através da Internet” (BOTTENTUIT JUNIOR; LISBÔA; COUTINHO, 2009).

⁷Para Fiorentini Jr., jovens que nasceram entre o final dos anos 1970 e início dos 1980 e que cresceram desenvolvendo uma forte relação com recursos tecnológicos.

até mesmo políticas. Assim como o jornal impresso sofreu alterações com o rádio e o rádio com a TV, todos os suportes tradicionais que conhecemos serão transformados pela internet e pelas novas tecnologias. Transformados, nunca eliminados. É a era do *socialcast*⁸, onde a velocidade, durabilidade e ausência de restrições de suporte material para opiniões são características que se destacam.

Desta forma, a convergência das mídias “parece estar tomando forma e espaços cada vez mais amplos” (OLIVEIRA, 2010, p. 1). Rádios não fazem mais transmissão apenas pelo meio convencional. É comum que algumas emissoras também façam sua transmissão pela internet. Isso também se estende para TV, onde a Rede Globo, assim como outras emissoras, disponibiliza seu conteúdo na íntegra para se assistir na *web*. A convergência, então, refere-se a: “[...] um encontro entre velhas mídias analógicas e novas mídias digitais, produzindo interconexões e possibilidade entre elas, gerando novos produtos e meios de obter informações” (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

2.10 A TELEVISÃO CONVENCIONAL E A CONVERGÊNCIA PARA A INTERNET

Não se sabe ao certo quando surgiu a televisão. Pesquisadores como Charles Jenkins, Maurice Le Blanc e Vladimir Zworykin são alguns dos nomes apontados para se referir a estudos da criação deste meio de comunicação. No século passado, enquanto novas tecnologias eram incorporadas umas às outras na medida em que surgiam, o ritmo acelerado da sociedade impediu a possibilidade de se fazer uma definição clara de quando surgiu a televisão. Contudo, Paternostro (1987) estabelece que, em 1940, o sistema que deu origem à TV já era totalmente eletrônico. Mas só foi entre o final desta década e o início dos anos 1950 que esse meio de comunicação começou a entrar em todos os países, consolidando-se como um verdadeiro veículo de massa.

Da primeira transmissão internacional em cores na década de 1950 até o estabelecimento da alta definição das televisões de hoje, muito aconteceu: programas radiofônicos migraram para a TV (este, por exemplo, um caso de convergência), surgimento das novelas, presença obrigatória de telejornais, entre outros. Ou ainda pode ser definida em três fases, de acordo com Machado (1988): televisão “ao vivo”, televisão com recursos de pré-gravação e televisão caracterizada por imagens que podem ser manipuladas. Assim, ao passo que o rádio revolucionou ao trazer uma nova ferramenta para comunicar (a voz), a TV

⁸ Coutinho (2008) indica que não é a comunicação *broadcast* de apenas “um para muitos”, mas uma nova comunicação que é de “muitos com muitos”.

mudou a comunicação com a imagem. A sua diferença: mexe simultaneamente com dois sentidos do público, a visão e a audição. E, segundo Paternostro (1987, p. 36), “a TV mostra e o espectador vê. Unindo mensagem visual à mensagem auditiva, o telespectador tem maior possibilidade de receber conhecimento”.

Não podemos falar sobre a televisão sem mencionar a influência da evolução técnica neste meio. Os primeiros registros das tecnologias da TV começaram com o russo Vladimir Zworykin: em 1923, ele inventou o iconoscópio, que conseguia fazer uma análise eletrônica de imagens. Com o surgimento das antenas (a França, em 1931, construiu a sua no alto da Torre Eiffel) e das câmeras fazendo transmissões em vários países, como a Inglaterra e os Estados Unidos, Paternostro (1987), indica que a televisão já havia se tornado uma realidade.

Outra revolução foi o sistema de transmissão via satélite. Segundo Paternostro (1987), eles permitem que vários pontos da Terra possam se comunicar simultaneamente. A primeira transmissão nesse formato aconteceu em 1962, entre os Estados Unidos e a Europa. Surge, então, o conceito de rede. A revolução na TV também teve o marco do videotape, que, conforme Machado (1988), não tem uma data bem certa de surgimento, podendo ser 1952 ou 1956. O videotape, ou VT, não limita mais a televisão apenas a transmissões ao vivo. Segundo Clark (1991), ele possibilita que programas sejam gravados e copiados – também: “[...] introduziu um novo ritmo de corte nos programas, muito mais ágil, mais rápido” (CLARK, 1991, p. 114).

A TV traz um grande desafio. Além de lidar com o texto, o jornalista também tem a missão de comandar as imagens. Paternostro (1987) indica que as palavras precisam servir de suporte às imagens. Ambos precisam estar em sincronia, já que é através da imagem que a TV vence o jornal e o rádio. Por isso: “[...] é preciso respeitar a força da informação visual e descobrir como uni-la à palavra, porque a TV funciona a partir da relação texto/imagem” (PATERNOSTRO, 1987, p. 41).

É uma importante missão para quem chega nesse meio de comunicação, pois aqui o jornalista age como intermediário, precisando rever conceitos ao procurar a maneira mais eficiente de não apenas informar o espectador, mas também de envolvê-lo em vários sentidos. Apenas palavras não bastam. Esse é um princípio básico da televisão: ela não existe sem imagens. A imagem pode comunicar por si só e, para Paternostro (1987), ela é capaz de transmitir emoção e, claro, informações sem o uso de palavras. Só que, como sabemos, TV não se constrói somente através de imagens ou somente através de textos. A meta de todo jornalista é conseguir com que o texto e a imagem andem juntos sem competir.

Sobre o texto utilizado em TV, a autora ressalta a importância da coloquialidade. O jornalista, ao construir, por exemplo, uma notícia, estará contando tudo diretamente para alguém, como numa conversa. Entre tantos adjetivos que definem o texto para a TV, destacam-se: coloquial, direto, claro, objetivo. Podemos também destacar que, assim como em todos os veículos eletrônicos de comunicação, a instantaneidade deve ser considerada a principal engrenagem. Segundo Paternostro (1987, p. 44):

O receptor deve ‘pegar a informação de uma vez’. Se isso não acontece, o objetivo de quem está escrevendo – transmitir a informação – fracassa. Vamos partir então do princípio de que esta é a diferença básica entre o texto do jornal impresso e o texto do telejornal. O jornalista é o mesmo, a lauda (o papel em branco que ele tem que preencher) é semelhante, a intenção de passar a notícia é igual. O que é diferente: a forma de transmitir a informação.

A TV, hoje, também encontra suporte na internet. Ela deixou de ser apenas parte do aparelho tradicional, podendo ser encontrada no computador e em dispositivos móveis. Com a inserção da TV no ciberespaço, ela adquire novas tecnologias e modos de funcionamento. Agora, como aponta Capanema (2008), não estamos mais falando de espectadores e sim de interatores. O modelo solidificado de programação não existe mais, pois a televisão está cada vez mais segmentada – característica essa, também, da própria internet. Capanema (2008) define essa inserção da TV na internet como uma era pós-televisiva, onde vivemos “um período de adaptações das práticas, linguagens e plataformas audiovisuais” (CAPANEMA, 2008, p. 199) e não a exclusão desse veículo de comunicação.

É essa união de meios que Pase (2006) define como uma das grandes características da era da convergência. A partir do momento em que a TV passa a ter suporte *online*, sua estrutura básica é alterada: “a digitalização dos vídeos via internet e na produção do material aumenta [...] A produção para TV cada vez mais utiliza técnicas digitais e abandona padrões analógicos de edição, redação e armazenamento.” (PASE, 2006, p.7). Existe também o benefício do arquivamento. Se antes, por exemplo, uma reportagem só podia ser assistida na hora do telejornal, agora está disponível na internet para que o público veja a qualquer momento. A TV, portanto, encontrou no ciberespaço um “centro de mídia doméstico” (PASE, 2006, p. 8). E essa mudança da televisão é histórica, já que, segundo Pase (2006), ela não tinha alteração desde a entrada de imagens com cores nas décadas de 60 e 70.

No que diz respeito à questão do fazer televisivo para a internet, o que podemos notar é que não existe ainda uma forma específica de produção dos vídeos. A exemplo, do que ocorreu com a televisão no momento do seu surgimento, em que houve a transposição pura e

simples do que se fazia em rádio, o mesmo está ocorrendo na internet. Tal constatação é nossa, por observações do que está publicado, e, também, por conta da dificuldade em encontrar estudos e pesquisas específicas em relação ao assunto, inclusive no que diz respeito à própria definição do que é videocast.

Em função de tal fato, vamos trabalhar com uma definição construída por nós. Videocast, tendo como base o vídeo produzido para televisão, é um produto que utiliza imagem e texto para a transmissão de uma mensagem, de uma informação, sendo que esses dois elementos precisam caminhar juntos para um melhor entendimento por parte do usuário. Também vamos partir do princípio de que tal usuário, apesar de ter condições de assistir quantas vezes quiser a um videocast, pode promover apenas um acesso, sendo necessário, então, que o produto seja claro e objetivo, e as imagens sejam relacionadas com o que está sendo falado.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A natureza da pesquisa será qualitativa, uma vez que o estudo é calcado na linguagem dos textos sobre cinema da jornalista Isabela Boscov, algo não mensurável. A esfera avaliada é a de emissão, pois o estudo parte do ponto de vista de quem produz os textos, não de quem os lê. O método de pesquisa aplicado é o de Análise de Conteúdo, normalmente usado na crítica literária, onde permite destacar os traços característicos do estilo de um autor, além de ocupar-se da análise de mensagens. Segundo Lozano (Lozano 1994 *apud* FONSECA JÚNIOR, 2005, p. 286):

a análise de conteúdo é sistemática porque se baseia num conjunto de procedimentos que se aplicam da mesma forma a todo o conteúdo analisável. É também confiável – ou objetiva – porque permite que diferentes pessoas, aplicando em separado as mesmas categorias à mesma amostra de mensagens, podem chegar às mesmas conclusões.

Dessa forma, partindo do pressuposto que a crítica de cinema, bem como os videocasts, é um assunto relativamente novo dentro do Jornalismo, a Análise de Conteúdo torna-se a metodologia desta pesquisa por “demonstrar grande capacidade de adaptação aos desafios emergentes da comunicação e de outros campos do conhecimento” (FONSECA JÚNIOR, 2005, p. 280).

Em nosso estudo, torna-se fundamental a utilização da inferência, definida como “uma operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada” (FONSECA JÚNIOR, 2005, p. 284). A inferência, ainda segundo Bardin (1988), indica que o analista trabalha com o que foi colocado em evidência a partir das mensagens manipuladas, podendo, então, deduzir conhecimentos sobre o que está sendo analisado. É a partir da inferência que podemos revelar sentidos e, também, descobrir o que está em segundo plano. Ela é normalmente usada para analisar as condições de produção de uma mensagem, abordando “as variáveis psicológicas do indivíduo emissor, variáveis sociológicas e culturais, variáveis relativas à situação da comunicação ou do contexto de produção da mensagem” (BARDIN, 1988, p. 40). Já a técnica escolhida é a de Análise de Contingência, pois ela:

[...] considera que o mais importante não é o número de vezes em que certas palavras, temas ou tipos de personagens aparecem numa mensagem, mas sim como eles estão organizados entre si, ou seja: o que está associado a quê? (FONSECA JÚNIOR, 2005, p. 302).

Nossa pesquisa é baseada no trabalho da jornalista da revista VEJA, Isabela Boscov, que também é editora-executiva da publicação. Conforme Ayres, Patrocínio e Vilalba (2011), Boscov é formada pela Universidade de São Paulo, já trabalhou em vários veículos, como BBC, Jornal da Tarde, Folha de São Paulo e revista SET. Na VEJA, atua desde 1999, lançando-se, posteriormente, na produção de vídeos para seu espaço na página da publicação na internet. O registro mais antigo destes vídeos é do ano de 2008. Boscov é a editora da seção Artes & Espetáculos da revista, mas escreve mais especificamente sobre cinema.

A construção do nosso objeto ocorreu em etapas. Seleccionamos, em um primeiro momento, todos os 64 videocasts do ano de 2010. Depois, delimitamos para apenas aqueles que tinham textos publicados na Revista VEJA, o que fez o número diminuir para 39. A partir destes, seleccionamos o primeiro e último videocast do ano (ordenando-os de acordo com a data de publicação de seus respectivos textos na revista). Desta maneira, com o primeiro e o último texto da publicação que tiveram videocast, poderíamos analisar o trabalho de Boscov ao longo de um ano. Os videocasts selecionados foram os que falam sobre os filmes *Amor Sem Escalas* e *72 Horas*, ambos com textos publicados também na versão impressa. O primeiro foi no dia 20/01/2010, enquanto o segundo foi disponibilizado em 27/12/2010. Em relação aos textos da versão impressa da VEJA, e que são sobre os mesmos filmes comentados nos videocasts, foram selecionados: *De Porto em Porto*, publicado em 20/01/2010, que fala sobre *Amor Sem Escalas*, e *Nascidos um para o outro*, do dia

22/12/2010, sobre *72 Horas*. Antes de qualquer movimento, tivemos que identificar de que forma poderíamos trabalhar com duas mídias diferentes, no sentido de respondermos à questão que nos fez iniciar esta pesquisa: afinal, em qual veículo de comunicação a jornalista Isabela Boscov desenvolve melhor e com maior qualidade de comunicação a sua opinião sobre determinados filmes? Entendemos que a melhor forma seria partir do que caracteriza a construção de cada texto nas duas mídias, no sentido de compreendermos se cumprem com os seus objetivos, no que diz respeito à transmissão da informação, da mensagem. O nosso primeiro movimento foi promover a análise dos vídeos, em especial das inserções de imagens, trabalhando o contexto da relação entre texto e imagem. Foi uma estratégia que os próprios produtos audiovisuais nos ofereceram, a partir de um olhar mais crítico em cima dos mesmos.

Retomemos, então, alguns princípios básicos da TV já estudados anteriormente (utilizaremos teorias da TV em função da dificuldade em encontrar materiais específicos sobre a linguagem do videocasts). No que diz respeito à linguagem verbal adotada, ela precisa ser clara e objetiva, utilizando a coloquialidade como principal ferramenta. Ainda conforme Paternostro (1987), a televisão não existe sem imagens. Mas imagens não são o suficiente: elas precisam dialogar com o texto, formando uma coerente relação. Assim, a TV utiliza as duas linguagens apontadas por Aguiar (2004): a verbal e a não-verbal. Isabela Boscov, no entanto, não segue alguns princípios básicos da TV ao produzir seus vídeos. Um exemplo é a relação entre texto e imagem, frequentemente mal explorada em seus videocasts. Tais teorias, assim como outras já apresentadas, nos servem de suporte para a análise dos videocasts e dos textos da Revista⁹.

3.1 AMOR SEM ESCALAS: O VIDEOCAST

O primeiro videocast de Isabela Boscov que analisamos fala sobre o longa-metragem *Amor Sem Escalas*, dirigido por Jason Reitman. O filme, produzido em 2009, tem no elenco George Clooney, Anna Kendrick e Vera Farmiga. *Amor Sem Escalas* conta a história de Ryan Bingham (Clooney), um homem que é contratado por outras empresas para demitir seus funcionários. Viajando de cidade em cidade, Ryan passa quase todo o ano em hotéis, conhecendo várias pessoas, mas sem nunca fazer qualquer conexão com elas. Ele precisa lidar com uma novata no ramo, Natalie (Kendrick), que deseja revolucionar o modo de demitir pessoas. No seu caminho, também surge Alex (Farmiga), uma mulher exatamente igual a ele

⁹ Os textos da Revista Veja estão disponíveis nos anexos.

que pode representar muito bem o tipo de relação que Ryan procura. *Amor Sem Escalas* teve seis indicações ao Oscar, incluindo melhor filme.

Na primeira inserção apresentada no videocast, acompanhamos Ryan falando ao microfone, possivelmente em uma palestra. A utilização do vídeo, com uma cena qualquer do filme, mostra-se adequada para ilustrar o comentário da jornalista, já que as palavras dela ainda não são exatamente conclusivas ou informativas sobre a sua análise. Qualquer imagem do filme serviria aqui.


Num segundo momento, encontramos Natalie chorando nos braços de Ryan e outros momentos de personagens interagindo (uma noiva está cercada de pessoas e dois personagens aparecem conversando), ao mesmo tempo em que a voz do personagem expressa uma teoria sobre relacionamentos. Boscov, antes desta cena, havia comentado que o filme é perfeito. Ou seja, não fez qualquer abordagem sobre a questão de relacionamentos que foi explicitada nas imagens. Portanto, já podemos constatar aqui a primeira incoerência entre texto e imagem.

A terceira inserção de vídeo utilizada de maneira correta é a terceira, quando as imagens, pela primeira vez no videocast, servem de suporte para cobrir uma fala da jornalista. No momento em que ela diz: “o elenco é todo perfeito para os papéis que vai desempenhar”, cenas que mostram vários dos atores atuando no filme começam a ilustrar o comentário de Boscov.

No entanto, na quarta inserção, encontramos o erro anterior se repetindo: a falta de conexão entre o texto e a imagem, isto é, a imagem não está contextualizada. O “investimento coletivo” citado por Boscov não é definido pelas cenas usadas posteriormente à sua fala. Pessoas no aeroporto e um casal dançando nada dizem sobre a afirmação dela, especialmente por causa da voz em *off* de Ryan afirmando que: “quanto mais devagar vamos, mais rápido morremos”. O uso indevido do *sobe som*, que é usado para complementar ou detalhar uma informação, não segue as regras fundamentais do vídeo.

Após, encontramos um dos acertos da jornalista, que aparece no Quadro 1 abaixo:

Quadro 1 - O diretor Jason Reitman

IMAGEM	TEXTO
	<p>(texto antes e durante o vídeo) “Amor Sem Escalas é dirigido pelo Jason Reitman, que dirigiu Juno. Se alguém tinha alguma expectativa de que, por ele ser um diretor jovem e ter feito tanto sucesso com</p>

(01:22 – 01:28)	jovens (...)”.
-----------------	----------------


Fonte: Dados da pesquisa

Ao comentar sobre o diretor Jason Reitman, apontando sua jovialidade e seu sucesso como diretor para filmes direcionados aos jovens, ela acerta não apenas ao utilizar as imagens de bastidores que mostram o diretor comandando câmeras e direcionando sua equipe, mas também ao colocar fotos que apresentam o diretor (quando ela diz o seu nome) e o trabalho anterior dele (o pôster de “Juno” surge na tela no mesmo momento em que o nome do filme é mencionado).

No momento seguinte que utiliza vídeo para ilustrar sua fala, Boscov apenas escolhe imagens parecidas com as utilizadas na inserção anterior, com a diferença que, desta vez, elas, ainda que não estejam necessariamente incoerentes, não precisariam existir, pois são muito curtos e não chegam a trazer informações inéditas – afinal, como já comentado, são passagens parecidas com as anteriores.

Mostrando o cotidiano de Ryan num aeroporto, as cenas do filme que foram selecionadas são aleatórias na inserção de número sete. Elas não detalham e muito menos continuam a linha de raciocínio apresentada por Boscov de que o filme é uma história sobre a maturidade. Nas cenas escolhidas, tal “maturidade” não é explicitada – as cenas foram selecionadas apenas para mostrar um momento qualquer do filme, e não para construir a realidade dos comentários da jornalista. Na oitava inserção, também não acerta, conforme podemos observar no Quadro 2 abaixo:

Quadro 2 - Demissões

IMAGEM	TEXTO
 <p>(01:52 – 02:06)</p>	<p>(texto antes e durante o vídeo) “O George Clooney interpreta um sujeito chamado Ryan, que tem um emprego muito curioso, pra não dizer trágico. Ele é um especialista em demissões, funcionário de uma empresa que é contratada por outras empresas ou corporações para fazer demissões quando há grandes cortes de pessoal. Então, esse sujeito que nunca viu as pessoas que ele vai demitir...”.</p>


Fonte: Dados da pesquisa

Boscov utiliza cenas que, a princípio, serviriam de suporte para ilustrar seu comentário sobre as demissões que o personagem de George Clooney faz. Para quem viu o filme, é sabido que as figuras mostradas são aquelas que o personagem demite. Já para os leigos, são apenas cenas que mostram alguns personagens desconhecidos tomando café, tirando papéis violentamente da mesa ou empurrando cadeiras. Nunca acompanhamos, de fato, Ryan na frente deles fazendo uma demissão. Um sobe som conseguiria mudar essa situação. Podemos deduzir, mas as cenas não deixam isso claro. Principalmente porque, no final, mostram Ryan sentado numa mesa de reunião com várias pessoas e com Natalie aparecendo na tela no exato momento em que Boscov fala “sujeito” (referindo-se a Ryan).

Na nona inserção, um caso crítico: Boscov comenta que Ryan estará na frente das pessoas que vai demitir e dizer que o cargo delas não está mais disponível. Em seguida, mostra Natalie falando ao celular e dizendo: “Não sei quanto tempo vai durar esse exercício. Não, não penso nele dessa forma. Ele é velho!”. Ryan, ao ouvir o comentário de Natalie, vira para o espelho para ver se realmente está velho. Ou seja, uma situação cômica para dar continuidade a um comentário que fala sobre demissões. Não temos apenas a falta de concordância entre texto e imagem, mas também uma brusca mudança de abordagem: do drama para a comédia em segundos.

Na sequência, Boscov diz que a América está afundando e que esse é o momento de um profissional como Ryan. Após, utiliza o off¹⁰: “Mostre a ela a sua mágica, ensine algumas coisas” e o vídeo mostra o personagem interagindo com Natalie no aeroporto. Pulou de um assunto para outro quando inseriu imagens. Nada aqui prova que a América está afundando. A jornalista, no entanto, acerta na sua próxima inserção, que está ilustrada abaixo (Quadro 3):

Quadro 3 - O cotidiano de Ryan

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="331 1886 533 1921">(02:50 – 03:00)</p>	<p data-bbox="667 1617 1347 1863">(texto antes e durante o vídeo) “Ele é uma pessoa muito singular também no sentido de que ele passa a maior parte do ano no ar, voando, de cidade em cidade, ou em hotéis. Ele mal tem casa e ele detesta voltar pra casa”.</p>

Fonte: Dados da pesquisa


¹⁰ O *off* acontece quando não aparece quem está falando, apenas a voz, que é coberta com imagens.

O diálogo entre texto e imagem foi bem sucedido. Por mais que as cenas não mostrem Ryan dentro de um avião, indicam exatamente aquilo que o texto aponta: o vai-e-vem do personagem. O vídeo traduz o cotidiano de Ryan: ele faz a mala, sai do quarto de um hotel, faz check-in no aeroporto e bebe *whisky* em mais um quarto de hotel.

Na décima-segunda utilização de vídeo, a cena apresentada logo após o comentário de Boscov, novamente, não se relaciona com o que recém foi comentado. A “tortura” mencionada pela jornalista e a situação “perdida” do personagem não são trabalhadas no momento em que Ryan diz: “Eu sou como a minha mãe, classifico pessoas em estereótipos. É mais rápido”.

Na inserção de número 13, as imagens até que concordariam com o que a jornalista acabara de dizer. Mostrando Ryan num bar e conversando com uma mulher, esses momentos ilustrariam a ideia de que o personagem gosta de bebidas e bares impessoais. O problema é o uso do *sobe som*. “Isso é muito sexy. Quantas pessoas ficam excitadas com o status de elite nas milhas?” não representa esta ideia de independência do personagem. A falta de relação continua (Quadro 4):

Quadro 4 - Bagagens materiais e pessoais

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="331 1554 529 1585">(03:43 – 03:48)</p>	<p data-bbox="663 1335 1340 1473">(texto antes e durante o vídeo) “Qualquer bagagem material ou pessoal que uma pessoa carregue é, na verdade, uma âncora que impede que ela viva”.</p>

Fonte: Dados da pesquisa


Boscov mostra o personagem interagindo várias vezes com uma mulher: sentado num barco, conversando pessoalmente ou por celular. O texto, contudo, indica que ele prega a ideia de que relacionamentos impedem que as pessoas vivam. O *sobe som*, com Natalie perguntando “Que tipo de relacionamento você tem?” dá apenas uma pincelada nesta afirmação, mas é breve demais para causar qualquer efeito. Ou seja, as imagens contradizem o que foi dito pela jornalista, mas o *sobe som*, de certa forma, concorda. Confusão de abordagens.

Na décima-quinza inserção de vídeo, temos um caso de acerto. As imagens utilizadas indicam uma cena em que Clooney está em um bar conversando com a personagem de Vera Farmiga. Elas concordam com o texto porque reproduzem para o espectador exatamente aquilo que recém havia sido comentado: o encontro de ambos os personagens e o lugar citado.

Seguindo o acerto da anterior, a inserção 16 também relaciona a imagem com o texto. Ao apresentar a personagem de Anna Kendrick, Boscov coloca imagens do protagonista do filme interagindo com ela num encontro realizado num restaurante. O problema, novamente, é o sobe som, que não complementa e muito menos tem a ver com o que a jornalista acabou de comentar.

Já na próxima, Boscov fala que a pessoa vai receber a pior notícia de sua vida olhando para uma tela e para uma pessoa que nunca viu. A cena escolhida mostra Natalie observando um escritório. Relação inexistente. O mesmo pode ser dito sobre o próximo momento do videocast em que cenas do filme são utilizadas (Quadro 5):

Quadro 5 - Um filme profundamente triste

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="331 1391 529 1424">(05:00 – 05:10)</p>	<p data-bbox="663 1167 1340 1368">(texto antes e durante o vídeo) “Esse é um filme incrivelmente maduro, é um filme profundamente triste, não só por causa das demissões que são realmente trágicas...”.</p>

Fonte: Dados da pesquisa

Aqui, as demissões trágicas e o filme triste mencionado pela jornalista são ilustrados com cenas de pessoas conversando e, também, por um momento em que um personagem está sorrindo ao beijar o ombro do outro. Tal erro se repete na inserção 19, onde uma cena e um diálogo de humor sarcástico não criam “a pessoa muito triste” que Isabela Boscov citou em seu comentário.

O diálogo escolhido na vigésima inserção para dar continuidade ao comentário da jornalista não explica o que são as “certas coisas” que “não têm mais solução”. Inserção desnecessária para a conclusão que Boscov começou a construir para o videocast. Na 21ª, as cenas de personagens se beijando, tirando fotos ou correndo no aeroporto não definem os momentos que passaram, as decisões irrevogáveis, as ilusões vãs e a impossibilidade de se

consertar as coisas como declarou Boscov no verbal. Por fim, após o último comentário, aparecem momentos quaisquer do filme para acompanhar os créditos com a ficha técnica do longa.

Num balanço final, o que podemos constatar neste vídeo é a ausência da correta utilização da narrativa televisiva. Logo na primeira inserção de vídeo do videocast, notamos que a utilização da cena do filme em questão se revela aleatória (ou desnecessária?), contrariando a definição de Paternostro (1987) de que a TV parte do diálogo entre texto/imagem. Estamos falando também da multimídia na internet. Ou seja, a união de várias ferramentas, como vídeo, texto e imagens deveriam ser ainda melhor exploradas, já que a convergência apresentada pelo mundo online marca o encontro entre várias mídias analógicas e digitais.

Assim, a jornalista Isabela Boscov peca diversas vezes ao não relacionar as imagens que utiliza com o texto que apresenta nos comentários do longa-metragem *Amor Sem Escalas*. Existem casos particularmente preocupantes, como na inserção #9, em que a jornalista comenta que alguém vai dizer que “o seu cargo não está mais disponível”, para, depois, mostrar uma cena cômica envolvendo o personagem de George Clooney e Anna Kendrick.

A multimídia está aí para atrair consumidores e oferecer mais recursos para propagar informação. Por isso, no primeiro videocast da jornalista em 2010, podemos constatar que ela ainda precisava aprender a comandar melhor as ferramentas que tinha em mãos, mesmo já ocupando um espaço na web há dois anos. As imagens não criaram uma realidade, como sugere Aguiar (2004), assim como a utilização do *sobe som*, que, ao invés de complementar a informação recém dada pela jornalista, apenas ilustrou momentos do filme sem conexão com o verbal.

Quanto ao texto, o estilo de Isabela Boscov se aproxima muito do da crítica impressionista apontado por Piza (2004). Seus comentários sobre o filme *Amor Sem Escalas* seguem o estilo apontado pelo autor, que, em linhas gerais, resume-se à ação de descrever as reações perante uma obra, utilizando adjetivos para qualificá-la. O videocast, nesse sentido, deixa claro o quanto a jornalista apreciou o filme.

No entanto, em termos de estrutura textual, percebe-se o uso da coloquialidade como, às vezes, sinônimo de repetição e pobreza na construção de frases. Na inserção #3, ela é redundante em vários momentos, comentando que o diretor escolhe bem o assunto, para depois dizer que ele trata bem o assunto e por fim comentar que o filme é bem escrito.

A coloquialidade do texto televisivo e online, que deve ser como uma conversa com o espectador/usuário, também abre espaço para momentos que propiciam essas redundâncias.


Os cortes repentinos para conectar comentários claramente gravados mais de uma vez, bem como o uso do “éés” ou do “ããs”, por exemplo, servem para disfarçar o tempo em que Boscov está fazendo uma pausa para pensar de que forma concluir seu pensamento. Isso indica que não houve a preparação de um texto prévio para leitura, sendo o mesmo construído na medida em que era falado.

O videocast de *Amor Sem Escalas*, no final das contas, representa uma Isabela Boscov que ainda está tentando se adaptar ao mundo dos vídeos *online*. Tanto o cenário cheio de informações visuais quanto os enquadramentos e a forma como o comentário é desenvolvido, com uma coloquialidade frágil, mostram que ela não domina a mídia. O próprio texto também precisa ser lapidado, já que ainda traz traços do rejeitado estilo limitado de “espelho *online*” apontado por Martins (2008). Num balanço geral, se formos contabilizar número de erros e acertos, Boscov acerta em apenas sete das 22 inserções de vídeos.

3.2 72 HORAS: O VIDEOCAST

72 Horas é um filme produzido em 2010 e dirigido por Paul Haggis. No longa-metragem, acompanhamos a história do professor universitário John Brennan, que, após ver a esposa, Lara (Elizabeth Banks), ser presa acusada de homicídio, tenta fazer de tudo para tirá-la da prisão e provar a sua inocência. Para ilustrar seus comentários, Isabela Boscov já começa acertando em sua primeira inserção de vídeo, como no Quadro 6 abaixo:

Quadro 6 - Russell Crowe

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="331 1765 531 1803">(00:27 – 00:31)</p>	<p data-bbox="662 1496 1351 1749">(texto antes e durante o vídeo) “Toda vez que eu vejo o Russell Crowe realmente bem num papel, eu tenho a sensação que eu nunca vi nada tão bom antes. Essa capacidade do Russell Crowe de ser ultra econômico...”.</p>


Fonte: Dados da pesquisa

Ainda que pudesse utilizar momentos de algum filme de Russell Crowe que expressasse todas as características que recém citou (a “capacidade de ser ultra econômico”), Boscov acertou ao relacionar uma imagem do ator dando entrevista para mostrar de quem ela

estava falando. Já no segundo momento que utiliza cenas do filme para acompanhar seu texto, a jornalista peca por não relacionar o texto com a imagem. O vídeo em nada está relacionado com o comentário da jornalista. Ao mostrar John brincando com o filho e, depois, ao utilizar o sobe som para ilustrar um momento da felicidade de sua família, a cena do filme não consegue exemplificar para o espectador o porquê do filme ser envolvente e tenso como indicado pela jornalista.

Nas duas seguintes inserções, quando cita o longa-metragem *No Vale das Sombras* e a atriz Elizabeth Banks, utiliza imagens de ambos para apresentá-los ao usuário. São relações corretas e que auxiliam na hora de construir a imagem deles: imagens servindo de suporte para o texto, apostando na complementaridade. No caso da cena de Elizabeth Banks, como fala que a atriz está numa rara chance de fazer bem um papel dramático, poderia colocá-la numa cena do filme que evidenciasse esse aspecto. No entanto, a atriz dando entrevista já trabalha a ideia da relação imagem/texto. Já na terceira inserção de vídeo, além de Boscov acertar nas imagens, também alcança resultado positivo ao selecionar uma cena do filme que mostra exatamente o que ela acaba de acompanhar (Quadro 7):

Quadro 7 - A prisão de Lara

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="331 1496 533 1532">(02:03 – 02:13)</p>	<p data-bbox="663 1272 1350 1420">(texto antes do vídeo) “Na manhã seguinte, eles acordam e a polícia tá dentro de casa prendendo ela pelo assassinato da chefe dela”.</p> <p data-bbox="663 1496 1350 1585">Cena: “- Polícia de Pittsburgh. Temos um mandado de prisão. – Você está presa por assassinato.”.</p>

Fonte: Dados da pesquisa

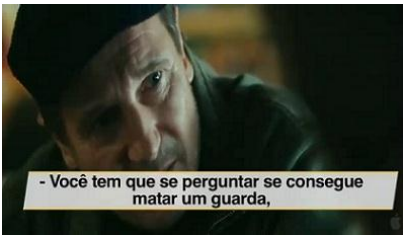
Esse é um bom exemplo da correta utilização de vídeo para construir a realidade do filme para quem está assistindo ao videocast. A jornalista comenta que certa personagem vai presa e, logo em seguida, mostra exatamente a cena em que a polícia chega a sua casa para levá-la sob custódia. Na próxima vez que utiliza vídeos, no entanto, as imagens já não dialogam com o que está sendo dito no verbal. As tomadas aéreas da cidade e John andando pelos corredores da penitenciária não exemplificam essas “fortes evidências” de que a mulher dele seria inocente.

O acerto volta a aparecer logo em seguida, na sétima inserção, quando, utilizando uma cena em que John comenta que viu as provas e que acredita que sua mulher é inocente, a jornalista ilustra seu comentário de que o personagem quer tirá-la da cadeia. No oitavo momento, Boscov continua com suas corretas escolhas. Na realidade, o ideal seria mostrar cenas do veredito, mas as utilizadas também, de certa forma, dialogam com o que acaba de ser visto: a personagem Lara dentro da prisão e, depois, acompanhada do marido e do filho que foram fazer uma visita acompanham esta ideia de que ela, de fato, ficará presa.

Na nona inserção, mais uma vez, a escolha de imagens se mostra adequada, mostrando o tal “desespero” do personagem numa cena em que ele monta uma arma e vai até a prisão para colocar um plano em ação. O diálogo da cena também amplia a ideia, quando mostra John dizendo que não tem outra escolha a não ser executar aquela medida desesperada.

Outro problema aparece na décima primeira inserção, e não é relacionado à escolha de imagens, mas sim à sua organização. Acompanhando o comentário da jornalista sobre o personagem do ator Liam Neeson e sua importância na história, a imagem do ator não aparece na hora que Boscov menciona o seu nome. Quem aparece é o personagem de Russell Crowe para só depois mostrar Liam Neeson. Ou seja, a ideia foi válida, mas a montagem deveria ter organizado melhor a distribuição. O comentário sobre Neeson poderia ter se conectado com o da próxima inserção, que está ilustrada abaixo (Quadro 8):


Quadro 8 – A participação de Liam Neeson

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="379 1774 580 1809">(03:42 – 03:53)</p>	<p data-bbox="715 1393 1393 1639">(texto antes do vídeo) “Ele dá algumas dicas muito importantes, dicas que são mais, na verdade, grandes diretrizes para o Russell Crowe, do que propriamente: pule o muro, vá pela... use o caminhão da lavanderia, não é nada disso”.</p> <p data-bbox="715 1720 1393 1975">Cena: “-Você tem que se perguntar se consegue matar um guarda, deixar seu filho num posto de gasolina, porque para fazer isso, é isso que você deve se tornar. E se você não consegue, não comece. Você só vai fazer com que alguém morra.”.</p>

Fonte: Dados da pesquisa

Aqui temos mais um exemplo de como não apenas as imagens se relacionam com o texto, mas também o próprio diálogo delas. Seguindo a ideia apresentada por Boscov de que o personagem de Liam Neeson dá diretrizes para o de Russell Crowe sobre como proceder num plano, a cena mostra exatamente isso: Neeson fala sobre a importância de ter coragem ao matar um homem, abandonar um filho, etc. (Quadro 9):

Quadro 9 - Paredes cheias

IMAGEM	TEXTO
 <p data-bbox="379 947 580 981">(04:00 – 04:11)</p>	<p data-bbox="711 674 1377 927">(texto antes e durante o vídeo) “Como sempre em filme americano, o cara esvazia uma parede da casa dele e coloca ali montes de recortes, anotações, mapas, fotos, brochuras, folhetos, etc, que vão ajudar ele naquele plano”.</p>

Fonte: Dados da pesquisa

O mesmo observamos na inserção de número 12, onde as paredes da casa de John estão tomadas por recortes, anotações, mapas e fotos, aparecendo exatamente como descritas pela jornalista. Na seguinte utilização de vídeos, entretanto, as cenas aparecem sem relação com o texto, inclusive em momentos até mesmo longos, como o de John falando com a mulher na cabine da prisão. A que também abre a inserção de vídeo com John comprando uma arma é outra que não ilustra o que está sendo dito pela jornalista.

Na décima quarta inserção, as cenas também não dizem muito em relação ao verbal. John em um carro, com uma arma na mão diante de um incêndio e policiais saindo de carro não chegam sequer a dar dicas do que é esse plano do personagem ou das habilidades dele como um novo gênio do crime. Na sequência, em uma nova inserção, as imagens não chegam a estar incoerentes com o texto, mas tampouco dizem algo em relação ao texto. Nelas, podemos ver John fugindo com Lara, tomadas aéreas da cidade, cenas de perseguição. Só que a jornalista fala muito de Russell Crowe. Poderia, então, ter utilizado cenas que exemplificassem melhor todas essas qualidades que ela tanto destaca nele.

Na décima sexta inserção, o tal casamento que parece tão verdadeiro entre os personagens não está reproduzido nas imagens aqui, mas sim as cenas de suspense e ação comentadas pela jornalista (ainda que fora de ordem). John observando policiais, voos de helicóptero, carros de polícia percorrendo as ruas e John conversando com o filho ilustram

isso. E, finalmente, na última inserção, cenas aleatórias apenas para mostrar vários momentos do filme.

Ao contrário do videocast de *Amor Sem Escalas*, o de *72 Horas* consegue utilizar melhor as regras definidas por Paternostro (1987) para a relação de texto e imagem. Logo nas primeiras inserções de vídeo, quando a jornalista fala dos atores (colocando vídeos de Russel Crowe e Elizabeth Banks ao falar deles), já podemos notar que o videocast une o verbal com o não-verbal.

O próprio texto e a forma de Boscov comunicar estão mais à vontade, muito ajudados pelo cenário mais limpo e pelos enquadramentos que colocam mais dinâmica para o videocast, além de ficar claro de que o texto foi construído com antecedência, sendo lido por Boscov. Com a jornalista mais livre, confirma-se a necessidade apontada por Castells (2008) de a internet ter que reproduzir o face a face, com o tom de voz e a linguagem corporal são mais explorados.

O não-verbal se torna muito presente, já que quase todas as inserções de vídeo servem de suporte para o texto. Um bom exemplo é a inserção #12, que mostra o personagem de Russel Crowe fazendo exatamente aquilo que Boscov recém havia comentado: colocando mapas e fazendo anotações na parede.

Comparado com o videocast analisado anteriormente, o de *72 Horas* confirma a ideia de Capanema (2008) de que precisamos nos adaptar a novas linguagens e plataformas. Em um ano de trabalho, a partir do primeiro e do último videocast de 2010 analisados, podemos perceber uma evolução da jornalista na forma de utilizar a multimídia e a própria linguagem. Tanto que, aqui, a proporção de acertos em relação ao número de inserções aumentou. De 17 vezes que a jornalista utiliza trechos do filme para ilustrar seus comentários, dez são utilizados de forma correta.

3.3 AMOR SEM ESCALAS: O TEXTO NA REVISTA

O texto *De Porto em Porto*, escrito por Isabela Boscov, fala sobre o filme *Amor Sem Escalas*. O lead, “no triste, engraçado e excepcional *Amor Sem Escalas*, George Clooney é um homem sem amarras que começa a ansiar por algo de estável”, já indica a opinião da jornalista, ao mesmo tempo em que resume, em poucas palavras, sobre o que se trata o filme. Logo, apoiando-se muito no estilo de jornalismo literário, abre a crítica com uma descrição minuciosa de uma cena do filme:

“Em uma sequência fabulosamente bem montada, *Amor Sem Escalas* (*Up in the Air*, Estados Unidos, 2009) comprime em uns poucos minutos o ritual que seu protagonista, Ryan Bingham, executa mais de 320 dias ao ano: roupas e pertences são milimetricamente acomodados em uma mala pequena; Ryan aperta o botão da alça, puxa-a para cima, roda com a mala para fora de mais um quarto de hotel. Aperta o botão, recolhe a alça, põe a mala no carro, vai até o aeroporto. Aperta o botão, puxa a alça, check-in. Aperta o botão, recolhe a alça, tira os sapatos, passa pelo raio-x. Aperta o botão, puxa a alça, roda até o portão, embarca – tudo em cadências ritmadas, como se cada etapa fosse um compasso de uma música.”

O que podemos constatar com esse trecho é a notável habilidade da jornalista em construir a realidade do filme para o leitor. Definida como essencial por Aguiar (2004), essa construção é bem utilizada justamente por, através das palavras, conseguir deixar claro como se arquiteta a cena do filme e, mais especificamente a rotina do personagem Ryan. Calcada em mínimas observações das ações do personagem, a descrição é ao mesmo tempo objetiva no ritmo (muito em função da pontuação) e detalhada em suas descrições. As frases, que se costumam a cada momento, levam o leitor a construir a cena do filme mentalmente. Não precisamos de fotos: a utilização do verbal foi suficiente para este momento do filme se materializar no imaginário de quem o lê. Já num segundo momento, começa outro tipo de abordagem textual:

“Mas Ryan, interpretado por George Clooney com nuances que ele vem tornando mais sugestivas a cada filme, não é um autômato. É um homem que se compraz nesse ritual, orgulha-se da precisão a que nele chegou e, principalmente, ama o que ele significa: mais um dia no ar, rumo a mais uma cidade que pouco significa para quem não mora nela – Tulsa, Des Moines, Wichita, Kansas City – para mais um dia de trabalho que ele desempenha com maestria, em todo o seu trágico exotismo”.

Aqui, Boscov faz comentários a partir do princípio de Golin e Cardoso (2010) de que o jornalismo cultural se constrói a partir de uma plataforma interpretadora. Isso quer dizer que, neste momento, ela apresenta não apenas um texto informativo e que consegue mostrar o filme para o leitor, mas também uma interpretação do que *Amor Sem Escalas* quer dizer especificamente com o seu protagonista, Ryan Bingham. Ao invés de apenas fazer um mero relato da personalidade dele, Boscov faz uma definição de sua vida, dizendo que ele não é “autômato”, mas que é um homem que se orgulha do que faz e que desempenha o seu papel

cheio de “trágico exotismo” com maestria. Tal parágrafo, então, como já citado, é uma plataforma interpretadora e não meramente informativa. O texto, logo após, segue com um parágrafo que explica a função de Ryan e o que ele interpreta sobre as demissões que efetua. Uma análise sintética dos fatos (demissões) que constroem o cunho emocional do filme. Posteriormente, Isabela Boscov comenta:

“Amor Sem Escalas toma personagens frequentes na iconografia americana, aquelas pessoas que compensam a paralisia emocional com a eficiência profissional. Cuida, então, de expô-las no que tem de mais tenro e terno. Cada demissão efetuada por Ryan é uma pequena tragédia distinta: não importa qual o estereótipo apresentado, se o da executiva carreirista ou do funcionário tarefeiro – Reitman descobre, sob cada um deles, um íntimo repleto e palpitante. O que se tem aqui, portanto, é uma visão ampliada das agonias pessoais deflagradas pela depressão econômica.”

Este trecho também apresenta a já estudada “plataforma interpretadora” dos fatos apresentados no filme. Todavia, aqui Boscov vai além, organizando seu texto de forma que, após a plataforma, a análise do filme vá ainda mais a fundo. Ao interpretar sutilmente certas mensagens de *Amor Sem Escalas*, agora ela segue a definição de Scalzo (2004) de que as revistas são supermercados repletos de informações que costumam refletir a cultura de lugares e estilos de vida. Neste caso, é o texto que faz esta reflexão. Tal abordagem se mostra presente na forma como Boscov analisa o perfil dos cidadãos americanos, não apenas no que se refere aos personagens que “compensam a paralisia emocional com a eficiência profissional”, refletindo, conforme ela, a iconografia americana, mas também o cenário cultural em que o filme se passa: a depressão econômica que abalou os Estados Unidos em 2008, época em que o filme foi produzido.

A jornalista continua desenvolvendo seu texto ao comentar como os detalhes do filme dizem muito sobre os personagens que protagonizam a história, inclusive mencionando aqueles que ainda não tinham sido definidos anteriormente pelo texto, como Alex e Natalie. Já o parágrafo que representa a conclusão do texto encarrega-se de retomar a vontade de Boscov de interpretar fatos e personagens. Entretanto, aqui também podemos notar a vontade de se aproximar do estilo de crítica impressionista para finalizar sua análise do longa-metragem:

“Este é um filme sobre como alguém vive o presente; e, nele, Ryan subitamente ganha essas duas âncoras, uma figura conjugal e uma figura filial, e contra suas próprias convicções, começa a gostar de arrastá-las para cá e para lá. Ambas as atrizes, Anna Kendrick e Vera Farmiga, são sensacionais. Mas é com Vera que Clooney tem a oportunidade de oferecer um espetáculo magnífico: o de um homem se apaixonando e, pouco a pouco, com surpresa e com mais alegria do que imaginaria, *percebendo* estar apaixonado. Mas, em que pesem seu humor vivaz e seus momentos tão jubilosos, *Amor Sem Escalas* é de uma tristeza profunda. Uma vez rompido seu isolamento, Ryan estará desprotegido tanto da possibilidade de ser feliz quanto, claro, de ser infeliz – porque a vida tem momentos-chave e poucos daqueles que se deixou passar podem ser recuperados; porque algumas decisões são incanceláveis; e porque, quando duas pessoas baixam a guarda uma para a outra, a indefinição é a única certeza. Tudo, de fato, fica no ar. Menos esse belíssimo filme de Reitman, que tem a cabeça nas nuvens, mas os pés plantados bem firmes no chão.”

Boscov, na finalização do texto, retoma algo que parece recorrente em seus textos (a interpretação do filme) e ainda utiliza a forma da crítica impressionista para deixar o leitor informado de suas impressões do filme ao adjetivar vários aspectos dele. A crítica impressionista, a exemplo do que já foi estudado, é exatamente isso: caracterizar as impressões imediatas de uma pessoa perante uma obra utilizando adjetivos para qualificá-la. Encerrando o texto de *Amor Sem Escalas*, Boscov define as atrizes como “sensacionais” e categoriza o filme como “belíssimo” e com “os pés plantados bem firmes no chão”, referindo-se ao realismo apresentado pelo resultado final do longa-metragem.

Temos em *De porto em porto*, por fim, um texto que reflete uma autora que sabe defender as suas escolhas com maestria, fazendo o leitor leigo construir o filme com as palavras e, também, ajudando aqueles que já assistiram ao filme perceber aspectos que possam não ter sido analisados por eles antes. É um texto que cumpre aquilo que Piza (2004) firma como essencial: a formação do leitor. Isabela Boscov alcançou esse feito na bem arquitetada estrutura de seu texto, que transita entre interpretações de personagens, adjetivações e análises socioculturais da população norte-americana.

3.4 72 HORAS: O TEXTO NA REVISTA

O texto *Nascidos um para o outro*, escrito por Isabela Boscov, fala sobre o filme *72 Horas* e inicia assim:

“Entre todos os atores capazes de interpretações por vezes magníficas – e eles não são tão poucos assim -, é difícil encontrar quem se compare a Russell Crowe quando ele está no papel certo, no filme certo [...] é felicíssima, então, a parceria de Crowe com Paul Haggis, outro sujeito que gosta de puxar pela emoção da plateia nos roteiros que escreve (Menina de Ouro e Cartas Para Iwo Jima, por exemplo, para Clint Eastwood) e nos filmes que ele mesmo dirige: *Crash – No Limite*, embora não o merecesse, se enquadrou tão bem com os sentimentos dos membros da Academia que tirou de *Brokeback Mountain* o Oscar dado como certo; e *No Vale das Sombras*, um trabalho de safra superior, merecia, por outro lado, mais consideração pela maneira desadornada com que narrava a busca de um ex-militar por seu filho, um combatente do Iraque que some sem dar baixa.”

No primeiro momento do texto, a jornalista dá todas as ferramentas para que o leitor possa se ambientar em relação ao filme *72 Horas*. Primeiro, fala sobre sua admiração por Russell Crowe e o quanto ele funciona quando está numa situação de certas escolhas. Logo, faz uma apresentação de Paul Haggis, que, por ser um diretor, não é uma figura tão conhecida do público e, por isso mesmo, recebe um perfil mais detalhado. Para tanto, Boscov cita os filmes anteriores do diretor e, mais uma vez, utilizou-se do estilo de crítica impressionista apresentado por Piza (2004) para definir suas reações em relação às obras *Crash – No Limite* e *No Vale das Sombras*. A coerência, clareza e informação do texto, também definidas pelo autor como fatores fundamentais de um texto de jornalismo cultural, estão presentes neste trecho. Após essa introdução do ator e do diretor, faz um breve resumo do que achou de *72 Horas*, comentando a “implausibilidade” do filme, mas também a forma como ele se torna uma opção “envolvente”.

“Na primeira cena, John e Lara (Crowe e Banks, muito bem em um raro papel dramático) jantam com o irmão e a cunhada. Lara brigou feio com a chefe, e continua a briga tolamente com a cunhada. Por meio das intervenções do marido na discussão, Haggis desenha em detalhe um casamento genuíno – um bom casamento. Mas, na manhã seguinte, na presença do filho pequeno do casal, a polícia prende Lara pelo assassinato de sua chefe. Que Haggis deixe aí boa margem para dúvida (Lara não parece ser do tipo homicida, mas as provas contra ela são irrefutáveis) é um dos lances inspirados da trama: só o marido acredita de fato na inocência da mulher; e, quando o último recurso em favor dela é recusado pelo tribunal, o roteiro lhe dá todos os pretextos para agir como agem as pessoas que se sentem solitárias em

uma crença e acuadas pelo ceticismo alheio – com desespero e sem ponderação.”

Neste outro momento, bem como fez no texto de *Amor Sem Escalas*, a jornalista constrói a realidade do filme para o leitor. Ainda que utilize essa definição de Aguiar (2004) de forma menos complexa (no texto anterior observamos uma narrativa mais inovadora), alcança os mesmos objetivos. Desta forma, conseguimos saber como o filme começa, afinal, a primeira cena é comentada por Boscov, e todos os fatos que são encadeados por este momento inicial de *72 Horas*. Ao mesmo tempo em que reflete e constrói para o espectador o longa-metragem, também já analisa sutilmente alguns aspectos do filmes, a exemplo de como o protagonista age perante a condenação da esposa ou da definição do casamento “genuíno” dos dois. Para finalizar seus comentários, escreve:

“Mas diretor e ator não perdem a mão: ancorando cada desdobramento em uma atuação secundária sólida (quatro exemplos estupendos: Brian Dennehy como o pai de John, Liam Neeson como o fugitivo profissional, Daniel Stern como o advogado de Lara e o desconhecido Tyrone Giordano como um motoqueiro surdo), eles cumprem uma tarefa desafiadora: pôr o mais lapidado realismo a serviço da mais completa inverossimilhança – e da mais deliciosa e enervante excitação, daquelas que fazem o espectador se retorcer na poltrona e prender o fôlego”.

Aqui, numa análise objetiva, resume em poucas frases o resultado de *72 Horas*. Por se tratar de um texto que ocupara menor espaço na VEJA (teve apenas uma página, enquanto *Amor Sem Escalas* teve três), é considerável positiva a forma como a jornalista sintetizou tanto as informações do filme quanto suas análises sobre ele, apontando qualidades e defeitos que justificam sua opinião. Confirma, portanto, a ideia de Scalzo (2004) de que revistas possuem informações mais pessoais nos textos, ajudando o leitor no seu cotidiano. Como representante do homem comum, o crítico tem o papel de formar o leitor e de servir de suporte para as decisões de consumo cultural destas pessoas, conforme afirma Melo (2009). Nesse sentido, Boscov cumpre a sua função.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO DA PESQUISA

Antes de fazermos qualquer procedimento conclusivo, precisamos retomar a questão que nos fez iniciar esta pesquisa. A proposta era descobrir em qual veículo de comunicação a

jornalista Isabela Boscov desenvolve melhor sua opinião, apresentando maior qualidade de comunicação. Após estudos relativos a jornalismo cultural, TV, linguagem e *Web*, bem como uma análise de cada um dos produtos (textos impressos e vídeos no site da VEJA), concluímos que ela desenvolve melhor sua opinião sobre determinado filme nos textos da revista. Dessa forma, não confirmamos a nossa hipótese de que seria nos videocasts.

No videocast, identificamos a falha de comunicação que Isabela Boscov apresenta ao não utilizar de forma correta as imagens para ilustrar seus textos. Não obedecendo durante boa parte do tempo as definições de Paternostro (1987) para a construção da narrativa audiovisual, a jornalista acaba dependendo, como na revista, de suas próprias palavras. Ou seja, as imagens pouco lhe auxiliam e o fator verbal se torna o protagonista dos vídeos. Só que até mesmo no verbal podemos algumas diferenças: é perceptível que a “coloquialidade” é reflexo de uma construção verbal que é feita no momento de gravação do vídeo. Assim, mesmo na coloquialidade, é recomendável um preparo ou algum procedimento que possibilite a estruturação do pensamento para evitar hesitações ou erros sob os holofotes.

Constatamos também, como já mencionado em nossa análise, que, em um ano de trabalho, Isabela Boscov aprimorou sua qualidade nos videocasts – ainda que não na dosagem necessária para alcançar pleno êxito do ponto de vista teórico audiovisual. Os erros diminuíram e as inserções de vídeos foram utilizadas de maneira mais correta com maior frequência. No entanto, erros como a falta de relação entre as imagens continuam a se repetir, impedindo que a correta forma da linguagem televisiva se apresente para quem está assistindo. Vale lembrar que, apesar de estarmos trabalhando com uma análise televisiva, os videocasts se encaixam na *Web 2.0*. Portanto, ainda que seja possível o usuário assistir ao videocast mais de uma vez para compreender certos aspectos, essa prática não é necessariamente uma verdade absoluta – uma vez que a própria TV acostumou o público a captar informações com apenas uma exibição.

Já quando analisamos os textos publicados na revista, podemos constatar que Boscov trabalha com extrema facilidade os aspectos citados por Piza (2004) como fundamentais para um bom texto de jornalismo cultural. Ao construir sua narrativa com plataformas informativas, também podemos notar a forte presença de interpretações no trabalho da jornalista. Ela faz uma excelente dosagem entre esses dois aspectos, também refletindo alguns aspectos culturais que envolvem a produção do vídeo e, principalmente, fazendo com que os filmes comentados fiquem construídos na mente do leitor. O maior exemplo disso é a descrição minuciosa que faz do cotidiano do personagem Ryan no início do texto *De porto em porto*.

A comparação entre as análises dos dois meios de comunicação não confirma a nossa hipótese inicial de que Isabela Boscov desenvolveria com melhor comunicação a sua opinião sobre filmes no videocasts. Conforme constatamos, nos videocasts ela não utiliza de forma satisfatória as regras dos padrões televisivos, utilizando inserções de vídeos que não comunicam ou que, então, passam informações incoerentes quando comparadas com o verbal. Neste sentido, os videocasts se mostram falhos por não conseguir fazer o fundamental: uma união entre texto e imagem. Os textos, por outro lado, são repletos de acertos. Não só por estarem de acordo com o estilo do jornalismo cultural ou com a própria construção da linguagem verbal, mas também por comunicarem com mais clareza, eficiência e qualidade a opinião da jornalista.

Concluimos, portanto, que Isabela Boscov alcança melhor resultados nos textos que publica na revista. Em sua recente empreitada no mundo online, precisa melhorar vários aspectos (lembrando que nossa análise é limitada ao ano de 2010, podendo haver mudanças no trabalho da jornalista posteriormente). Já na revista, mostra-se muito segura do que apresenta. É uma conclusão que tiramos, como já dito, a partir de duas etapas: primeiro da análise individual de cada veículo. E se as análises individuais por elas mesmas já se mostrariam definitivas, a comparação torna nossa afirmação ainda mais consistente. Em suma, adotar as características principais das linguagens de determinado veículo se mostra fundamental para uma boa comunicação.

Nossa hipótese não foi confirmada. Por outro lado, alcançamos os nossos objetivos com esta pesquisa. Ao longo do nosso trabalho, conseguimos identificar quais elementos e recursos que a crítica de cinema da revista VEJA, Isabela Boscov, utiliza em seus textos na mídia impressa e também no site da publicação, para desenvolver suas percepções sobre os filmes (na nossa amostragem, *Amor Sem Escalas* e *72 Horas*). Também conseguimos analisar as linguagens que a crítica de cinema Isabela Boscov utiliza na revista VEJA e também nos videocasts postados no *site* da publicação. E, por fim, comparamos essas mídias.

5 CONCLUSÃO E SUGESTÕES

Ao estudarmos o cenário de convergência em que se encontra o Jornalismo, concluimos que os desafios emergentes são vários – não apenas no que se refere a questões tecnológicas, mas também ao próprio modo de construir linguagens e de direcionar de forma clara a comunicação para o usuário. Tema relativamente novo em estudos e referências, a internet se apresenta como um meio de comunicação que causa profundas transformações na

comunicação, alterando o cenário estratificado dos meios onde cada veículo atua independente um do outro: agora, todos se encontram em um único lugar.

É esse leque de possibilidades que faz a internet ser tão bem sucedida: mídias analógicas e digitais se unem, a liberdade autoral está mais presente (agora, como já estudado, qualquer pessoa pode publicar seus textos sem restrições e gratuitamente) e o espaço para conteúdo é infinito. É um trabalho árduo para os profissionais da comunicação, que recém estão se adaptando a esse novo cenário, que se mostra recente e pouco teorizado (referências sobre esse assunto, por exemplo, estão longe de alcançar a consistência do que existe sobre os outros veículos). Mais do que um trabalho árduo, também é um momento de transição, adaptação e, principalmente, inclusão para as linguagens e para os jornalistas.

Por isso mesmo, é necessário um preparo consistente dos profissionais que desejam atuar nesse meio. Isso se torna verdade no momento em que se define a necessidade dos jornalistas serem multimídia. Ou seja, que devem atuar em todos os meios de comunicação, sejam eles jornal, rádio, TV ou internet. Assim, o profissional deve não apenas se apropriar dos procedimentos técnicos de cada veículo, mas também da própria linguagem de cada um deles. O jornalista do Grupo RBS, Rodrigo Lopes, em entrevista concedida a este pesquisador, no dia 31 de agosto de 2011, no Centro Universitário Metodista - IPA, confirma essa ideia. Para ele, o grande desafio da convergência do jornalismo para a internet é a linguagem, já que, nela, o internauta não aceita apenas as repetições do que já viu no jornal, por exemplo. Ele aponta que, além do jornalista ter que se adaptar a novas linguagens e a diferentes públicos, o terreno da internet ainda é muito incerto, onde constantemente as novidades variam. O que ele garante, por outro lado, é que, enquanto o jornalista souber contar uma história, independente da plataforma, os desafios serão vencidos.

No entanto, o que podemos constatar com nossa pesquisa, que tinha como objetivo identificar e analisar os recursos e linguagens que a jornalista Isabela Boscov utiliza na revista e nos vídeos da internet para falar sobre cinema, é que essa necessidade do jornalista ser multimídia não é tão simples assim. A própria Isabela Boscov é um exemplo disso: extremamente clara em seus textos para a mídia impressa (que é onde tem suas origens, atuando desde 1999 na VEJA e com experiências prévias em outros jornais e revistas), mas ainda se adaptando no que diz respeito à construção da linguagem de vídeos. Tal constatação nos faz pensar que é fundamental que haja uma preparação, um treinamento para que os jornalistas tenham condições de transitar por várias mídias com a mesma naturalidade com que atuam naquelas que mais dominam, que atuam há mais tempo.

Por fim, o que concluímos é que essa tendência de unir o tradicional ao contemporâneo é apenas o começo de uma série de transformações para comunicação, linguagem, interação, tecnologias, entre outros aspectos. Nosso estudo, bem como as nossas considerações, não tem o objetivo de ser conclusivo e muito menos de cessar as discussões acerca do tema. Ele serve para abrir novos caminhos e para que outras percepções recaiam sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.
- ARANHA, Marcos de Souza. A era do autor 2.0. In: FERNANDES, Manoel (org). **Do broadcast ou socialcast: como as redes sociais estão transformando o mundo dos negócios**. São Paulo: Bites, 2009. p. 27 - 31.
- AYRES, Nathalie; PATROCÍNIO, Fernanda; VILALBA, Isabella. **Isabela Boscov, o cinema e o jornalismo**. 2011. Disponível em: <http://www.facasper.com.br/noticias/index.php/o-tempero-dos-basile,n=3951.html>. Acesso em: 07 de set. 2011.
- BARCELLOS, Marco. O caminho para a Web 3.0. In: FERNANDES, Manoel (org). **Do broadcast ou socialcast: como as redes sociais estão transformando o mundo dos negócios**. São Paulo: Bites, 2009. p. 73 - 79.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BARROS, Ana Paula Ferrari Lemos. **A importância do conceito da esfera pública de Habermas para a análise da imprensa – uma revisão do tema**. 2008. Disponível em: <http://www.colegio30anos.ceub.br/index.php/arqcom/article/viewFile/671/706>. Acesso em: 07 de set. 2011.
- BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2010.
- BOTTENTUIT JUNIOR, João Batista; COUTINHO, Clara Pereira; LISBÔA, Eliana Santana. Podcast e vodcast: o potencial da ferramenta VoiceThread. In: CARVALHO, Ana Amélia A. (org). **Actas do encontro sobre podcasts**. Braga: CIED, 2009. p. 281 - 288.
- CAPANEMA, Letícia. **A televisão expandida: das especificidades às hibridizações**. 2008 Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/comunicacao?dd1=2634&dd99=view>. Acesso em: 12 de jul. 2011.
- CARDOSO, Everton; GOLIN, Cida. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César (org.); BRITTOS, Valério (org.); GOLIN, Cida (org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 184 - 203.
- CASTELLS, Manuel. **Sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CLARK, Walter. **O campeão de audiência: uma autobiografia**. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- COELHO, Marcelo. **Crítica cultural: teoria e prática**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- COSTA, Caio Túlio. Moral provisória 2.0. In: FERNANDES, Manoel (org). **Do broadcast ou socialcast: como as redes sociais estão transformando o mundo dos negócios**. São Paulo: Bites, 2009. p. 23 - 26.

COSTA, Rogério da. **A cultura digital**. São Paulo: Publifolha, 1999.

COUTINHO, Marcelo. Relevância e audiência: a importância do capital social. In: FERNANDES, Manoel (org). **Do broadcast ou socialcast: como as redes sociais estão transformando o mundo dos negócios**. São Paulo: Bites, 2009. p. 49 - 53.

FIORENTINI JÚNIOR. Que mundo é este? In: FERNANDES, Manoel (org). **Do broadcast ou socialcast: como as redes sociais estão transformando o mundo dos negócios**. São Paulo: Bites, 2009. p. 17 – 21.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2010. p. 280 - 304.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

LOZANO, José Carlos. Hacia la reconsideración del análisis de contenido em la investigacion de los mensajes comunicacionales. In: FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. São Paulo: Atlas, 2010. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2010. p. 135 - 157.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINS, Gerson Luiz. **Mídia e tecnologias da comunicação: a situação do ciberjornalismo**. 2008. Disponível em: <http://www.fnnpj.org.br/soac/ocs/viewpaper.php?id=251&cf=12>. Acesso em: 11 de set. 2011.

MELO, José Marques de. **Jornalismo: compreensão e reinvenção**. São Paulo: Saraiva, 2009.

OLIVEIRA, Ricardo. **Convergência midiática: três categorias**. 2010. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/35ad204f6020101103091630.pdf>. Acesso em: 09 de set. 2011.

PASE, André Fagundes. **Uso do vídeo online como sintoma de alternativa para a TV na era digital**. 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1286-1.pdf>. Acesso em: 25 de jul. 2011.

PATERNOSTRO, Vera Isis. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2007.

RÜDIGER, Francisco. **As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

YAMAMURO, Herberto. A convergência digital – onde tudo começou. In: FERNANDES, Manoel (org). **Do broadcast ou socialcast**: como as redes sociais estão transformando o mundo dos negócios. São Paulo: Bites, 2009. p. 13 - 16.

ANEXOS

De porto em porto

No triste, engraçado e excepcional *Amor Sem Escalas*, George Clooney é um homem sem amarras que começa a ansiar por algo de estável

Em uma sequência fabulosamente bem montada, *Amor Sem Escalas* (*Up in the Air*, Estados Unidos, 2009) comprime em uns poucos minutos o ritual que seu protagonista, Ryan Bingham, executa mais de 320 dias ao ano: roupas e pertences são milimetricamente acomodados em uma mala pequena; Ryan aperta o botão da alça, puxa-a para cima, roda com a mala para fora de mais um quarto de hotel. Aperta o botão, recolhe a alça, põe a mala no carro, vai até o aeroporto. Aperta o botão, puxa a alça, check-in. Aperta o botão, recolhe a alça, tira os sapatos, passa pelo raio-x. Aperta o botão, puxa a alça, roda até o portão, embarca – tudo em cadências ritmadas, como se cada etapa fosse um compasso de uma música. Mas Ryan, interpretado por George Clooney com nuances que ele vem tornando mais sugestivas a cada filme, não é um autômato. É um homem que se compraz nesse ritual, orgulha-se da precisão a que nele chegou e, principalmente, ama o que ele significa: mais um dia no ar, rumo a mais uma cidade que pouco significa para quem não mora nela – Tulsa, Des Moines, Wichita, Kansas City – para mais um dia de trabalho que ele desempenha com maestria, em todos o seu trágico exotismo.

É preciso recorrer a um neologismo para descrever a atividade de Ryan. No filme que estreia no país na próxima sexta-feira, ele é um “demissor”. Trabalha para uma empresa que é contratada por outras empresas quando há corte de pessoal a fazer. Ryan viaja, senta-se em um escritório no qual nunca esteve e demite pessoas que nunca viu antes. No seu entender, ele desempenha uma espécie de serviço social. Com suavidade e ciência, impele essas pessoas a interpretar esse momento catastrófico como a chance de recomeçar ou de se tornarem o que sempre estiveram destinadas a ser. Ryan sabe que poucas vezes o enunciado vai se provar verdadeiro. Mas, como um agente funerário, compreende que o consolo de um rito de passagem é essencial. É um homem tão compassivo, paradoxalmente, que sua própria impessoalidade é um gesto de piedade. Nunca diga ao demitido quanto é desagradável demiti-lo, ensina a Natalie, sua pupila: o seu incômodo nada significa diante do sofrimento de perder o sustento e o respeito, e ninguém deveria ser solicitado a pensar nas emoções alheias em um instante como esse.

Dirigido por Jason Reitman, que despontou com *Obrigado por Fumar* e *Juno* e agora confirma que nada houve de acidental em seu sucesso, *Amor Sem Escalas* é um parêntese no progressivamente infantilizado e pasteurizado cinema americano. Não um parêntese no sentido em que *Bastardos Inglórios*, *Sangue Negro* ou mesmo *Avatar* o são – filmes concebidos a partir de visões desafiadoramente pessoais por cineastas que têm uma ambição feroz de serem únicos. *Amor Sem Escalas* toma personagens frequentes na iconografia americana, aquelas pessoas que compensam a paralisia emocional com a eficiência profissional. Cuida, então, de expô-las no que tem de mais tenro e terno. Cada demissão efetuada por Ryan é uma pequena tragédia distinta: não importa qual o estereótipo apresentado, se o da executiva carreirista ou do funcionário tarefeiro – Reitman descobre, sob cada um deles, um íntimo repleto e palpitante. O que se tem aqui, portanto, é uma visão ampliada das agonias pessoais deflagradas pela depressão econômica. E, como só em um roteiro superlativo como este seria possível (Reitman é coautor do script, a partir do romance homônimo de Walter Kirn, publicado pela Record), cada pequena história revela algum novo detalhe sobre Ryan, sobre Alex (Vera Farmiga), a mulher madura com quem ele inicia um relacionamento que se pretende apenas casual e sexual, e sobre Natalie (Anna Kendrick), a novata que tem o plano de tornar as demissões mais econômicas – e impessoais –, realizando-as via internet.

Vale dizer que o título nacional nada significa; o original, *Up in the Air*, além de mencionar o modo de vida itinerante do protagonista, quer dizer que as coisas estão “no ar”, indefinidas. Diz respeito, também, a jogar tudo para o alto e agir de maneira que se julgue livre ou inconsequente. Ryan, porém, é a autocontenção em pessoa; é um homem que cortou suas amarras, uma a uma, com deliberação, e defende em palestras motivacionais que qualquer posse material ou vínculo pessoal é peso extra a carregar. Por que ele se tornou assim, felizmente, o roteiro não explica. Este é um filme sobre como alguém vive o presente; e, nele, Ryan subitamente ganha essas duas âncoras, uma figura conjugal e uma figura filial, e contra suas próprias convicções, começa a gostar de arrastá-las para cá e para lá. Ambas as atrizes, Anna Kendrick e Vera Farmiga, são sensacionais. Mas é com Vera que Clooney tem a oportunidade de oferecer um espetáculo magnífico: o de um homem se apaixonando e, pouco a pouco, com surpresa e com mais alegria do que imaginaria, *percebendo* estar apaixonado. Mas, em que pesem seu humor vivaz e seus momentos tão jubilosos, *Amor Sem Escalas* é de uma tristeza profunda. Uma vez rompido seu isolamento, Ryan estará desprotegido tanto da possibilidade de ser feliz quanto, claro, de ser infeliz – porque a vida tem momentos-chave e poucos daqueles que se deixou passar podem ser recuperados; porque algumas decisões são

incanceláveis; e porque, quando duas pessoas baixam a guarda uma para a outra, a indefinição é a única certeza. Tudo, de fato, fica no ar. Menos esse belíssimo filme de Reitman, que tem a cabeça nas nuvens, mas os pés plantados bem firmes no chão.

Nascidos um para o outro

No suspense *72 Horas*, Russell Crowe e o diretor Paul Haggis formam uma dupla das mais afinadas.

Entre todos os atores capaz de interpretações por vezes magníficas – e eles não são tão poucos assim -, é difícil encontrar quem se compare a Russell Crowe quando ele está no papel certo, no filme certo. Nascido para a câmera, que detecta aquelas expressões mínimas que o olho nu não consegue ver e que compõe sua imensa expressividade, Crowe faz de uma sugestão de sorriso, de um quase imperceptível baixar de olhos ou de um milimétrico arquear de sobrancelhas gestos de eloquência tão volumosa que só precisa deles para tornar seus personagens pessoas inteiras, vivas e verdadeiras, e ganhar para eles a lealdade indivisível do espectador – não raro partindo também seu coração. É felicíssima, então, a parceria de Crowe com Paul Haggis, outro sujeito que gosta de puxar pela emoção da plateia nos roteiros que escreve (*Menina de Ouro* e *Cartas Para Iwo Jima*, por exemplo, para Clint Eastwood) e nos filmes que ele mesmo dirige: *Crash – No Limite*, embora não o merecesse, se enquadrou tão bem com os sentimentos dos membros da Academia que tirou de *Brokeback Mountain* o Oscar dado como certo; e *No Vale das Sombras*, um trabalho de safra superior, merecia, por outro lado, mais consideração pela maneira desadornada com que narrava a busca de um ex-militar por seu filho, um combatente do Iraque que some sem dar baixa. Crowe e Haggis não são imunes a erros. Mas acertar – e de um jeito em que acertam melhor do que ninguém – é só o que eles fazem em *72 Horas* (*The Next Three Days*, Estados Unidos, 2010), que estreia no país, neste dia 24. Tanto que se pode avisar que o enredo sofre de grave implausibilidade sem que isso se torne ressalva: é, aliás, parte do que o torna tão envolvente.

Na primeira cena, John e Lara (Crowe e Banks, muito bem em um raro papel dramático) jantam com o irmão e a cunhada. Lara brigou feio com a chefe, e continua a briga toalmente com a cunhada. Por meio das intervenções do marido na discussão, Haggis desenha em detalhe um casamento genuíno – um bom casamento. Mas, na manhã seguinte, na presença do filho pequeno do casal, a polícia prende Lara pelo assassinato de sua chefe. Que Haggis deixe aí boa margem para dúvida (Lara não parece ser do tipo homicida, mas as

provas contra ela são irrefutáveis) é um dos lances inspirados da trama: só o marido acredita de fato na inocência da mulher; e, quando o último recurso em favor dela é recusado pelo tribunal, o roteiro lhe dá todos os pretextos para agir como agem as pessoas que se sentem solitárias em uma crença e acuadas pelo ceticismo alheio – com desespero e sem ponderação.

Ato contínuo, John arma um plano de fuga para Lara. Um plano extraordinário demais, diga-se, para sair da cabeça de um professor que nunca cometeu uma contravenção. E que, ademais, depende de um número aterrador de variáveis (mais engenhosa ainda é a parte do plano que só se começa a entender à medida que ele é posto em execução). Mas diretor e ator não perdem a mão: ancorando cada desdobramento em uma atuação secundária sólida (quatro exemplos estupendos: Brian Dennehy como o pai de John, Liam Neeson como o fugitivo profissional, Daniel Stern como o advogado de Lara e o desconhecido Tyrone Giordano como um motoqueiro surdo), eles cumprem uma tarefa desafiadora: pôr o mais lapidado realismo a serviço da mais completa inverossimilhança – e da mais deliciosa e enervante excitação, daquelas que fazem o espectador se retorcer na poltrona e prender o fôlego.