

DIÊGO RODRIGUES DA SILVA SOUSA

***The Newsroom* e a tentativa de reviver a Era de Ouro do telejornalismo
estadunidense**

Viçosa-MG

Curso de Comunicação Social – Jornalismo

2014

DIÊGO RODRIGUES DA SILVA SOUSA

***The Newsroom* e a tentativa de reviver a Era de Ouro do telejornalismo
estadunidense**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Mariana Ramalho Procópio Xavier

Viçosa-MG

Curso de Comunicação Social – Jornalismo

2014

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família (minha mãe, Aparecida; meu pai, Hélio; e meu irmão, Deleon), pelo dinheiro, força e paciência despendidos, nesses momentos de extremo esgotamento físico e mental.

À Jéssica Miranda, pelo companheirismo, pitacos extremamente valorosos e a revisão precisa. Você sempre me doou tudo isso com extrema compreensão e serenidade. Sua presença fora de suma importância pra que eu seguisse em frente.

Aos familiares da Samba-Cachorro, por terem me proporcionado momentos inesquecíveis nesses quatro anos e meio. Com vocês, descobri o real sentido de uma amizade. Continuem sendo a minha casa.

Aos verdadeiros mestres Maurício Caleiro e Mariana Procópio. Em especial à minha orientadora, pela dedicação, conhecimento e paciência durante esse longo processo de produção da obra.

À Deus, por ser o eterno apego do homem quando aflito e desesperado.

À finada Trup Tonho, pelas prosas e risos.

E por último, muito obrigado à todos vocês novamente. Foram muitos os momentos em que desistir era uma certeza, mas o apoio fornecido, independente da maneira, me ajudou a seguir em frente, mesmo com as crises e o esgotamento mental e físico.



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Artes e Humanidades
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Monografia intitulada *The Newsroom e a tentativa de reviver a Era de Ouro do telejornalismo estadunidense*, de autoria do estudante Diego Rodrigues da Silva Sousa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra Marina Procópio Ramalho Xavier – Orientadora
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Prof. Dr. Henrique Moreira Mazetti
UFV Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Prof. M.^a Hideide de Brito Torres
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Viçosa, 10 de Julho de 2014

RESUMO

Ao longo dos anos, o cinema fora se reinventando e sofrendo diversas adaptações e influências tecnológicas. Dentre elas, destaca-se o advento da televisão, que permitiu um maior acesso ao público e o surgimento de novos formatos, como as narrativas seriadas televisivas. O presente trabalho tem como objetivo analisar a primeira temporada da série televisiva *The Newsroom*, produzida pelo canal HBO, procurando evidenciar como a obra reflete alguns valores incrustados na sociedade estadunidense tais como, individualismo, democracia, etc. Ainda, a intenção é perceber como a série também apresenta e revive características da era de ouro do jornalismo norte-americano. Para essa análise, apoiamo-nos em referenciais teóricos que discutissem o surgimento das séries televisivas no contexto do cinema e televisão, bem como em uma bibliografia acerca da história dos EUA e sobre aspectos de sua cultura e identidade.

Palavras-chave: televisão; cinema; estadunidense; democracia; jornalismo.

ABSTRACT

Over the years, the film outside reinventing itself and undergoing several improvements and technological influences. Among them, there is the advent of television, which allowed greater access to the public and the emergence of new formats, such as television serial narratives. This study aims to analyze the first season of the television series *The Newsroom*, produced by HBO, seeking to show how the series reflects some values embedded in American society such as individualism, democracy, etc. Still, the intention is to see how the series also presents characteristics and relive the golden age of American journalism. For this analysis, we rely on theoretical frameworks that discuss the emergence of television series in the context of film and television, as well as a bibliography on the history of the U.S. and about aspects of their culture and identity.

Keywords: television; film; U.S.; democracy; journalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – HISTÓRIA DA TV AMERICANA E SUAS ERAS	10
1.1. A Primeira Transmissão.....	10
1.1.1. A Evolução para os seriados televisivos.....	11
1.1.2. Indústria hollywoodiana e o mercado de séries.....	13
1.1.3. CNN, a aldeia global de Ted Turner.....	15
1.1.4. As Eras Televisivas e a consolidação da HBO.....	18
CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO AMERICANA E UMA BREVE HISTÓRIA DOS ESTADOS UNIDOS	22
2.1 Os Primórdios da sétima arte.....	22
2.2 Representação da identidade americana.....	23
2.2.1 O século americano.....	25
2.2.2 Frederick Jackson Turner, a conquista do meio oeste e a <i>frontier thesis</i>	27
CAPÍTULO 3 – <i>THE NEWSROOM</i> E OS VALORES DA <i>FRONTIER THESIS</i>: UMA TENTATIVA DE TRAZER OS EUA À REDENÇÃO	29
3.1 O autor e a série.....	29
3.2 A América não é mais o topo do mundo.....	31
3.3 A montagem da série.....	36
3.4 Cenários.....	37
3.5 Democrata, Ex-Republicano.....	41
3.6 Roteiro.....	42
3.7 A Captura de Osama Bin Laden.....	44
3.8 <i>Cliffchangers</i> para uma nova temporada.....	49
CONCLUSÃO	55
REFERÊNCIAS	58

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura – 1.....	17
Figura – 2.....	23
Figura – 3.....	32
Figura – 4.....	33
Figura – 5.....	34
Figura – 6.....	38
Figura – 6.....	38
Figura – 7.....	39
Figura – 8.....	40
Figura – 9.....	42
Figura – 10.....	44
Figura – 11.....	45
Figura – 12.....	46
Figura – 13.....	46
Figura – 14.....	47
Figura -15.....	47
Figura – 16.....	49
Figura – 17.....	51
Figura – 18.....	51
Figura – 19.....	53

INTRODUÇÃO

Para realizar uma análise fílmica é necessário que se identifique os elementos constitutivos da obra. Sempre partindo de um pressuposto de distanciamento entre o gosto pessoal e a realização do estudo científico, visando conseguir uma separação e isolamento dos constituintes da obra. Neste trabalho, propomos a realização de uma análise sobre uma narrativa audiovisual. Não de um filme, mas de uma série, gênero este considerado por Jost (2010) como um dos sintomas da modernidade, já que o mercado destes produtos cresceu de modo significativo nos últimos anos.

Além do crescimento mercadológico das séries, é possível notar também o aumento de estudos sobre tais objetos, como nos trabalhos de Vanoye e Goliot-Lété (1992), Jost (2010) e também Arlindo Machado (2005). Especificamente sobre o pioneirismo e excelência da Home Box Office (HBO) neste tipo de produção, citamos o trabalho de Maíra Bianchini dos Santos (2011).

A série a ser analisada é *The Newsroom*, uma tentativa de reprodução do dia a dia de uma redação telejornalística, além de focar nos dramas pessoais – principalmente amorosos – dos jornalistas que compõem a equipe do *News Night*. Claramente a obra pode ser atrelada como uma evolução das melodramáticas *soap operas* estadunidenses, que vigoraram até meados da década de 1970. O formato sempre permitiu demasiado espaço aos protagonistas. É nesse enredo que a série da HBO mais se assemelha à produção televisiva criada na década de 1950, já que McAvoy é o fio condutor da série, ditando o que será pautado em seu telejornal e em toda a obra.

De início, podemos adiantar que, além destas influências, a série também opta por divulgar a imagem do jornalista herói: aquele que se identifica com os valores do mundo, que busca incessantemente a “verdade” e não compactua com qualquer ideia anti-democrática. É possível inferir que tal tática seja implementada para receber maior empatia do público, já que a indústria cultural nos induz a tais métodos.

É nos Estados Unidos da América que o mercado de narrativas cinematográficas seriadas floresce, inclusive como uma forma de promulgação do *status quo* presente no imaginário da nação, como o ideário de individualismo e democracia abordados por Leandro Karnal (2003), além dos estudos de Arthur Ávila (2003) sobre a historiografia de Frederick Jackson Turner, que busca elucidar o desenvolvimento e pioneirismo do país. No EUA, temos a primeira transmissão televisiva, com explicita, Squirra (1995).

A fim de realizar uma análise fílmica, buscaremos destacar alguns recursos cinematográficos utilizados na composição da série tais como montagem, enquadramentos trilhas sonoras, cenários, etc. Procuramos também observar o texto, com vistas a revelar o conteúdo da série. A investigação compreende os 10 episódios que compõem a primeira temporada da série.

No primeiro capítulo, será apresentada a história do mercado de seriados televisivos, pontuando o surgimento da HBO – canal que abriga o objeto de estudo desse trabalho; bem como a história da TV nos Estados Unidos e do canal de notícias 24 horas, CNN. No capítulo seguinte, apresentaremos uma breve história dos EUA e os primórdios do cinema. No último capítulo, consta o objeto de estudo, a série *The Newsroom* e a análise propriamente dita.

CAPÍTULO I – História da TV Americana e suas Eras

O capítulo a seguir, em sua primeira parte apresentará a história do mercado de seriados televisivos. Nesse contexto, apresentamos as primeiras exibições televisivas dos Estados Unidos e o triunfo da CNN com as 24 horas diárias de notícia. Também pontuaremos o surgimento da HBO – canal que abriga o objeto de estudo desse trabalho.

1.1 Apontamentos sobre o início da TV americana

Surge, em 1939, um protótipo do que tornaria a TV com, 441 linhas e sanadas algumas dificuldades que os projetos realizados entre 1929 e 1931 encontraram como: imagem demasiadamente trêmula, pouca iluminação e tamanho da imagem a ser capturada. É no mesmo ano de 1939, que seria realizada a primeira exibição pública de televisão pela *NBC (National Broadcasting Company)*. A sessão teve duração de apenas alguns minutos e exibiu a abertura da Feira Mundial de Nova York, localizada a 8 quilômetros de Manhattan. Posteriormente, foi desenvolvido um embrião de grade de horários, que utilizava 4 horas de programação semanal. Apenas Nova York possuía aparelhos televisivos, que totalizavam 200 à época. Vale destacar que as grandes emissoras públicas dos EUA herdaram concessões do rádio e tiveram maior facilidade para ingressar no meio televisivo.

Provavelmente, o maior incentivo ao desenvolvimento dos aparelhos no fim da década de 1930 e princípio de 1940 foi a eclosão da Segunda Guerra Mundial, que fez saltar para 10.000 o número de lares que possuíam ao menos uma TV. A grade televisiva da época era marcada essencialmente por um ideário de defesa civil, com informações sobre a guerra e sobre como proceder naquela ocasião.

Em 1941, é vendido o primeiro espaço para comerciais na televisão. Os relógios Bulova pagaram a mísera quantia de quatro dólares para anunciarem o produto, valor inimaginável, perto dos milhões arrecadados atualmente. Mas, a popularização do eletrodoméstico só ocorre entre 1948 e 1952, interligando as costas leste e oeste.

Durante o período de 1948-1952 o número de aparelhos em uso cresceu de 250 mil para mais de 17 milhões, e a partir de 1951, as empresas começaram a lucrar depois de anos de prejuízos. Neste mesmo ano, as costas leste e oeste do país foram interligadas por cabos coaxiais – e/ou através de microondas -, o que finalmente permitiu a consolidação das Redes Nacionais (*National Network Television*). Na mesma época, os aparelhos de TV já atingiam 60% de todos os lares norte-americanos. (SQUIRRA, 1995, p.25)

Para estudiosos como Squirra (1995), tais evoluções levaram o agora disseminado aparelho eletrodoméstico, a viver seu auge durante o princípio da década de 1950 e meados de 1970. Esse período de ápice da promulgação da TV caracteriza-se por focar extremamente na produção jornalística e de algumas *soap operas*. Destacando-se a produção ao vivo, que imperava em quase 90% da programação da época, até o total domínio da tecnologia do videotape, que só surge em 1956 – ainda como um protótipo do que conhecemos hoje. Uma vez que nosso objetivo é falar dos seriados televisivos norte americanos, passaremos agora a discorrer a respeito das *soap operas*, gênero originário desses seriados.

1.1.1 A evolução para os seriados televisivos

As *soap operas*¹ têm sua origem em Cuba, quando eram veiculadas nas rádios as primeiras novelas. Com o surgimento e difusão do cinema, através dos irmãos Lumière, já no final do século XIX e princípio do XX, os episódios seriados (típicos do rádio) transmutam e passam a habitar também o cinema, sendo exibidos nos intervalos das sessões (1913). Personagens como Carlitos (de Charles Chaplin), notabilizaram-se entre os filmes seriados (nome dado às obras exibidas entre uma sessão e outra; ou uma obra completa, que era dividida em diversas partes, já que os cinemas eram ambientes desconfortáveis e impossibilitavam a permanência por longos períodos) e posteriormente foram alçados ao status de protagonistas em longas-metragens. Estes filmes, de curta duração sempre terminavam com uma situação que permitia e instigava o público a assistir a continuidade, ou seja, um novo “episódio”.

Mas, é com a popularização das TV's em solo estadunidense que as *soap operas* completam o ciclo migratório para o gênero cinematográfico e audiovisual. Assim como em outros meios de comunicação, a produção televisiva se apoderou de características pertencentes a outros meios artísticos como Literatura, Cinema e Rádio.

A organização de uma programação bem estabelecida surge em 1944, com destaque para NBC, CBS, ABC, conhecidas como as Três Irmãs. Com menor importância no cenário atual, a DuMont Television Network também contribuiria para a formação da TV estadunidense, com a primeira *soap opera* televisiva dos EUA, *Faraway Hill*, exibida à partir de outubro de 1946 até dezembro do mesmo ano, com episódios de 30 minutos. Uma das maiores dificuldades do período era a necessidade de que todas as atrações da grade fossem exibidas ao vivo. (SANTOS, 2010)

¹ As “óperas de sabão” eram transmitidas diariamente e abordavam temáticas de relacionamentos e de dramas familiares, já que o público-alvo eram as donas de casa norte-americanas.

Além da supracitada influência radiofônica, as narrativas possuíam um princípio funcional típico da literatura de folhetins do século XIX. Segundo a definição de Machado (2005), a serialização ficcional na televisão possui três categorias: série ou minisséries, seriados e telenovelas, que seguem estilos parecidos de episódios, mas variam no teor narrativo.

Segundo o autor, a serialização consiste na “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, sendo este o “segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais”. No caso das narrativas seriadas, convencionou-se chamar cada sintagma televisual de capítulos ou episódios. (MACHADO, 2005, p.83)

Seguindo a linha de raciocínio de Machado (*op. cit.*), estruturalmente, podemos definir série como narrativas seriadas, em que os elementos dos episódios anteriores estão diretamente ligados aos atuais. A história anterior é que dá significação a próxima, procurando manter os cenários, personagens e atores (roteiristas e diretores podem se alternar).

O sucesso obtido pelos primeiros seriados advém de uma série de fatores, entre eles os mais importantes são o aumento no número de televisores no país e a forte crise vivida pela indústria cinematográfica norte-americana, a partir dos anos 50. Para Iván Gual (2006) a crise possui três características preponderantes. I) A forte perda de poder aquisitivo da população, devido a Crise do *New Deal*², que levou os cidadãos à procura por alternativas de lazer (na época, a opção mais palpável era o rádio). II) O segundo, a Segunda Guerra Mundial, acarretando na perda de aproximadamente cinquenta por cento do mercado cinematográfico cultivado na Europa, mas em contrapartida, houve um aumento do mercado nas Américas Central e do Sul. III) E, por último, as mudanças políticas ocasionadas pelo governo de Franklin Delano Roosevelt, em 1938.

El primer punto de la coexistencia entre el medio televisivo y lo cinematográfico lo situamos en la década de los cincuenta, coincidiendo con las crisis de los estudios hollywoodienses, la primera etapa de la edad de oro televisiva norteamericana y el surgimiento de una hornada procedentes de la pequeña pantalla que acertó a denominarse la generación de la televisión.(GUAL, 2006, p.4)

Nesta época, as corporações de cinema eram comandadas pelos cinco grandes estúdios (*Loew's/Metro Goldwyn Mayer, Fox, Warner Bros, Paramout e RKO – Radio Keith Orpheum*) e três menores (*Columbia, United Artists e Universal*); com os cinco primeiros possuindo um poder de distribuição mundial e megaestúdios na Califórnia. Já os outros três com estruturas de trabalho mais simplórias, eram detentores de unidades de produção e distribuição mais modestas.

² Série de medidas tomadas entre 1933 e 1937 para conter as adversidades proporcionadas pelo Crash da Bolsa de Nova Iorque, em 1929 e a subsequente Grande Depressão da economia estadunidense.

1.1.2 Indústria hollywoodiana e o mercado de Séries

Como qualquer exemplo de narrativa, a cinematográfica também foi aperfeiçoada com a evolução tecnológica e o decorrer dos anos. Grande parte desta evolução técnica e narrativa do Cinema passa pela Hollywood Clássica, que investiu monetária e intelectualmente nas produções cinematográficas (e ainda continua financiando), mas não apenas com o intuito de evolução da sétima arte, existia também uma clara intenção de ampliar os lucros obtidos com a exibição de seus filmes. Sendo assim, estes financiamentos podem ser vistos da seguinte maneira:

Resultam de um modo de produção industrial, preocupado em comunicar para grandes plateias, em oferecer entretenimento e, conseqüentemente, obter faturamento econômico. Um dos trabalhos fundamentais de referência para o entendimento do cinema clássico foi escrito por um trio de pesquisadores norte-americanos – Bordwell, Thompson e Staiger – que publicou um livro exaustivo e completo chamado *The Classical Hollywood Cinema*, que trata do conceito, da história e das características do paradigma clássico de narração cinematográfica, do sistema de produção e daquilo que circunda o fazer cinematográfico. (SADEK, 2006, p.37)

A “fusão” dos filmes seriados com as *soap operas* e a popularização das TV’s resulta no surgimento das séries televisivas na década de 1950. A maior comodidade em assistir as obras cinematográficas nas residências faz com que os filmes seriados fossem produzidos em menor escala. O gênero apodera-se de características radiofônicas e migra para a TV. Porém, é com o surgimento da TV a cabo que a estrutura das narrativas seriadas sofre grandes alterações.

Para Machado (2005, p.22), a partir desta evolução surge *Hill Street Blues* (NBC – 1981/1987), que inovou o mercado através de traços marcantes como: “força dramática, forma estética e penetração crítica”. O programa que contou com 147 episódios, exibidos durante sete temporadas, acompanhava o dia a dia de uma delegacia em um bairro nova-iorquino (inspirado no Bronx). Uma das características mais exaltadas de *Hill Street* é a utilização de recursos do gênero documental, como destaca Machado (2005, p.48): “câmeras no ombro, iluminação natural, enquadramentos descuidados, negativo granuloso, abundância de planos-sequência”.

Outro ponto até então inexplorado pelas séries é a narrativa modular, que possibilitava dividir o enfoque ou importância com que retratavam idiosincrasias entre as personalidades dos

diversos protagonistas. Outra inovação de *Hill Street Blues* é o grande número de personagens de destaque (*ensemble shows*³), já que se tratava do cotidiano de uma delegacia.

Passadas as contribuições de *Hill Street* ao gênero, podemos indicar outro fator relevante para a evolução das séries televisivas cotidianas: a interação entre os integrantes da indústria de entretenimento das TV's e os participantes de Hollywood. É possível afirmar que este movimento de migração de alguns autores e atores do cinema para as obras televisivas começa com *Twin Peaks* (lançada em 1990 e criada por David Lynch e Mark Frost). Diversos diretores famosos passaram a transitar entre os dois meios, como Quentin Tarantino, nos episódios 23 e 24 da quinta temporada de CSI (*Criminal Scene Investigation*); Bruckheimer também em CSI; Francis Ford Coppola (*House* – seriado produzido pela FOX, que possui como sócio majoritário Rupert Murdoch) e Peter Bogdanovich (*Sopranos*). Para Gripsurd (1995), essa atual fase de cooperação entre a indústria de TV e cinematográfica estadunidense substitui a competição que vigorou da década de 1950 até meados de 1980 e garante maior facilidade de produção e rentabilidade para as séries televisivas.

O crescimento do lucro obtido com a produção destes seriados e a sua evolução técnica são características ocorridas principalmente nos últimos 30 anos, merecendo destaque não apenas no mercado estadunidense, mas com abrangência na América Latina e Europa. Um exemplo é a capa da revista *Cahiers du Cinema* – que impulsionou o cinema autoral e que fora essencial para o movimento da *Nouvelle Vague* (escola cinematográfica francesa) – a revista trouxe em sua edição 581, as séries de ficção estadunidenses com o seguinte título: “Séries. Era de Ouro”. A publicação ocorreu pouco tempo após as declarações do famoso documentarista francês, Chris Marker sobre as séries norte-americanas, que segundo ele, são infinitamente superiores aos filmes hollywoodianos:

Mi necesidad de ficción se alimenta de aquello que es con diferencia la fuente más completa: las formidables series americanas (...) Allí hay un saber, un sentido del relato, del escorzo, de la elipsis, una ciencia del encuadre y del montaje, una dramaturgia y un juego de los actores sin equivalencia en ninguna parte, y sobre todo no en Hollywood (JOYARD apud: ROVIROSA, 2003, p.13)

Porém, a maioria das séries televisivas se tornou superproduções e se assemelham mais ao cinema de *blockbusters*, do que ao autoral, existindo pequenas exceções como Aaron Sorkin (de *The West Wing* e *The Newsroom*), Bryan de Singer (do seriado *House*) e as produções do canal HBO, que abriga o objeto de estudo deste projeto (*The Newsroom* e seu criador, Aaron Sorkin), e autores como Davide Chase (*Sopranos* e *Game Of Thrones*).

³ Séries com grande número de protagonistas, nas quais o enfoque é desviado de um único personagem para recair sobre todo o grupo de pessoas relacionadas diretamente à história. CSI (2000/presente) é um exemplo recente, que segue este modelo

1.1.3 CNN, a aldeia global de Ted Turner

Para melhor entendimento da série e de sua análise, é imprescindível o conhecimento do modelo de telejornalismo desenvolvido pela *Cable News Network* (CNN), já que a emissora foi precursora em diversas áreas do telejornalismo estadunidense, que serão explicadas no decorrer do tópico. A história da CNN, fundada em 1980, está intimamente ligada ao estilo arrojado e agressivo de seu proprietário e idealizador, Ted Turner. Notadamente, um grande negociador e salvador de canais à beira da falência (Canal 17 de TV-UHF e Canal 36), Ted se inspirou nos modelos das rádios que tocavam notícia 24 horas diárias. O primeiro passo foi a aquisição de um satélite que garantisse acesso a qualquer região do país. Mas, existia um empecilho, como afirmara Squirra (1995): apenas 14% dos lares norte-americanos estavam conectados ao sistema por cabos à época.

Após uma árdua busca por profissionais que incorporassem a equipe, Turner ainda receberia a desanimadora notícia de que nos quatro primeiros anos, a emissora fecharia o balanço econômico no vermelho. O financiamento necessário, só foi obtido com a venda de um dos canais que Ted salvou da falência. Assim, ficou agendada a estreia para o dia 1 de junho de 1980.

Mas as questões financeiras do empreendimento impediam que ele encarasse de frente todos os riscos. Assim, em 1979, vendeu a emissora de Charlotte, buscando fôlego econômico para lançar a CNN. Depois de muitas negociações com os bancos e acordos com sua equipe, marcou a data da entrada no ar da nova estação. (SQUIRRA, 1995, p.110)

O princípio que regeria os primórdios da emissora seria: dar ênfase as notícias de maior valor, se necessário repeti-las e reeditar ou atualizá-las durante o dia. Logo na estreia, um fato importante fora exibido ao vivo: a visita do presidente Carter ao hospital onde um líder dos direitos civis fora internado após sofrer um atentado. Encerrada a transmissão, as imagens voltam para o estúdio e as notícias começam a ser veiculadas exaustivamente.

Logo no começo, a CNN causa uma ruptura com o padrão dos telejornais estadunidenses e do mundo na época. O principal programa iria ao ar em um novo formato de estúdio: o local da apresentação se mistura com a redação, onde os jornalistas perambulam e ficam expostos (ao fundo) durante a exibição do telejornal. O modelo deu certo e foi exportado para as emissoras norte-americanas e de outros países, alguns canais adotaram o recurso e até hoje o utilizam. Outra ruptura com o padrão estava no horário de exibição. Nos EUA, os principais telejornais eram exibidos às 18h30min para arrecadarem maior capital com os anunciantes dos programas de entretenimento a partir das 19:00, que é quando se inicia o horário nobre, perdurando até às 23h:00min. Turner decidiu que a principal atração da CNN iria ao ar às 20h00min e ficaria até 22h00min e se chamaria *Prime Time News 120*. A ousadia do dono da emissora fora elogiada. Certa vez, em um congresso

sobre televisão, Marshall McLuhan disse a Turner: “Você está criando a aldeia global. É excitante que isso realmente possa estar acontecendo”.

As três irmãs estavam incomodadas com a CNN, e a CBS tentou adquiri-la, a resposta de Ted Turner foi negativa. E o incômodo ficou ainda maior quando o canal transmitiu o atentado a Ronald Reagan por 29 horas seguidas e noticiou o fato em primeira mão. Apesar do repentino sucesso, as previsões se mostraram verdadeiras. A CNN só obteve lucros no ano 1985. “Dados da TBS – Turner Broadcasting System revelam o déficit. Os valores eram de: em 1980, um prejuízo de 16 milhões; em 1981, 11 milhões; em 82, 16 milhões; em 1983, 14 milhões; e em 84, 20 milhões de dólares. Mas, em 1985, um lucro de 20 milhões”. (SQUIRRA, 1995, p.118)

O forte aparato técnico, empenho da equipe jornalística (e também seu tamanho, com sucursais em todos os cinco continentes), tem proporcionado ao canal um status de sempre promover o furo jornalístico. E no caso da Guerra do Golfo, desde o princípio do conflito, com extrema vantagem aos demais canais e algumas vezes até sobre a inteligência norte-americana.

Allen, Berry e Polmar contam que em Washington, na noite de 17 de janeiro de 1991, quando a Guerra do Golfo começava, um oficial graduado da inteligência norte-americana entrou no escritório do seu chefe para fazer-lhe um breve relato da situação. Eu estou 15 minutos na frente do que a CNN tem..., ele começou. Mais tarde, reconheceu desanimado: Eu não consegui competir com a CNN. (SQUIRRA, 1995, p.121)

Mas a busca pelo furo, a primeira notícia, não diminui a qualidade do que é produzido pela CNN. Embora os americanos ainda não estivessem oficialmente em Guerra, o canal já enviara equipamentos para o Irã e começou a treinar profissionais para atuarem em zonas de conflito armado. Mesmo quando o plano precisava ser abortado, a transmissão era contínua ou então *slides* eram colocados na tela principal com fotos dos jornalistas que conversavam via rádio com o público.



Figura 1 – EUA/Iraque, 1991. Reportagem de Bernard Shaw transmitida via rádio
Fonte: MACHADO, 2005, p. 119.

Porém, a tentativa por jornalismo idôneo e as constantes censuras da Casa Branca e do governo iraquiano, mesmo sabendo que a “intervenção dos repórteres é sempre marcada por uma assinatura especial. E, apesar dessa opção pelo que Arlindo Machado nomeia de telejornalismo tradicional, muitas vezes datado como algo exclusivo dos primórdios da TV, a emissora cumpriu seu papel de informar sem subestimar a capacidade de interpretação dos telespectadores. Mesmo quando exibiu por diversas vezes, conteúdo publicitário do Pentágono ou da TV Iraque (órgão oficial de comunicação do regime de Sadan Hussein). Algo típico do jornalismo que cobre guerras ou revoluções.

Numa guerra, numa revolução, em qualquer tipo de conflito social, todos resultam em alguma medida “mentirosos”, ou seja, todos reduzem o evento ao seu próprio ponto de vista. O telejornal, mesmo quando tenta construir a sua versão, em seus modelos mais personalizados e autoritários, o que ele consegue, no geral, é relativizar as várias “versões”, jogando umas contra as outras. (MACHADO, 2005, p.111)

Diante das informações apresentadas durante o tópico, é possível ter uma noção básica das mudanças causadas pela CNN no cenário telejornalístico dos EUA. E este modelo servirá como inspiração para os jornalistas fictícios da série *The Newsroom*. Neste momento, torna-se necessário dizer que a emissora influenciou até na escolha do nome da série, já que *Newsroom* é um telejornal matinal da emissora fundada por Ted Turner.

1.1.4 As Eras Televisivas e a consolidação da HBO

Para Maria Bianchini dos Santos (2011) é possível dividirmos a Era da Televisão nos EUA em quatro partes. Na primeira parte, destacam-se as redes de sinal aberto (ABC, CBS e NBC), que dominavam o cenário e tinham como intuito a divulgação *broadcast* e fortemente caracterizada pelas apresentações ao vivo, já que o videotape só surge em 1956. Uma maneira de perpetuar a dominação de mercado das três era o investimento em um marketing de massa, bem similar ao modelo radiofônico, onde cada atração possuía um patrocinador. A venda de intervalos comerciais é iniciada em meados de 1960.

No início da década de 1970, durante a segunda era, o canal a cabo (pago) *Home Box Office* (HBO), que tem como o seu maior destaque essas novas opções de consumo do conteúdo televisivo (pagar pelo conteúdo dos canais a cabo). A HBO nasce em um momento de forte evolução tecnológica como o surgimento do controle remoto, o videocassete e o desenvolvimento de programas direcionados para públicos de nicho – esta última, uma forte identidade criada pela *Home Box*. A opção por receber dos clientes e não em investir pesado na venda de espaço para patrocinadores, aumenta o foco na produção para um público específico – até então algo raro.

Posteriormente, na terceira era, destaca-se o surgimento das tecnologias digitais e a internet. É também, quando a HBO passa a produzir filmes, séries e minisséries para a televisão (com pioneirismo) e recebe a alcunha de emissora que faz a TV de qualidade. Já na quarta geração, pode-se destacar a nova divulgação dos produtos das emissoras através do ciberespaço e os canais de interação com o público. Vale dizer que, nesse trabalho, concentraremos nestas três primeiras gerações, já que nosso objetivo é analisar a série *The Newsroom* e uma possibilidade de reviver o sucesso e a qualidade do jornalismo praticado nas duas primeiras eras da TV.

Cabe ressaltar que, para Dos Santos (2011), a divisão da história televisiva norte-americana em três “Eras” é fruto da adaptação dos estudos de Behrens (1986) por Reeves, Rogers e Epstein (1996, 2002, 2006, 2007) e possui maior fidedignidade por não ignorar os canais da TV aberta quando trata da segunda e terceira parte da história televisiva dos EUA.

O Canal *Home Box Office* é o maior detentor de assinaturas da TV paga norte-americana, presente em 50 países e licenciado para mais de 150. Destaca-se pela qualidade técnica e narrativa de suas produções ficcionais. Assim como a CNN, foi pensada como um canal pioneiro e inovador da área, porém engajada na produção narrativa e em uma distribuição comercial diferente dos canais vigentes à época (ABC, CBS e NBC).

A economia política da primeira Era Televisiva, baseava-se em modelo político e econômico para a produção de entretenimento popular, visando um novo público consumidor. O espaço publicitário era vendido com uma meta mínima de audiência para que os programas alcançassem e

pudessem receber posteriormente dos patrocinadores. Os métodos para medição eram questionáveis e inexatos. Esta Era foi marcada por um modelo Fordista televisivo, já que a produção dos programas era feita de modo a abarcar a compra de novos aparelhos televisivos e atuava como uma ferramenta de marketing para os produtos de massa.

A televisão (enquanto sistema de transmissão de conteúdos) constituía um ponto chave da acumulação fordista porque criava mercado para os aparelhos de recepção televisiva e atuava como ferramenta de marketing dos bens de consumo de massa, já na questão da regulamentação fordista a televisão agia como ferramenta ideológica de promoção do consumo, de movimentação política e de formação da opinião pública. (GRAHAM *apud* SANTOS, 2011, p.22)

As narrativas da Era I utilizavam como tema principal, os valores da família norte-americana, a maioria dessas séries não possuía uma continuidade seriada. Os episódios geralmente contavam com início, meio e fim. O telespectador poderia perder uma semana do programa e voltar na semana seguinte, sem que ficasse perdido no meio do enredo. Nesse sentido, o telespectador é definido por Reeves, Epstein e Rogers (1996) como o fã-ávido, aquele que não mede esforços para assistir todos os episódios do seriado. Essa prática se torna comum na segunda Era da TV, com a popularização do VHS, nas décadas de 1980 e 1990 e o surgimento do DVD nos anos 2000.

Baseando-nos em François Jost (2012) podemos afirmar que a seriefilia substituiu a cinefilia, mesmo com pequenas distinções, apropriou-se de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços de seus projetos, das datas de difusão, etc. Sua força está relacionada ao desejo de explorar um novo continente e ao mesmo tempo, construir familiaridade com o que assistimos.

Originalmente criada com o nome de *Green Channel*, em 1971, nascia a HBO (o nome só fora adotado em 1972). A emissora inaugurou suas transmissões com o filme *Sometimes a Great Notion* (1970) e posteriormente, a exibição exclusiva de uma partida de hóquei, pela primeira vez, um canal a cabo exibiu conteúdo original. Inicialmente, os canais pagos, apenas retransmitiam as produções das emissoras abertas, principalmente para as regiões nas quais o sinal aberto não chegava. Em 1975, a HBO volta a inovar, fazendo a distribuição de sua programação via satélite. O sistema foi utilizado para a transmissão da última luta da Trilogia Muhammad Ali e Joe Frazer, realizada nas Filipinas, o que gerou um aumento de 47% no número de assinantes do canal. Diferentemente das emissoras de sinal aberto, os canais pagos não se preocupavam tanto com a venda de espaço publicitário e alta audiência, mas sim, na satisfação do cliente, que ao fim do mês pagava a mensalidade. Por isso optam por uma grade diversificada. “Diferente dos serviços mantidos pela publicidade, as redes de televisão a cabo, especialmente as do tipo premium, não

medem seu sucesso em números de audiência mas sim na intangível satisfação do cliente, que toma forma tangível no pagamento mensal dos serviços contratados. (DOS SANTOS, 2011, p.28)

A criação da identidade amplamente divulgada da HBO começa na década de 1980 com a produção de conteúdo exclusivo nas vertentes fílmicas (séries também) e documentais, ignorando os perigos que os altos custos infligiam na criação dessas obras, que hoje são o seu selo de qualidade. A emissora buscou inspiração nos modelos públicos da televisão inglesa (*British Broadcasting Corporation*) e americana (*Public Broadcasting Service*). Na década seguinte, em 1992, 40% da grade já era ocupada por conteúdo original, o que tem forte influência da campanha publicitária *Simply The Best*, que impulsionou a marca no exterior. Suas produções elevaram às séries e filmes ao estatuto de obra, como afirma François Jost (2012).

Percebemos, nesse contexto, a TV passando a se preocupar com a formação dos nichos de consumo, e decretando o fim do modelo fordista. Caracteriza-se pela multiplicidade de canais e um aumento no número de programas censuráveis, mas que atendiam a um público específico.

Já na terceira fase da TV (1990 e meados dos anos 2000), a HBO se destaca por um pesado investimento em marketing, visando o fortalecimento da marca com os consumidores. Um exemplo é o slogan, “Não é TV. É H₂O”, em que a emissora recebe o agradecimento da Associação dos Bebedouros de Águas dos EUA, por produzir séries e filmes que esquentam as conversas nos corredores, enquanto as pessoas bebem água, e conseqüentemente, aumentava o consumo de água e o lucro da agência. A propaganda foi premiada com o Leão de Ouro em Cannes (2004).

Porém, até chegar a esse patamar, a Home Box precisou arriscar (novamente), aumentando o orçamento das superproduções de 25 milhões anuais, para 300 milhões a partir de 1995. Outra mudança foi a iniciativa de lançar os episódios inéditos de suas séries aos domingos, no período da noite. Com a atração principal indo ao ar às 23h. Para quem não tivesse a disponibilidade de assistir nas noites de domingo, a emissora exibia entre duas e três reprises durante a semana. Esta foi uma estratégia para atrair um público diferenciado, já que aos domingos, a televisão estadunidense era tipicamente marcada por programas de auditórios e exibições esportivas. Destaque para o *Monday Night Football*, jogos de Futebol Americano – esporte de maior popularidade no país.

Foi também a HBO, que iniciou o rodízio entre as principais séries, para manter um alto público durante todo o ano e preenchimento da grade por 12 meses consecutivos. Em 2002, *Oz* foi exibida de janeiro a fevereiro; *Six Feet Under*, de março a junho; *The Wire* entre junho e setembro; e *The Sopranos* de setembro a dezembro.

A incursão do canal na web 1.0 se dá em 1996, com serviços simples como: a grade dos programas exibidos pela emissora e uma série especial para os assinantes de rede premium – *III: am* (1996-1998). A série se caracterizava por ser não-ficcional e entrevistar as pessoas pelas ruas de Nova York, sempre às 03:00.

A HBO destaca-se pelo alto grau de qualidade técnica ao aliar questões cinematográficas com produções para públicos e horários específicos, sempre voltados para o público da TV à cabo. Portanto, no capítulo seguinte, serão abordadas questões como a evolução da sétima arte e a representação americana, que está incrustada na série, que é objeto de análise da presente obra.

CAPÍTULO II – A representação americana no cinema e uma breve história dos Estados Unidos

Neste capítulo apresentaremos uma breve história dos Estados da América (EUA) e os primórdios do cinema, que servirão para a análise da representação do ideário estadunidense na série *The Newsroom*, realizada no terceiro capítulo.

2.1 Os primórdios da sétima arte

O cinema realizado no final do século XIX e princípio do XX caracteriza-se por uma constante busca por mudanças e domínio do aparato técnico disponível, além da tentativa por novas ferramentas que facilitassem a produção das obras. Tais limitações técnicas levaram o cinema dos primeiros 20 anos a ser ignorado ou subestimado pelos historiadores. Auguste e Louis Lumière⁴, não foram os primeiros a realizar uma “exibição cinematográfica”, mas recebem os créditos pelo feito. Os irmãos ficaram famosos por serem grandes negociadores e proprietários da maior produtora de placas fotográficas da Europa, além do *design* mais leve e funcional dos equipamentos cinematográficos.

Entre os anos de 1895 e 1915 a sétima arte foi reconhecidamente um espaço para experimentação e adaptação. Neste período, a linguagem não possuía um padrão pré-estabelecido e que facilitasse o entendimento das obras. Um dos principais motivos era a mistura com outras formas de cultura, como o teatro, o *vaudeville*⁵ e a lanterna mágica (Vugman, *apud*: Mascarello, 2006). Este período pode ser dividido em duas partes: a primeira com o “cinema de atrações” (1895-1907), que é caracterizado por sua estratégia de apresentação onde os espectadores se interessavam por um espetáculo visual, e não por uma história bem contada; e a segunda é o “período de transição” (1906-1915), quando as convenções narrativas passam a ser utilizadas para a produção de um enredo na obra.

⁴ Os irmãos franceses realizaram uma mostra em dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris que é erroneamente conhecida como a primeira exibição cinematográfica do mundo. Thomas Edison registrou nos EUA, em 1883, a patente de seu quinetoscópio, o aparelho exibia uma tira de filme em *looping*, mediante a inserção de uma moeda.

⁵ Versão norte-americana dos cafés, uma espécie de teatro em que se podia beber e conversar, que tinha se originado dos salões de curiosidades.

2.2 Representação da identidade americana no cinema

A representação da identidade estadunidense no cinema surge com *O grande roubo do trem* (Edwin Porter, 1903), sendo considerado o primeiro filme do gênero *Western*, já que Bronco Billy, que atuara no curta-metragem (12 minutos) deu seguimento à carreira artística, estrelando quase quinhentos curta-metragens. *O grande roubo do trem* é um símbolo para a identificação do ideário de liberdade e justiça presentes na sociedade dos EUA. Até a década de 1950, as grandes obras hollywoodianas são diretamente ligadas ao gênero *Western*, retratando o *cowboy* como o justiceiro, que mesmo com as adversidades climáticas e enfrentando corriqueiramente o “mal” (muitas vezes encarnado na personificação do índio) consegue o ideal de romper fronteiras e plenificar o bem. Essa ideia do oeste como fator de unificação nacional (e negação europeia) é amplamente divulgada na filmografia da época e observada por Jackson Turner (1983) em seus estudos. Porém, a partir de meados de 1960, o cowboy começa a se despedir dos cinemas, como em *O homem que matou facínora* (1962) e passa a aparecer no cinema esporadicamente.

Grande parte das obras que busca legitimar as idiosincrasias norte-americanas realiza uma espécie de negação da relação entre a nação e o Reino Britânico. Em alguns casos, não se negam fatos, mas apresentam-nos com menor relevância para repassar uma sensação de um extraordinário processo de invenção de memória e de uma tradição de liberdade. (KARNAL, 2003)



Figura 2 – Cena de O Grande Roubo do Trem

Fonte: PORTER, 1903

Um dos maiores representantes dessa corrente historiográfica que busca negar a influência britânica é Jackson Turner, que, para criar a identidade da nação, ignora a Costa Leste, o sul do país, a escravidão e o legado do sistema estadunidense:

Finalmente, a terceira escola de historiografia americana se concentra nos efeitos da Guerra Civil e da Reconstrução. Para historiadores como John Burgess e William Dunning, este foi o período que definiu a História americana, e aqui há outro ponto de ruptura com Turner. Ao se afastar da Costa leste na sua visão historiográfica, Turner irá ignorar a escravidão, o negro e todo legado do sistema latifundiário bem como as rupturas políticas, sociais e econômicas provocadas nos Estados Unidos. Ao se concentrar na expansão para o Oeste, procurando um princípio unificador para a identidade nacional, Turner irá literalmente “recortar” de seu “mapa” historiográfico o Sul e tudo que ele representa. (Autor Desconhecido⁶)

É através dessa construção de liberdade que a sociedade do país é pautada, porém existem alguns problemas com as suas abordagens, mas fora seguindo seu ideal que o país conseguiu se consolidar como a maior potência global durante o século XX. É na vontade reviver esta liderança mundial (principalmente econômica e politicamente) que será pautada a produção da série *The Newsroom*, que também busca reviver as décadas de ouro do telejornalismo estadunidense.

Todavia, torna-se inviável analisar ou escrever sobre a representação da identidade norte-americana, sem balizá-la em uma origem britânica, com origens no pensamento exclusivista do século XV, quando a Inglaterra acabara de viver duas sucessivas Guerras – a dos Cem Anos (1337-1453) e a das Duas Rosas (1455-1485). Geograficamente, o Império Britânico se encontra afastado e cercado pelos mares e o distanciamento do restante do continente, concomitantemente com as vitórias nas duas guerras, criou o que os ingleses denominaram de “esplêndido isolamento”. Uma clara representação do que Carl Sauer denominou como uma interação da sociedade e do seu meio natural, já que a paisagem geográfica possui o sentido de sua morfologia definido pela cultura instituída em cada sociedade, classe, etnia ou grupo social. Em 1584, a rainha Elizabeth (a virgem) concede a *sir*⁷ Walter Raleigh, o direito de iniciar as colonizações no território da atual Virgínia, que posteriormente seria conhecido como parte integrante dos Estados Unidos da América. Porém, o intuito inicial das expedições e de uma posterior colonização, estava diretamente ligado ao interesse em se aproveitar das riquezas naturais que a possível colônia oferecesse:

Walter Raleigh poderá apropriar-se de todo o solo dessas terras, territórios e regiões por descobrir e possuir, como antes se disse, assim como todas as cidades, castelos, vilas e vilarejos e demais lugares dos mesmos, com os direitos, regalias, franquias e jurisdições, tanto marítimas com outras, nas ditas terras ou regiões ou mares adjuntos, para utilizá-los com plenos poderes, para dispor deles, em todo ou em parte, livremente ou de outro modo, de acordo com os ordenamentos das leis da Inglaterra (...) reservando sempre para nós, nossos herdeiros e sucessores, para atender qualquer serviço, tarefa ou necessidade, a quinta parte de todo o mineral,

⁶ Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0015995_03_cap_02.pdf

⁷ Título nobiliár britânico superior a baronete.

ouro ou prata que venha a se obter lá. (25 de março de 1985). (KARNAL, p.34, 2007)

Simultaneamente a exploração ao território americano, as cidades inglesas sofriam com um acentuado processo de êxodo rural, que as inundava de homens sem recursos e a recém-fundada colônia, serviria de receptáculo para tudo o que a metrópole não desejasse e comportasse. (KARNAL, 2007)

2.2.1 O Século do Americano

Os EUA ingressam no século XX como a maior potência econômica do mundo e com uma produção industrial de crescente aumento de monopólios no controle das grandes indústrias – resultado da aplicação de 13% da renda nacional entre 1869 a 1898 no crescimento industrial do país. Um exemplo do monopólio que se formou era a Standard Oil Trust, que possuía a administração de 90% da capacidade de refino do petróleo produzido no país. A população chegara a um número superior aos 70 milhões de habitantes, fruto de uma forte imigração nas últimas décadas do século XIX. Entre 1865 e 1915, 25 milhões de imigrantes chegaram ao país.

Atraída pela “terra das oportunidades”, entre 1870 e 1900, a população dos Estados Unidos recebeu mais de 20 milhões de imigrantes vindos da Europa e da Ásia, em sua maioria. Essa imigração, somada ao crescimento vegetativo, fez a população do país quase dobrar no mesmo período, indo de quase 40 milhões para cerca de 76 milhões. (PURDY, 2007, p.153)

O século XX foi predominantemente marcado pela substituição da economia agrícola e artesanal vigente até o final da Guerra Civil (1861-1865), por uma massiva industrialização, e conseqüentemente, o consumo de aço e carvão, que eram os combustíveis necessários para manter o funcionamento do maquinário da época.

Entre 1900 e 1920, os EUA viveram um período de extrema prosperidade econômica, muitas vezes conquistada com jornadas de trabalho que beiravam às 10 horas diárias, seis dias da semana. Muitas empresas optavam por contratar mão de obra feminina ou infantil como forma de diminuir os gastos salariais: cerca de 1,7 milhões de crianças trabalhavam nas fábricas e as mulheres ocupavam 20% da mão de obra industrial.

Os problemas com as condições de trabalho não afetava apenas crianças e mulheres, que recebiam um teto salarial menor. Os casos de acidentes eram recorrentes. Em 1911, um incêndio matou 146 trabalhadores, em uma fábrica de roupas nova-iorquina. Acredita-se que 40% da indústria nacional era controlada por 318 corporações. Porém, em meados da década de 1920, uma forte crise econômica assolou o país, tendo como maior sintagma a “Quinta Negra” – 24 de outubro de 1929 – quando 11 investidores de Wall Street cometeram suicídio. Até 1932, o Produto Interno

Bruto do país cairia 46% e a taxa de desemprego permaneceria estável durante a década, mas com um alto índice (20%). Especialistas como Alan Brinkley indicam três principais causas para a Grande Depressão.

Primeiro, à economia americana nos anos de 1920 faltava diversificação. O crescimento econômico dependia desproporcionalmente de poucas indústrias, como a automobilística e a da construção civil. Quando as vendas nesses setores diminuíram, o resto da economia não conseguiu compensar. Segundo, a distribuição altamente desigua da renda significava um mercado de consumo truncado. Terceiro, bancos dependiam de muitos empréstimos feitos por fazendeiros, negociantes e países estrangeiros e, quando a economia tombou, os devedores não conseguiam pagar, causando uma reação em cadeia de falências econômicas. A especulação selvagem nas Bolsas de Valores foi a faísca que ateou fogo no barril de pólvora de uma economia fundamentalmente exuberante, mas frágil. (PURDY, 2007, p.207)

Em 1933, Franklin Delano Roosevelt lança o primeiro *New Deal*, que visava promover uma recuperação industrial e regular o sistema financeiro através do assistencialismo e obras públicas. Roosevelt promoveu e aumentou substancialmente o que o republicano Hoover (seu antecessor) temia: uma maior intervenção estatal na economia (principalmente com acordos que envolviam empresários, trabalhadores e governo; inclusive com regulação de preços e salários, o que feria o ideal libertário perpetuado na nação desde a sua criação.

O *New Deal* trouxe uma maior segurança econômica para o país e principalmente um senso de maior justiça para as classes trabalhadoras. Pela primeira vez, imigrantes e sindicatos foram incluídos na cena política da nação. Negros e pessoas mais pobres (principalmente da zona rural) passaram a contar com serviços públicos como o fornecimento de energia e previdência emergencial. Porém, a força econômica só voltaria a crescer após a Segunda Guerra Mundial, o que tornou a década de 1930 fortemente influenciada por pensamentos esquerdistas, com o maior expoente no Partido Comunista Americano. Passado esse momento de forte crise e uma maior intervenção estatal, o país viveria seu período de maior prosperidade econômica e de satisfação da população (principalmente após a Segunda Guerra Mundial).

O governo Roosevelt também se destacou por implementar a Política da Boa Vizinhança, assinando diversos acordos com países latino-americanos – o que diminuiu conflitos bélicos e aumentou o controle político na região através de acordos econômicos.

2.2.2 Frederick Jackson Turner, a conquista do meio oeste e a *frontier thesis*

Frederick Jackson Turner (1861-1932) nasceu em Portage, uma pequena cidade da fronteira do estado de Wisconsin. É considerado o pioneiro da historiografia moderna dos Estados Unidos. A universidade do estado possuía pouca notoriedade no cenário acadêmico do país, porém com as pesquisas, escritos e a criação da *frontier thesis* passou a ocupar uma posição de notoriedade internacional.

Nos escritos de Turner, é possível detectar claramente a exaltação da marcha continental que o país sofreu principalmente rumando em direção ao meio oeste, justificada através dos fortes valores democráticos e o desejo de evolução mental e material do homem. Com isso, Jackson Turner já refutava a corrente ideológica da época, a *germ theor*, que se baseava na origem saxônica do país para explicar sua devoção ao regime democrático.

O pensamento histórico do autor serviu como base para a constituição de um pensamento que destacasse o caráter messiânico da nação, e também a política expansionista de governantes contemporâneos a Turner. Franklin Roosevelt, que possuía claras ambições imperialistas em sua política externa, era declarado fã da *frontier thesis*.

A fronteira possui um caráter formador e determinante para a plenificação do regime democrático nos EUA, dando devido valor aos indivíduos (Abraham Lincoln e George Washington servem como exemplos) de destaque nessa formação, mas focando na força do homem comum.

Os agentes históricos que ali transitam são sempre tipos sociais específicos, anônimos, e condicionados por seus lugares no processo de apropriação do continente. Pode-se dizer que ele escreve a história do homem comum, sem rosto e sem nome, que se move no tabuleiro da história graças à ação de forças que controla apenas superficialmente. (TURNER *apud* ÁVILA, 2006, p.53)

É da fusão entre o *wilderness* (que poder ser traduzido como um ambiente selvagem) e o homem, que nasce a nação estadunidense moderna. Pode ser entendida como um confronto e uma posterior simbiose entre a degeneração da raça europeia e as adversidades provocadas pelo meio oeste, como o clima inóspito e sua hidrografia. A evolução e adequação do homem a este ambiente proporcionaram as mudanças estruturais na nação. O ambiente do meio leste, também passara por um momento de esgotamento econômico e de terras, o que incentivava a caminhada para o desbravamento de outras regiões do país.

O processo de avanço ao oeste, descrito por Jackson Turner possui um final simbólico com a declaração do Censo Nacional de 1890, que é considerado o último ato da fronteira de colonização. A teoria dá grande destaque à chegada dos europeus ao continente norte-americano e o avanço na

direção do Oceano Pacífico, sendo a fronteira o processo mais importante na formação dos EUA, mas não um evento específico e formador único das características adquiridas pela sociedade do país. A cada avanço e nova fronteira rompida, os saxões adquiriam novas idiossincrasias e se desfaziam das que estavam arraigadas em sua vivência europeia.

Ecoando um certo determinismo geográfico, Turner confere poderes quase sobrenaturais ao meio-ambiente do Novo Mundo. Neste sentido, o europeu não só renasce como um americano, mas como algo superior àquilo que era antes. Com o espírito regenerado pela dura labuta de um ambiente hostil, o americano pôde seguir o seu destino de ocupar o continente. (TURNER *apud* ÁVILA, 2006, p.70)

Porém, todo processo evolutivo descrito por Frederick Jackson Turner, ignora as mazelas, confrontos e desmembramentos de tribos indígenas, para que o avanço ao *wildnerss* fosse possível. As batalhas para conquistar terras pertencentes aos povos nativos possuíam um único e exclusivo aprendizado: a cessão de terras aos brancos e uma escola militar que moldasse o caráter combativo da nova nação, que incentivava o individualismo. A democracia é a característica mais importante que a fronteira exerce no país, já que produz um incentivo ao individualismo para desbravar novas terras, mas desde que seja em condições igualitárias (excetuando-se os inimigos, índios nativos daquele ambiente selvagem).

A *frontier thesis* é uma teoria que até hoje goza de bastante prestígio para os historiadores estadunidenses e serve como a primeira referência historiográfica na formação dos Estados Unidos. Explicitando valores presentes na sociedade estadunidense até os dias atuais, como o desejo por igualdade, democracia e capacidade de se adaptar as adversidades impostas. Estas características serão encontradas em diversos momentos na série, o que ficará visível no próximo capítulo com a análise.

CAPÍTULO III – *The Newsroom* e os valores da *frontier thesis*: uma tentativa de trazer os EUA à redenção

O presente capítulo tem o objetivo de fazer uma análise da série *The Newsroom*, com o objetivo de estabelecer relações entre o conteúdo da série e uma tentativa de reviver os anos dourados do telejornalismo estadunidense e o momento de consolidação do país como uma potência a ser seguida durante o século XX. Serão observados aspectos estruturais como a montagem e roteirização da série, além do estabelecimento de uma correlação com fatos históricos da nação, que são utilizados na série. Torna-se necessário recorrer à historiografia de Jackson Turner, apresentada no capítulo anterior.

O processo de análise da série fora iniciado com pesquisa e leitura bibliográfica. Em seguida, os episódios da primeira temporada foram assistidos em detalhes. Cada capítulo foi apreciado individualmente enquanto eram realizadas anotações sobre os aspectos técnicos presentes. Passado este instante, observamos a série uma nova vez, com a intenção de captar correlações simbólicas com a *frontier thesis*, história dos Estados Unidos e demais leituras explicadas no Capítulo I. Após essas observações, iniciou-se a separação das imagens que melhor representariam as argumentações presentes na análise.

3.1 O autor e a série

Aaron Sorkin, autor da série, nasceu em 1961, na Ilha de Manhattan (Nova Iorque) e é formado em Belas Artes, pela Universidade de Syracuse (1983) nos EUA. Sua carreira cinematográfica começa com a adaptação de uma peça de sua autoria (*A Few Good Men*), que é um drama de tribunal, vivenciado pelo irmão de Aaron, na base naval da Baía de Guantánamo. O filme só estreou em 1992.

Em 1998, Aaron conseguiu estrear na televisão estadunidense, no canal Walt Disney, como criador da série cômica, *Sports Night*, inspirada no modelo do programa *Sports Center*, principal atração diária da grade do canal *Entertainment and Sports Programming Network* (ESPN), que faz parte do grupo Disney. O programa rapidamente foi aclamado pela crítica, mas, como não rendeu altos índices de audiência, foi cancelado logo após o término da segunda temporada.

Posteriormente, Aaron apresentou para o produtor John Wells a ideia de uma série que havia escrito após uma crise de pânico, na qual figurava a política norte-americana. Na mesma época, o escândalo envolvendo Mônica Lewinsky e Bill Clinton acabara de estourar na mídia. Isso fazia a

emissora relutar sobre o interesse do público em uma série que abordaria a Asa Oeste da Casa Branca (*The West Wing*) comandada por um democrata, mesmo partido de Clinton, e também conhecida por ser a região mais conturbada e responsável por tomar as decisões mais difíceis da presidência americana. Diante desse cenário, a série só estrearia em 1999.

Sorkin notabilizou-se por cenas com diálogos rápidos e concretos que por muitas vezes são realizados em algum corredor, enquanto a câmera tira os atores do enquadramento, mas continua com o ritmo acelerado da conversa. Em 2009, inicia a criação da série *The Newsroom*, em parceria com a HBO. Porém, o projeto só estrearia em 24 de junho de 2012.

The Newsroom é exibida pelo canal a cabo HBO e estreou no ano de 2012, em 24 de junho nos Estados Unidos. A série caminha para sua terceira e última temporada neste ano de 2014⁸. O criador, Aaron Sorkin, nos apresenta a um telejornal fictício *News Night* (Notícias da Noite), exibido às 21h30min – uma das faixas do horário nobre do país - e abrigado na *Atlantis Cable News* (ACN). A obra possui caráter fictício-dramático focando na figura de Will McAvoy (interpretado por Jeff Daniels), renomado âncora do país, mas introduz notícias reais para ditar o ritmo da trama como o vazamento da *British Oil* no Golfo do México, A Primavera Árabe, a captura de Osama Bin Laden, o debate para a presidência dos EUA, etc.

O tema central da narrativa é a retomada da carreira de Will após uma polêmica palestra concedida a universitários americanos, onde expõe sua opinião a respeito da atual situação dos EUA – o que coloca em crédito sua confiabilidade e reputação.

Nos EUA, o horário nobre a televisão vai das 19h às 23h Michael Hammershlag, em artigo na *Columbia Journalism Review*, definiu o porquê desse hábito, consolidado depois de muitos anos: Numa certa época, os telejornais chegavam com o jantar às 18:30, como os jornais chegavam na hora do café da manhã... a noite era, antes demais nada, horário para dormir e, se os americanos dormiam, bem, então o resto do mundo provavelmente o fazia. (SQUIRRA, 1995, p.129)

A primeira temporada, objeto de análise deste trabalho, conta com 10 episódios – com duração média de 50 minutos cada. Acreditamos que os episódios apresentam, de modo metafórico, a ideia de que o reerguer da nação passa pela adesão dos valores de democracia, liberdade individual e modelo para outras nações, através de um revivescimento do telejornalismo praticado entre as décadas de 1950 e 1970 (com algumas referências à CNN da década de 1990). O principal símbolo para a produção desse jornalismo de qualidade é que McAvoy consiga utilizá-los em seu telejornal diário. Paralelamente, o personagem de Daniels necessita conviver com a ex-namorada e atual produtora, MacKenzie McHale (interpretada por Emily Mortimer). McHale é a maior

⁸ Noticiado no portal Veja.com.br no dia 13/01/2014: <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/tag/the-newsroom/>

defensora desse jornalismo de qualidade: aquele que não se deve preocupar-se com índices de audiência ou pressões externas à redação – como patrocinadores e anunciantes da ACN.

3.2 A América não é mais o topo do mundo

O fato da série se passar em *New York* (cidade mais populosa dos EUA) é uma decisão estratégica do autor, pois nos primórdios da nação, a marcha para desbravar do país, se inicia justamente na costa norte e ao leste. O princípio da evolução estadunidense está diretamente ligada à NY. O ideário de democracia da obra está presente também na escolha da cidade do sudoeste dos EUA.

O diálogo inicial da série nos apresenta a uma característica dos roteiros de Sorkin: a agilidade com que as falas dos personagens fluem. A cena se passa em um auditório com pouca iluminação, dando ênfase ao momento conturbado, que McAvoy passará. O personagem se esquivava de opinar em todas as questões feitas pelo mediador ou alunos. Quando perguntado sobre a sua preferência política, republicanos ou democratas, responde que já votara em candidatos de dos dois partidos majoritários do país – atendendo a típica neutralidade que se exige do jornalismo. O único momento em que Will acaba se despidendo do personagem (âncora), acarreta um final conturbado para o debate. Após muita insistência da plateia e do mediador, responde a pergunta de uma universitária sobre qual motivo fazia dos EUA o maior país do mundo. Will discorda dessa constatação e, com uma fala longa demonstra o primeiro sinal do *overrated*⁹ que se fará marcante durante toda a obra.

⁹ Originalmente o termo era utilizado para denominar uma obra supervalorizada. Porém, passou a servir de sinônimo para diálogos excessivos nas obras fílmicas, que muitas vezes cansam o público ou perdem o sentido no contexto da cena.



Fig. 3 – Will McAvoy à esquerda e o mediador do debate.

Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 01

Não é o melhor país, mas pode ser. Nossa Constituição é uma obra-prima. James Madison foi um gênio. A Declaração de Independência é a peça única e grandiosa da literatura americana. Não é o melhor país do mundo professor, é a minha resposta. Sheron, o NEA é um perdedor. Desconta um centavo do nosso salário. O Canadá possui liberdade. Japão tem liberdade. De 207 estados soberanos do mundo, uns 180 possuem liberdade. Somos o 17º em alfabetização, 27º em matemática, 22º em ciência, 49º em expectativa de vida, 178º em mortalidade infantil, 3º em média de renda familiar, 4º em trabalho forçado e 4º em exportação. Lideramos o mundo em apenas três categorias: números de cidadãos per capita na prisão, de adultos que creem em anjos e gastos com defesa. Gastamos mais que 26 países juntos. 25 dos quais somos aliados. Quando me pergunta o que nos torna o melhor país do mundo, não sei do que está falando. Certamente que costumávamos ser. Nos levantamos para o que é certo. Lutamos por razões morais. Passamos leis e derrubamos leis por razões morais. Travamos guerra contra a pobreza, não contra os pobres. Nos sacrificamos. Cuidamos dos nossos vizinhos. Pusemos o dinheiro onde a boca estava e nunca batemos no peito. Construimos coisas grandes. Fizemos impiedosos avanços tecnológicos. Exploramos o universo Curamos doenças. Cultivamos os maiores artistas do mundo e a maior economia mundial. Alcançamos as estrelas. Agimos como homens. Queríamos a inteligência, não a menosprezamos. Não nos fez sentir inferiores. Não nos identificamos por quem votamos nas últimas eleições e não nos assustamos facilmente. Somos capazes de ser todas essas coisas e fizemos todas essas coisas porque fomos informados. Por grande homens que eram reverenciados. O primeiro passo para resolver um problema é reconhecer que ele existe. A América não mais o melhor país do mundo. (SORKIN, 2012, Ep. 01)

O trecho acima é uma síntese da incessante resposta dada por Will, que dura do quarto minuto do episódio até o princípio do oitavo (240 segundos). Podemos perceber claramente a exaltação ao passado de pioneirismo da nação, uma forte influência da *frontier thesis* de Jackson Turner e, neste momento, seus estudos podem ser lidos como uma teoria teleológica de uma nação ao seu destino natural, a grandeza (AVILA, 2006). O discurso de McAvoy está imbuído de um

sentimento ufanista e pode ser entendido como um anseio de ver os EUA no topo do mundo novamente. Logo na primeira cena, somos apresentados a essa necessidade de reviver um passado tido como glorioso. Especificamente, o século XX, que fora rotulado como século norte-americano¹⁰. Expressões como voltar a ser o melhor país do mundo; cultivamos os maiores artistas do mundo e a maior economia mundial; explicitam melhor o tom adotado pelo que o âncora profere.

É possível perceber que a figura em destaque no telão onde a palestra/debate ocorria, é Walter Cronkite – considerado o maior âncora dos Estados Unidos, por sua alta capacidade de influenciar a classe média do país, maioria da população. O que foi corroborado pelo 36º presidente norte-americano, Lyndon Johnson. “Se perdi Cronkite, perdi a classe média americana.”



Figura 4 – Plano geral do auditório com a imagem de Walter Cronkite ao fundo
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 01

No decorrer da temporada, seremos apresentados a outras referências ao jornalismo praticado no período que compreende as décadas de 1950 a 1970. A abertura da série é uma das mais significantes, já que nos apresenta a figuras como Walter Cronkite e Edward Murrow – ambos destacaram-se enquanto âncoras da CBS, que também tem sua logo apresentada durante o vídeo de abertura da série. A trilha sonora (duração de 63 segundos) que acompanha o tema - enquadra na definição simbólica e narrativa defendida por Vanoye (1992) - se assemelha as utilizadas por

¹⁰ Termo utilizado por Sean Purdy no livro *A História dos Estados Unidos*, para definir o século XX na ótica que o mundo enxergava os EUA.

telejornais, repetindo acordes de grande mudança, que refletem o dinamismo de uma redação, corroborado com imagens dos integrantes do *NewsNight* em seu ambiente de trabalho. O tema de abertura é executado com maestria, além da trilha, a alternância de crossfades é realizado com excelência. O primeiro episódio se encerra com Charlie Skinner (presidente da divisão de jornalismo da ACN) afirmando que: “Âncoras com opinião não são uma novidade. Murrow tinha uma opinião e pôs fim a McCarthy. Cronkite tinha uma opinião e pôs um fim no Vietnã.”



Figura 5 – Imagem de Ed Murrow utilizada na abertura da série
Fonte: SORKIN, 2012, 10 Episódio 5

O grande paradigma vivenciado por McAvoy e seus companheiros de redação é a dificuldade de produzir um telejornal com clara exposição opinativa, mas que não desagrade aos patrocinadores. As referências feitas a W. Cronkite e Ed Murrow são justificáveis, já que ficaram estigmatizados por opiniões emitidas durante as décadas de 50 e 60. Um dos episódios marcante da carreira de Cronkite foi sua primeira emissão de comentário tendencioso durante a Guerra do Vietnã, quando embarcou para o país asiático com o intuito de descobrir o que realmente se passava no conflito.

Assim voei para casa e fiz uma reportagem especial sobre a ofensiva do Tet. Nós, da *CBS News*, trabalhamos para que a reportagem fosse a mais objetiva possível. Assim ela terminava com um editorial, claramente identificado como tal. Tratava-se de uma mudança radical em nossa prática costumeira. Só duas vezes eu saíra de meu apresentador como apresentador imparcial e, em ambas as ocasiões, estava defendendo a liberdade de imprensa com base na teoria, de que se s jornalistas não saíssem a campo para proteger esse princípio democrático essencial, ninguém mais o faria. (CRONKITE, 1998, p.282)

Outra clara referência aos grandes nomes do jornalismo estadunidense se dá no terceiro episódio, quando o *NewsNight* inicia com mais um monólogo do protagonista, Will McAvoy, sobre a função social do jornalismo realizado por seu programa de agora em diante, com claras críticas ao

Partido Republicano de George W. Bush. A incessante apresentação de Will, que pode soar como uma explicitação da linha editorial, chega a comparar o meio telejornalístico com a indústria de entretenimento produzida pela *Music Television* (MTV). Porém, a partir dali, seu telejornal voltaria às origens do que era produzido por jornalistas como Cronkite e Ed Murrow, voltando a se preocupar apenas com a qualidade, sem se importar com o que os patrocinadores e anunciantes pensariam.

Boa noite. Sou Will McAvoy. Este é o News Night, e este foi um vídeo de Richard Clarke, ex-chefe de contraterrorismo de George W. Bush, testemunhando no Congresso em 24/03 de 2004. Os americanos gostaram daquele momento. Eu gostei daquele momento. Adultos deveriam se responsabilizar pelos erros. Então hoje estou começando esse noticiário juntando-me ao Sr. Clarke nas desculpas ao povo americano pelo nosso erro. O erro desse programa, no tempo em que fui seu responsável, em não informar e educar o eleitorado americano. Que fique claro, não me desculpo em nome de todos os jornalista. de televisão, tampouco todos esses jornalistas devem desculpas. Falo por mim. Fui cúmplice de uma lenta, repetida, não reconhecida e não consertada extensa série de erros, que nos trouxe até agora. Sou líder em uma indústria que errou resultados de eleições, exagerou o temor ao terror, criou controvérsia, e não noticiou mudanças tectônicas em nosso país.

Do colapso do sistema financeiro, até o quão forte realmente somos, até os perigos que realmente enfrentamos. Sou líder em uma indústria que desviou sua atenção com a destreza de Harry Houdini, enquanto mandava milhares de nossos jovens corajosos para a guerra sem a devida diligência. O motivo de errarmos não é um mistério. Nós nos vendemos para as audiências. Na infância da comunicação de massa, o Colombo e o Magalhães do jornalismo televisivo, William Paley e David Sarnoff, foram a Washington fazer um acordo com o Congresso, que permitiria, às novas redes de TV, o livre uso de ondas de rádio pagas pelos impostos em troca de um serviço público, o qual seria uma hora da programação reservada todas as noites para transmissão informativa, ou, como chamamos agora, o jornal noturno.

O Congresso, incapaz de antecipar a enorme capacidade que a TV teria em entregar consumidores às propagandas, não incluiu no acordo o requerimento que teria mudado nosso discurso nacional imensuravelmente para melhor. Eles se esqueceram de adicionar que, sob circunstância alguma, poderia haver propaganda paga durante transmissão informativa. Esqueceram de dizer que os cidadãos darão as ondas de graça e por 23 horas por dia você deve lucrar, mas, uma hora por noite, você trabalha para nós. Agora aqueles noticiários de redes televisivas, ancorados na história por jornalistas honestos, com nomes como Murrow, Reasoner, Huntley, Brinkley, Buckley, Cronkite, Rather e Russert precisam competir com gente como eu. Um âncora de TV a cabo que está no mesmo negócio que os produtores de Jersey Shore. E esse negócio foi bom para nós, mas News Night está saindo desse negócio agora. Pode ser uma surpresa para vocês que alguns dos maiores jornalistas americanos estão trabalhando, cabeças excepcionais com anos de experiência e uma inabalável devoção a reportar notícias. Mas essas vozes são uma minoria agora, e não têm chance contra o circo quando o circo chega. Estão em menor número. Estou saindo do circo e trocando de times. Vou jogar com os caras que estão levando a pior. Estou comovido que eles ainda achem que podem vencer e espero que possam me ensinar algo. De agora em diante, decidiremos o que vai ao ar e como é apresentado a vocês baseado na verdade que nada é mais importante para uma democracia que um eleitorado bem informado. Tentaremos contextualizar amplamente a informação, pois sabemos que poucas notícias nascem no momento que aparecem em nosso receptor. Seremos o campeão de fatos e o inimigo moral da insinuação, especulação, hipérbole e bobagem. Não somos garçons de restaurante

servindo histórias que vocês pediram do jeito que gostam. Nem somos computadores jogando apenas os fatos porque a notícia é útil apenas no contexto da humanidade. Não me esforçarei a esconder minhas opiniões pessoais. Tentarei ao máximo expor a vocês opiniões informadas que sejam diferentes das minhas. Podem se perguntar quem somos nós para decidir isso. "Nós" somos Mackenzie McHale e eu. A Srt^a McHale é nossa produtora executiva. Ela regula os recursos de mais de 100 repórteres, produtores, analistas e técnicos, e todos podem ver suas credenciais. Sou o Editor Chefe do News Night e tomo a decisão final em tudo visto e ouvido nesse programa. Quem somos nós para fazermos essas decisões? Somos a elite da mídia. Voltaremos depois do intervalo com as notícias. (SORKIN, 2012, ep. 03)

Essa necessidade e sentimento de culpa para reparar erros como não optar por formar um eleitorado consciente, a mudança editorial, onde os níveis de audiência e patrocinadores já não serão um empecilho para serem a elite da mídia, nos passam a real intenção e do que será produzido pelos *NewsNight*.

Desse modo, a primeira temporada da série é a tentativa de retomada do jornalismo libertário, que segundo Petersson, Schramm e Siebert, possui os EUA como seu maior expoente. Apesar da negativa das influências inglesas no país, o cerne da produção jornalística é o Reino Unido.

Por muito tempo, o jornalismo americano foi uma derivante dos jornais ingleses... Na colônia, imitava-se tudo: as designações, o feitiço gráfico, o estilo dos jornalistas britânicos. Benjaimn Franklin confessou na sua autobiografia ter aprendido a escrever para a imprensa copiando e recopiando os artigos de Steele Addison publicados no famoso *Spectator* de Londres. (DA SILVA, 1991, p.59)

A quebra e negação do passado britânico estão presentes em diversas esferas da sociedade norte-americana. E o jornalismo realizado por MacAvoy e seus companheiros de redação não poderia destoar. A ação de justiça e liberdade é algo exclusivo do jornalismo e nação estadunidense.

3.3 A montagem da série

Inicialmente, cabe ressaltar que, desde os experimentos de Sergei Eisenstein, as obras cinematográficas não devem ser concebidas apenas como uma simples realidade captada e apresentada ao público, sendo o cineasta o intermediador desta relação. Eisenstein introduziu ao cinema o conceito de que interpretação dos atores, cenários, iluminação são partes integrantes de cada plano, e que a sucessão e combinação destes planos daria maior efeito psicológico à obra. A junção destes elementos facilita a compreensão e análise da obra, e todos serão utilizados, alguns em maior proporção, variando de acordo com a abordagem e destaque dados pelo autor da série. “Num filme, muitos elementos estão presentes na tela ao mesmo tempo. Eles podem reforçar-se uns

aos outros, aumentando o efeito; os elementos podem entrar em conflito entre si e criar um novo efeito; ou um elemento inesperado pode acrescentar um efeito necessário”. (FRANÇA, 2002, p.28)

Em sua totalidade, os dez episódios sempre se encerram com algum gancho para aguçar o interesse do espectador para que assista ao próximo episódio, possuindo pouca variação de personagens. Porém, alguns episódios possuem tramas internas concluídas no mesmo capítulo. A obra concebida por Sorokin se encaixa na definição de seriado, já que cada episódio é encerrado semanalmente, mas possuem um conjunto de significâncias que darão sentido à temporada atual e as futuras. (MACHADO, 2005)

3.4 Cenários

Para Vanoye (1992, p.75), podemos definir cenário como o “ambiente físico onde a obra é gravada, mas que possui maior semântica do que estética, visando complementar a apreciação visual dos personagens no campo cinematográfico”. A série se ambienta primordialmente na redação do *NewsNight*, onde é subdividida em quatro núcleos: o cenário de apresentação do telejornal; a redação; a sala de edição e produção; e uma sala pessoal para Will McAvoy. O primeiro item da subdivisão é ocupado pelo âncora e comentarista especializada Sloan Sabbith (Olivia Munn). Este cenário em que o telejornal é apresentado segue o padrão criado pela CNN, onde é possível enxergar o que ocorre no interior da redação. O principal motivo é retratar o dinamismo e agilidade com que a notícia é tratada pelo telejornal. Ao retratar as cenas em que o noticiário vai ao ar, a série utiliza um ângulo de filmagens bem usual, filmam as câmeras que são utilizadas para gravar o telejornal ou a imagem do âncora de costas:



Figura 6 – Telejornal retratado pelas câmeras do estúdio da ACN
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 03



Figura 6 – Will McAvoy retratado de costas, enquanto apresenta o NewsNight
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 03.

A redação segue o padrão contemporâneo com jornalistas e equipamentos alinhados e convivendo em um ambiente de caos. É neste cenário, que a relação entre as personagens da série converge sistematicamente em todos os episódios da primeira temporada. Já a sala de produção é majoritariamente ocupada por Mackenzie McHale (outros personagens são apresentados secundariamente o local) e nos é apresentada sempre com os menores recursos de iluminação da série. Uma alternativa utilizada para manter o tom misterioso do que se passa nas salas de comando dos telejornais. É neste ambiente também, que Mackenzie apresenta no segundo episódio, quais seriam os quatro critérios de avaliação das notícias que iriam ao ar o *News Night*. D) Essa é a

informação que precisamos? II) Esta é a melhor forma possível de argumento? III) Esta é uma história com contexto histórico? IV) Há mesmo dois lados da história? Percebe-se claramente a brusca mudança que o noticiário sofreria a parti daí. Porém, novamente retorna a pretensão de tornar McAvoy o messias da nação estadunidense, pois antes da mudança no viés do telejornal, era reconhecido como neutro, já que visava apenas manter a audiência já conquistada. Opiniões poderiam desagradar anunciantes e público. Segundo McHale, aquele estúdio seria um tribunal, que só chamaria testemunhas chaves e Will seria o advogado dos dois lados, sendo o responsável por examinar a testemunha e revelar os fatos.



Figura 7 – Reunião em que Mackenzie apresenta as características do NewsNight 2.0
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 03

Assim como Mackenzie, Will possui um ambiente “privado”. Em sua sala, o âncora está sempre apto a realizar atividades cruciais para a continuidade do telejornal. Esta é a região em que o protagonista possui maior liberdade, o que se torna evidente com os inúmeros cigarros consumidos por ele no local ou a ausência de espontaneidade com que os outros personagens possuem ao penetrar a sala. Com exceção de Mackenzie, sua ex-parceira e com quem ainda possui um alto grau de afeto. Porém, no decorrer da série a evolução (retomada do auge) de McAvoy, torna o ambiente mens inóspito aos intrusos (companheiros de redação). O sintagma desta mudança ocorre no episódio cinco, quando após pagar o resgate de um correspondente egípcio (durante a Primavera Árabe), todos os integrantes da equipe (organizados em uma fila) doam cheques como forma de

contribuição. A cena faz uma referência ao filme Rudy¹¹ (1993). Podemos afirmar que na simbiose dos elementos fílmicos, o cenário cumpre o papel de dar coesão a trama. Quando analisado conjuntamente com os personagens. “Nenhum elemento do cenário é gratuito. A cena não propõe qualquer plano descritivo, o que faz pensar que o cenário não vale por si só, mas só tem sentido com relação às personagens.” (VANOYE, 1992, p.76)



Figura 8 – Will recebendo as doações dos companheiros
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 05

A cena possui também uma forte conotação simbólica, se encarada a partir da ótica da *fronthier thesis*, quando a mudança e evolução do homem britânico (recém-chegado a América), esteve diretamente interligada à adequação ao ambiente inóspito e selvagem. Sempre dando destaque aos líderes, mas também suma importância aos homens comuns. McAvoy é claramente a figura de destaque e liderança do *NewsNight*, mas não é possível abster-se da presença marcante e necessária dos outros companheiros de redação. Neste instante, outro fato se torna relevante: nos dois primeiros episódios, o personagem de Jeff Daniels sabia apenas o nome de um integrante de sua equipe, Don Keefer (Thomas Sadoski) que, ironicamente, abandonaria o telejornal para produzir outra atração da ACN. Nos capítulos seguintes, Will inicia um processo para decorar o nome de todos na redação.

¹¹ Filme dirigido por David Anspaugh, em que um rapaz pobre quer se tornar um jogador de futebol americano e representar o time de sua cidade. Na cena original, admirados com a persistência de Rudy, os companheiros de equipe entregam as camisas ao treinador para que uma possa pertencer ao rapaz.

3.5 Democrata, Ex-Republicano

A série apresenta forte inclinação ao pensamento atual do Partido Democrata, porém tenta suavizá-la com a constante afirmação de McAvoy ter sido filiado aos Republicanos. Porém, o histórico do autor (Sorkin) é identificado aos democratas, como fora citado no primeiro capítulo da obra. A identificação com o partido do atual presidente estadunidense (Barak Obama) vive seu momento de maior exposição durante a discussão em que Will se envolve enquanto entrevistava ao vivo, o chefe de gabinete de um dos candidatos às prévias pelo Partido Republicano, Ricky Santorum. Estas características e informações são adicionadas ao roteiro para fazer uma espécie de *mea culpa* e não desagradar completamente os republicanos. No seguimento da cena, somos novamente apresentados aos longos diálogos da obra, porém dessa vez mais dinâmico, já que fora intercalado entre Will e Sr. Wall (homossexual assumido). Como protagonista da série, o âncora ocupa seis minutos do diálogo, enquanto o chefe de gabinete apenas três. A discussão vai do quadragésimo terceiro minuto ao quadragésimo nono. O diálogo é imbuído de claros argumentos de McAvoy na tentativa de ridicularizar e desqualificar Sr Wall, por oferecer claro apoio a candidatura de Santorum, apesar de sua opção sexual (uma exibição do juízo de valor presente no jornalismo do *NewsNight*).

Para o New York Times, em 2005. Senador Santorum disse: Casamento gay ameaça meu casamento. Ameaça todos os casamentos. Ameaça os valores tradicionais desse país. Sr. Wall, como o casamento gay ameaça o casamento do Sr. Santorum? Incomoda você, saber que Sr. Santorum pensa ter algo errado com você e precisa de conserto? Ele só acha o senhor nojento quando age como um homossexual? (SORKIN, 2012, Ep.05)

Nos EUA, alas mais radicais do Partido Republicano destacam-se por serem contrárias a união estável entre pessoas do mesmo sexo. Já os democratas possuem um discurso menos conservador na questão. Durante toda a cena, os personagens são retratados em primeiro plano com maior destaque ao Sr. Wall, mesmo quando ocupa menor espaço na tela, pois quando ocorre, ele quem está no centro da imagem. Neste momento, cabe ressaltar que, nos primórdios da nação americana, o Partido Republicano fora reconhecido por possuir crenças de liberdade maiores que os democratas. Daí a ironia, em um negro gay apoiar o candidato Santorum, reconhecidamente contra o casamento entre pessoas do mesmo sexo.



Figura 9 – Discussão entre Sr. Wall e McAvoy
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 05

3.6 Roteiro

Segundo Ramalho Júnior (2009), podemos entender roteiro como um texto que contenha todos os pormenores que descrevam uma cena, ação dramática, diálogos e planificação técnica (movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação, etc. O roteiro possui como maior intenção entreter, combinado com a ação de outros profissionais (atores, atrizes, diretor), sem esquecer características aristotélicas e de ações dramaturgicas, que serão evidenciadas no decorrer da análise. A série segue uma estruturação simples de roteiro, explicitando-nos a presença dos três aspectos fundamentais referentes à retórica aristotélica: *logos*, que pode ser definido como a organização verbal e estrutural; *pathos*, a porção dramática, responsável por projetar a vida das personagens; e *ethos*, a ideia final que a obra pretende direcionar ao público. Para Ramalho Júnior (2009), a criação de um roteiro segue a premissa básica de se nortear através de seis etapas: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático, unidade dramática.

A ideia é um aspecto subjetivo que impossibilita uma análise concreta de como se criou para a produção da série. Já o conflito se apresenta dentro de *storylines* no roteiro, mas só possui a completude de seu sentido com as personagens, que vão dar pesos as ações conflituosas. Porém, uma subcategoria que pode auxiliar-nos é a originalidade presente em *The NewsRoom*, que possui como maior trunfo roteirístico a inserção de fatos reais em sua produção, para municiar as pautas do *NewsNight* e o retorno ao padrão de excelência do jornalismo estadunidense, mas com a grave falha de sempre conseguirem o furo jornalístico, e quando não conseguem, são os únicos a apresentarem a veracidade do que ocorrera. Um bastião do jornalismo e da justiça, mesmo que o

ideário desejado pela série, nunca tenha de fato existido. Will McAvoy recebe uma aura típica do olimpismo moderno, em que não se pode duvidar ou questionar os valores defendidos pelo âncora, por mais quixotescos soem os argumentos utilizados.

Para retratar essa busca por justiça, em que McAvoy é o principal modelo, seguido por Mackenzie, Sorkin busca inspiração nos modelos televisivos da década de 1950, quando o discurso predominante da série era construído em torno do protagonista. Fato que se alteraria a partir de 1970, como fora supracitado na presente obra. Esse conflito entre jornalismo justiceiro e problemas com os anunciantes e diretoria do jornal, que será um dos conflitos matriz (*storyline*) do seriado – juntamente com os dramas amorosos (destaque para Will e Mackenzie). A peculiaridade da série, em que a política é trazida ao centro da trama – mesmo que seja discutida de forma sucinta – é uma característica dos roteiros cinematográficos.

Outro elemento de suma importância no roteiro é a sua capacidade de adequar o conteúdo dramático para o cinematográfico. A ação dramática (tem como principal objetivo impulsionar a obra e chamar a atenção do público) e conflito são os principais quesitos a serem observados neste momento de adequação. Portanto, o grande fio condutor do roteiro da série é a retomada de um jornalismo independente, catalisado na figura do âncora, Will McAvoy, e sua capacidade de se reestruturar também na vida pessoal, convivendo com sua ex-namorada (e atual produtora) Mackenzie McHale.

Podemos perceber o maior signo desta mudança quando Will retoma as consultas semanais ao psiquiatra, que pagou por quatro anos, mas nunca frequentou o consultório. O fato nos é apresentado no sexto capítulo, após sofrer ameaças de grupos radicais, por ter saído em defesa dos negros e muçulmanos (uma minoria étnica e socioeconômica do país). Neste momento, é interessante esclarecer que, nos Estados Unidos o Censo é realizado a cada 10 anos. O último indicou que a população negra¹², 40 milhões de pessoas (12% do total do país). Já os muçulmanos¹³ eram 2,6 milhões (0,6% da população). Portanto mais uma vez, neste momento, McAvoy continua exercendo a sua função de liderança, e podemos flagrar mais uma referência a *fronthier thesis*. É um instante em que um estadunidense (fruto da fronteira), tenta guiar outros povos para um caminho de civilização, luz e progresso. “Ao constatar a expansão como elemento fundamental da experiência histórica dos Estados Unidos, Turner deixou o caminho livre para que o imperialismo adquira os contornos de um messianismo democrático, onde a missão da América é guiar os outros povos à luz”. (ÁVILA, 2006, p.127)

¹² Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/censo-revela-diminuicao-da-populacao-branca-em-15-estados-dos-eua-2745781>

¹³ Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=1767877

Retomando a confissão (sobre as consultas), a informação é confidenciada a Mackenzie, consolidando a forte influência da personagem no protagonista da série. Desde sua partida, McAvoy não comparecia ao consultório psiquiátrico, mas ao retornar para sua vida profissional e pessoal, Will utiliza as ameaças recebidas como uma fuga que justificasse as consultas e a intenção de retomada da sua vida anterior (com Mackenzie ao seu lado). Portanto, como já fora observado nos trechos anteriores, o fio condutor gira em torno do senso de redenção e justiça de Will McAvoy e sua relação afetiva e conturbada com Mackenzie McHale.

3.7 A captura de Osama Bin Laden

O anúncio da captura de Osama Bin Laden é o ponto máximo de todo o nacionalismo exacerbado da série, após uma estanha aproximação de uma fonte especializada, que trabalhara em um dos centros de inteligência do governo estadunidense, Charlie Skinner (um dos mandatários da ACN) recebe uma ligação anônima. O conteúdo da conversa é sobre um possível e-mail que seria enviado pela Casa Branca, dentro de 90 minutos e por isso, deveria se preparar para retornar ao trabalho. Neste momento, é sobre a captura do líder terrorista da Al-Qaeda que a redação do *NewsNight* recebe a informação. Grande parte deles bebia e McAvoy estava sob o efeito de entorpecentes; era uma celebração no apartamento do âncora, para comemorar um ano e uma semana do novo formato e linha editorial do telejornal.



Figura 10 – Celebração
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 07

Antes do anúncio oficial, Skinner resolve dar o aviso e todos partem para a redação. E lá, em um ambiente novamente retratado com sensíveis tremores da câmera (talvez com a intenção de retratar maior intensidade e ação), podemos assistir a uma sucessão de ações que impossibilitariam qualquer profissional a entrar ao vivo, em um boletim de urgência. Will não consegue pronunciar os nomes de Barack Obama (presidente dos Estados Unidos e Osama Bin Laden). Assim como pela primeira vez durante a série, é preciso que alguém dê um nó em sua gravata. Obviamente, a função fica a cargo de McHale, que também percebe o estado do âncora, mas é persuadida por ele, que poderia sim, entrar ao vivo.



Figura 11 - Gravata
SORKIN, 2012, Episódio 07

Durante o diálogo para persuadir Mackenzie, ambos os personagens são retratados em planos médios (destacando a expressão dos rostos), alternando sempre para quem está dizendo algo. Este tipo de recurso tem origem nas *Soap Operas*. E atualmente, é extremamente utilizado pelas telenovelas brasileiras.

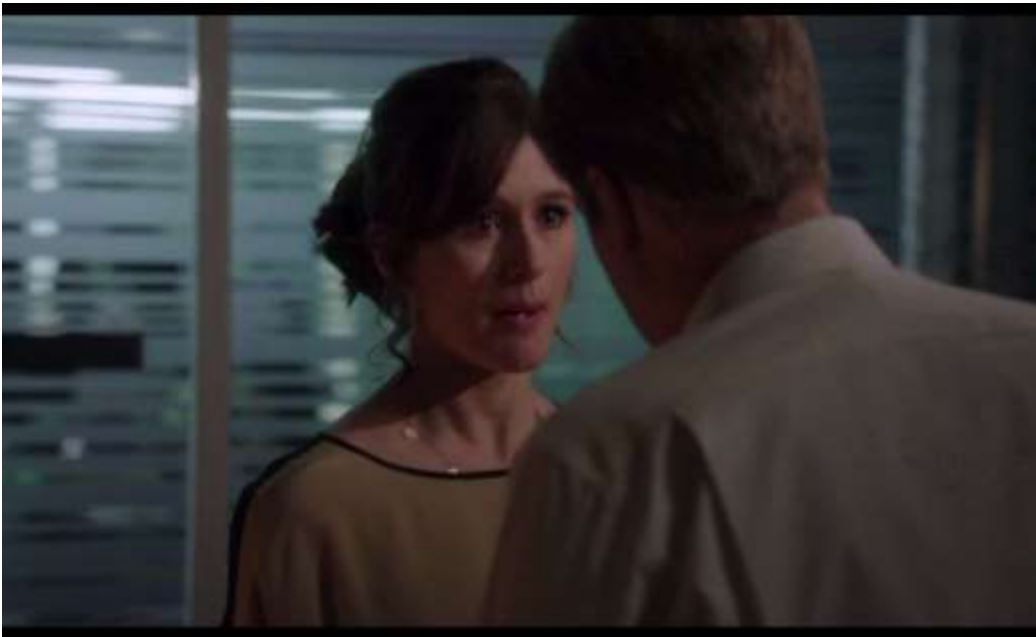


Figura 12 – Diálogo Pós-Celebração
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 07



Figura 13 – Diálogo Pós-Celebração
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 07

Posteriormente, o que sucede é uma rápida melhora do âncora e mais um dos seus monólogos triunfais. Porém, este é bem menos extenso (dura apenas três minutos) e não faz tantas referências à grandeza do país, mas, enquanto Will discursa, os demais integrantes da redação são apresentados em *contra-plongé*, com trilha sonora alternando efeitos agudos e os atores sempre em posição de continência, como se ecoasse o hino do país (combinando com o triunfo alcançado após anos de caça ao líder da Al-Qaeda). Abaixo uma imagem que retrata a cena, seguida do texto proclamado por McAvoy:



Figura 14 – Pose Triunfal

Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 07



Figura15 - Perfilados

Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 07

Boa noite. Essa noite eu posso informar ao povo americano e ao mundo que os EUA realizou uma operação que matou Osama Bin Laden, o líder da Al-Qaeda e terrorista responsável pelo assassinato de milhares de homens, mulheres e crianças inocentes.

Foi há quase 10 anos, que em um dia brilhante de setembro escureceu o pior ataque contra o povo americano em nossa história. As imagens de 11/09 estão marcadas na memória nacional. Aviões sequestrados cortando um céu sem nuvens. As Torres Gêmeas desabando no chão. Fumaça preta esvoaçante até o Pentágono. Os destroços do voo 93, em Shanksville,

Pensilvânia. Onde as ações heroicas de cidadãos evitaram mais desgosto e destruição. E, no entanto, sabemos que as piores imagens são aquelas que foram invisíveis para o mundo. O lugar vazio na mesa de jantar, crianças forçadas a crescer sem mães ou sem pai. (SORKIN, 2012, Ep. 07)

Expressões como ações heroicas e o vazio na mesa de jantar, quando casadas com as imagens e elementos cinematográficos relatados acima, nos dão uma impressão da exaltação feita à pátria e o alívio que todos sentiram com a captura do terrorista. Caíra um símbolo nefasto para a história o país. É quase possível ouvirmos o hino tocar durante a cena. McAvoy conseguiu dar a notícia em primeira mão, assim como os jornalistas da CBN durante a Guerra do Golfo ou Cronkite no episódio do Vietnã. O âncora do *NewsNight* entrara pra história, agora era um dos lendários telejornalistas do país. Equiparara-se aos homens da Era de Ouro.

Simultaneamente a toda saga vivida por Will e seus companheiros de redação, dois outros membros da equipe (Sloan Sabbith – comentarista financeira e Don Kiefer – coprodutor executivo), presenciam uma cena extremamente simbólica. Como é de conhecimento popular, quatro aviões foram sequestrados e utilizados para a manobra que ficou marcada como o maior ataque terrorista sofrido pelos EUA¹⁴. Dentro do avião, os dois integrantes do *NewsNight* recebem a notícia através dos e-mails da equipe do telejornal e entram em uma breve crise por não poderem divulgar a notícia através das câmeras. Porém, reportam a notícia ao capitão (piloto) do voo. A Al-Qaeda usara pilotos treinados para suas ações durante o 11 de setembro. Don Kiefer é quem faz o pronunciamento. Em seu diálogo, torna-se evidente o clima de redenção:

Capitão, sou Don Kiefer. Esse é Elliot Hirsch e Sloan Sabbith Trabalhamos para Atlantis Cable News. E queríamos que você, seu primeiro oficial e a comissária de voo sejam os primeiros neste avião a saber que nossas forças armadas matara Bi Laden por vocês. (SORKIN, 2012, Ep.07)

Não bastasse o tom do discurso entoado por Kiefer, a câmera realiza closes em elementos simbólicos do uniforme do capitão, destacando-se a imagem em que broche da companhia aérea é mostrado. O episódio tem o objetivo de mais uma vez, recolocar a América no topo do mundo. A sucessão de imagens, diálogos e trilha do episódio nos dão essa cara percepção.

¹⁴ Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/11-de-setembro-de-2001-o-maior-atentado-terrorista-de-todos-os-tempos.html>



Figura 16 – Close da Insígnia
Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 07

Cabe ressaltar, que a temporada está próxima do fim (só restam mais três capítulos), e a última impressão a ser dada é de que estão triunfando na reconquista do posto de melhor país do mundo.

3.8 *Cliffhangers* para uma próxima temporada

Como afirmado no fim do tópico anterior, a partir dos sétimo episódio, a série começara a intensificar os acontecimentos, visando um maior poder de atração com o público para a continuidade da série em uma segunda temporada. Denominados como *cliffhangers*, mas que também podem ser entendidos como ganchos para novos episódios ou temporadas, *The Newsroom* optará por fazê-los no campo emocional (relação entre McAvoy e Mackenzie) e na esfera ético profissional (caso de escutas utilizadas para monitorar fontes).

No oitavo capítulo, somos apresentados à figura de Brian, ex-namorado de Mackenzie que fora o pivô da separação entre ela e Will McAvoy. O próprio âncora do *NewsNight* é que pedira a contratação do ex-namorado de McHale, para escrever uma matéria que tratasse das mudanças sofridas pelo telejornal no último ano. Porém, a contratação também serve como teste para o protagonista descobrir se havia perdoado sua ex-noiva e produtora para reatarem sua relação. Brian Brenner ficará na redação do jornal por algumas semanas, vivenciando o seu objeto de investigação. Will relutara em

aceitar a produção de uma matéria sobre os bastidores do telejornal, por achar que seria autopromoção. McAvoy só concordara com a matéria, por acreditar que a publicidade positiva poderia intervir e cessar a pressão de patrocinadores e donos da emissora para que o *NewsNight* (que perdera metade de sua audiência) retomasse a política editorial anterior - mais branda.

Posteriormente, somos informados que o *NewsNight* apresentará um novo modelo de debate para as prévias das eleições presidenciais do país (nos Estados Unidos apenas um canal pago tem direito a realizar os debates). Porém, o embrião deste projeto inovador nos apresenta a um debate onde a maior personagem é Will McAvoy e não os candidatos à presidência. Todavia, o meio do seu desenvolvimento (prédio da ACN) fica privado de energia elétrica e Mackenzie é a responsável por manter todos motivados, com mais um discurso quixotesco. É com o retorno da luz e o desenvolvimento do episódio que assistiremos ao inovador projeto, que tenta alçar Will ao status de protagonista em debates presidenciais. Acompanhe o diálogo entre âncora e personagem que representa senador Ricky Santorum:

Senador Santorum, você disse que sua campanha é sobre a liberdade, e que dentro de 20 anos, você não quer falar a seus netos como a América foi livre uma vez. Cite três liberdades que você teve no dia anterior e hoje não possui mais, após Obama ser empossado. (Will)

Obamacare para começar. Obamacare e o mais notório...(Santorum)

Você já teve que mudar de médico? (Will)

Não. Posso continuar? (Santorum)

Não. (Will) (SORKIN, 2012, Ep.09)

Após negar o direito de fala ao senador, Will prossegue para o próximo candidato. O modelo criado pelo *NewsNight* é a plenificação do que fora afirmado no início da série e destacado neste trabalho. McAvoy é um juiz travestido de jornalista. Os candidatos não possuem direito a réplica ou tréplica. Aliás, apenas Will pode fazer perguntas e argumentações sobre as possíveis respostas, assim como interromper os candidatos dando voz a outro. O resultado é óbvio: o modelo não é aprovado pelos fiscais do Comitê Nacional e a CNN é agraciada com a transmissão do debate.

Ao fim do episódio, surge a primeira crítica à emissora *Cable News Network*, que

serve como inspiração para série em vários momentos. Os fiscais responsáveis pela escolha do canal são apresentados em tom melancólico, enquanto um mostra ao outro uma das perguntas feitas aos candidatos. O questionamento era sobre a preferência por Elvis ou Johnny Cash.



Figura17 – Elvis ou Johnny Cash?

Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 09



Figura 18 – Decepcionados por optarem pela CNN

Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 09

Todo o fracasso e atrito que acometeram a emissora fora presenciado pelo jornalista Brian Brenner. O desfecho da matéria que escrevia sobre as mudanças do *NewsNight* e seu âncora estão presentes no último episódio da temporada e são apresentados logo nas cenas iniciais. Will decidira cometer um suicídio após se chocar

com a matéria produzida por Brian.

Somos apresentados a uma sala de hospital com ótima iluminação, onde Mackenzie tenta convence McAvoy a se reestabelecer da exposição sofrida com a matéria, mas o âncora só consegue vociferar as definições eu sofrera na matéria. Um produtor da CNN disse que McAvoy não sabe quão ridículo ele é tentando imitar Murrow.

Um vice-presidente da AWP ria enquanto dizia, Will quer mudar o mundo e odeia as mudanças que o mundo sofreu.

A premissa dele é irrelevante e antiquada. (SORKIN, 2012, Ep.10)

Estas são algumas das afirmações apresentadas na matéria e que foram decoradas por McAvoy. Ao fazer novas referências à CNN e a Edward Murrow, percebemos a influência que possuem no desenvolvimento da série e a reunião de todas estas influências no último episódio da série é extremamente simbólico. É exatamente a mesma crise sofrida por Dom Quixote ao se deparar diante do cavaleiro do espelho. A realidade vinha à tona: era sua derrocada. Porém, assim como ressurgira após uma alta quantidade de drogas no caso Bin Laden, desta vez, seria mais um furo jornalístico. A bisavó da enfermeira do hospital em que estava internado possuía 95 anos e seria impossibilitada de votar devido às sanções do estado do Tennessee (estado conservadorista), em que era necessário comprovar a identidade do eleitor com documentação específica – maioria da população acima de 70 anos não possuía.

Este é o estopim para o retorno triunfal de McAvoy. Retratado por um plano médio e com uma trilha sonora que retrata o que fora a intenção do autor da série (Aaron Sorkin) durante toda a temporada. A canção escolhida para o momento é *Won't Get Fooled Again* (Não Seremos Enganados Novamente) da banda inglesa The Who (1964).



Figura 19 – A Reascensão de McAvoy

Fonte: SORKIN, 2012, Episódio 10

Não seremos enganados novamente

Estaremos lutando nas ruas
Com nossos filhos em nossos pés
E a moral que eles pregam, irá sumir
E os homens que nos incitaram
Julgam que todos estão errados
Eles decidem e as espingardas cantam o som

Eu tirei meu chapéu para a anova constituição
Prestarei reverência a nova revolução
Sorrio e sorrio para as mudanças em toda parte
Pego minha guitarra e toco
Exatamente como ontem
Ai me ajoelho e rezo
Não seremos enganados novamente

A mudança, ela tinha que vir
Nós sabíamos disso o tempo todo
Nós fomos libertados do curral, isto é tudo
E o mundo parece o mesmo
E a história não mudou
Porque os banners, todos eles foram lançados na última guerra

Eu tirei meu chapéu para a anova constituição
Prestarei reverência a nova revolução
Sorrio e sorrio para as mudanças em toda parte
Pego minha guitarra e toco
Exatamente como ontem
Ai me ajoelho e rezo
Não seremos enganados novamente

Não, não

Eu saio com minha família de lado
Caso aconteça de sairmos meio vivos
Eu pegarei todos meus documentos e sorrirei aos céus
Embora eu saiba que os hipnotizados nunca mentem

E você?

Yeah

Não há nada nas ruas
Que pareça diferente para mim
E as propagandas são substituídas umas após as outras
E a parte da esquerda
É agora parte da direita
E as barbas tornaram-se grandes de repente

Eu tirarei meu chapéu para a anova constituição
Prestarei reverência a nova revolução
Sorrio e sorrio para as mudanças em toda parte
Pego minha guitarra e toco
Exatamente como ontem
Aí me ajoelho e rezo
Não seremos enganados novamente

Não seremos enganados novamente, não, não

Yeah

Conheça o novo chefe

O mesmo como o velho chefe (THE WHO, 1964)

Expressões como citar a direita e a esquerda fazem menção aos atritos partidários do país. Revolução e nova constituição, encaixam-se com o desejo de Will e seus companheiros do *NewsNight*, mudar o jornalismo do país e que isso seja o maior incentivo para que a nação volte a ser grande. O título da canção, Não seremos enganados novamente, ilustra exatamente o que a redação do telejornal quer passar ao seu público – a população dos Estados Unidos da América, honestidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como fora apresentado no capítulo anterior, a série *The Newsroom* é claramente uma tentativa de reviver uma época em que o telejornalismo estadunidense estabeleceu um conceito de verdades absolutas com o seu público. Esta obsessão por exercer um jornalismo opinativo é claramente um desejo niilista, em ser reconhecido por independência e também um fator diferenciador do que a grande maioria dos jornalistas estadunidenses preza como característica fundamental a agilidade e a veiculação de imagens que possam ser provadas. (CARDOSO, 1995)

O arrependimento do âncora em ter abandonado as convicções de que o jornalismo poderia servir como um bastião da justiça e o discurso de cunho nacionalista (sempre fazendo alusão ao passado glorioso da nação), evidenciam a tese inicial sobre a obra visar o reerguer do país, que passa pela redenção moral do telejornalismo. Concluímos que a visão romantizada do jornalismo se personifica na imagem de Will McAvoy em uma intenção de restaurar o prestígio do telejornalismo estadunidense e do país como modelo a ser seguido. Concomitantemente o *NewsNight* faz questão de ressaltar a sua opção por veicular imagens que possam ser provadas, mas também introduzir um juízo de valor para ser repassado ao público. Esta linha editorial é explicitada por Mackenzie McHale no segundo episódio. Além de informar, Will McAvoy possui a função de ser um juiz dentro do estúdio; ser a elite da mídia, como o âncora afirmara em seu manifesto ao vivo, no terceiro episódio. Pode soar como uma atitude de nobreza e honestidade, mas tal pretensão acaba ignorando e subestimando as capacidades cognitivas dos telespectadores.

Porém, o telejornal não falha apenas nesta questão. Aaron Sorkin nos deixa uma clara impressão de que os monólogos proferidos pelo protagonista da série se alinham com o atual discurso do Partido Democrata estadunidense, mas sua principal ojeriza é direcionada ao Tea Party e alas mais radicais do Partido Republicano, o que fica explícito no episódio protagonizado por McAvoy e o cabo eleitoral do senador Rick Santorum, Mr Wall. Neste momento, é bom frisar que os estados com maioria republicana possuem uma tendência mais inclinada ao conservadorismo e tendem a ser contra a união estável entre homossexuais. Como Mr. Wall é gay e negro, Will entende que seu apoio a Santorum é um ultraje a sua raça e opção sexual. Recentemente o

estado do Arizona, governado por Jan Brewer (republicana), foi pressionado pela National Football League a cancelar o projeto de lei SB1062¹⁵ para que não perdesse o direito de realização do Superbowl XLIX¹⁶. As constantes e incessantes críticas ao cenário atual da política estadunidense explicitam o teor altamente político do discurso da série.

O fato curioso é que McAvoy fora filiado aos republicanos, nasceu no meio oeste do país (reconhecidamente alinhado ao partido), especificamente no estado de Nebraska¹⁷. Já é possível percebermos uma nova influência da *frontier thesis* na composição do personagem. Como o avanço das migrações e fronteiras para a região oeste do país, moldou a personalidade inovadora e democrática dos cidadãos estadunidenses em seu caráter formador, Will já nascera com todas essas características e seria uma espécie de arquétipo perfeito, para conduzir os EUA a um futuro de glórias, ser o melhor país do mundo. Se nos escritos de Frederik Jackson Turner a marcha continental e evolutiva iniciou-se do norte para o interior (oeste) da nação, na retratação da série, McAvoy nascera no oeste já plenificado pela evolução Turneriana e sua função será realizar um movimento geográfico inverso, utilizando os valores democráticos, individualistas e nacionalistas ocorridos até o século XIV e analisados por Turner.

Já a respeito dos aspectos cinematográficos da série, podemos concluir que os cenários utilizados para recriar a redação de um telejornal são, de fato, extremamente eficientes ao nos inserir completamente no ambiente, reconstruindo a agitação e dinamicidade requerida. A opção por utilizar um cenário inspirado no modelo criado pela CNN mostrou-se eficaz, assim como as filmagens dessas tomadas internas serem realizadas primordialmente com a câmera nas mãos. A utilização dos *cliffchangers* é eficiente durante toda a temporada e o último episódio aguça o público (que se interessou pela saga da redenção moral, profissional e afetiva de Will McAvoy) a acompanhar a continuidade da série. Esta característica do roteiro, explorada assertivamente dá unidade dramática a obra, conciliando os problemas enfrentados pelo âncora na redação e os

¹⁵ Propõe que qualquer empresa no Arizona se recuse a presta serviços a gays e lésbicas baseando-se na crença religiosa. Disponível em: http://espn.uol.com.br/noticia/392463_lei-anti-gay-no-arizona-pode-fazer-super-bowl-de-2015-mudar-de-local

¹⁶ Maior evento esportivo do planeta. Conta com audiência de aproximadamente 111,5 milhões de pessoas. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2014/02/1407197-super-bowl-48-bate-recorde-e-registra-maior-audiencia-da-historia-dos-eua.shtml>

¹⁷ Nebraska era m dos estados do meio oeste, no período que a *frontier thesis* aborda. Atualmente sua localização é o centro-sul do país.

desdobramentos de sua relação com Mackenzie McHale. A inserção de notícias ocorridas fora do campo fictício é um trunfo e se mostram eficientes, contrariando a ideia de que conhecer o desfecho do fato possa torná-lo menos interessante.

O aspecto técnico realizado com total maestria é o tema de abertura da série, que concilia uma trilha sonora típica dos telejornais, com acordes de grande mudança e nos apresenta a imagem de telejornalistas renomados como Ed Murrow e Walter Cronkite, alternando com imagens dos bastidores de gravação dos programas em emissoras como CBS e CNN. Ao início de cada episódio somos apresentados e lembrados de que a série almeja retratar o cotidiano de uma emissora de notícias 24horas, a ACN.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autor Desconhecido. **Contexto histórico e importância de Jackson Turner para a historiografia americana.** Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro: Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0015995_03_cap_02.pdf>

ÁVILA, Arthur Lima de. E da fronteira veio um pioneiro a *fronthier thesis* de Frederick Jackson Turner. Porto Alegre, 2006. 175p. **Dissertação de Mestrado** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARBOSA, Jorge Luís. **Paisagens Americanas: Imagens e Representações do Wilderness.** Universidade Federal Fluminense.

CARDOSO, Adalberto. Jornalistas: ética e democracia no exercício da profissão (um survey entre jornalistas brasileiros). **Revista Novos Estudos**, São Paulo, v.1 n.42, p.130-140, 1995.

CRONKITE, Walter. **Walter Cronkite – Repórter, as memórias do maior âncora da TV americana.** São Paulo (SP): Dórea Bokks And Art, 1998.

DA SILVA, Carlos Eduardo Lins. **O Adiantado da Hora.** São Paulo (SP): Editora Summus.1991.

DOS SANTOS, Maria Bianchini. **Não é TV – Estratégias Comunicacionais da HBO no Contexto das Redes Digitais.** Santa Maria, 2011. 150p. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Santa Maria.

FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius de; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo (SP): Contexto, 2007.

FRANÇA, André Ramos. **Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica.** Salvador, 2002. 157p. Universidade Federal da Bahia.

GUAL, Iván Bort. **S(c)inergias televisivas: una aproximación historiográfica al actual auge del serial dramático televisivo norteamericano. Los años cincuenta, Alfred Hitchcock, Twin Peaks y la HBO.** BOCC. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gual-scinergias-televisivas.pdf>>. Acesso em 12 jul. 2013.

GRIPSRUD, Jostein. **The Disnasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies.** Estados Unidos: Taylor & Francis, 1995.

JOST, François. **Do que as Séries Americanas São Sintomas?.** Porto Alegre (RS): Meridional, 2010.

JÚNIOR, Francisco Ramalho. **Da criação ao roteiro: teoria e prática.** São Paulo (SP): Summus Editorial, 2005.

KARNAL, Leandro. Estados Unidos, Liberdade e Cidadania In. PINSKY, Jaime (org). **A História da Cidadania.** São Paulo: Editora Contexto, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério.** São Paulo (SP): Editora SENAC, 2005.

MACHADO, Arlindo. **O Diálogo Entre Vídeo e Cinema.** São Paulo (SP): Revista USP.

- MAZIOTTI, Nora; FREY-VOR, Gerlinde. **Telenovela e Soap Opera**. São Paulo (SP): Comunicação e Educação, 1996.
- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas (SP): Papirus, 2006.
- OLIVEIRA, Saulo Carneiro de. **A construção dos Estados Unidos a partir do seu processo de independência, da constituição e do ideal republicano**. XXI Encontro Regional de Estudantes de Direito e Encontro Regional de Assessoria Jurídica Universitária: 20 anos de Constituição. Parabéns! Por quê?, Araripe, p.1- p.9, 2008.
- RAMOS, Roberto. **Âncora: Xamã da notícia**. Porto Alegre (RS): Revista FAMECOS, 1998
- ROVIROSA, Anna Tous. **Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos**. Barcelona (ESP): Observatório de la Producción Audiovisual.
- SADEK, José Roberto. **Narrativas de ficção: interações entre filmes e telenovelas**. São Paulo, 2006. 222p. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- SANTOS, Maíra Bianchini dos. **De I Love Lucy à Lost: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte Americanas**. In: INTERCOM Sul 2010: perspectivas da pesquisa em comunicação digital. Org.: Adriana Amaral, Maria Clara Aquino, Sandra Portella Montardo. São Paulo: INTERCOM, 2010. p. 473 – 506.
- SQUIRRA, Sebastião. **O Século Dourado**. São Paulo (SP): Editora Summus. 1995.
- STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Campinas (SP): Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis; LETÉ, Anne Goliot. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.