



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
Departamento de Jornalismo
Curso de Jornalismo

Raíza Isabely Pacheco Almeida

***SORKINISMOS E REDAÇÕES: AUTORIA E REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO
NA OBRA DE AARON SORKIN***

João Pessoa
2016

Raíza Isabely Pacheco Almeida

***SORKINISMOS E REDAÇÕES: AUTORIA E REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO
NA OBRA DE AARON SORKIN***

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo do Campus I da Universidade Federal da Paraíba como requisito final para a obtenção do Grau de Bacharelado em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

João Pessoa

2016

RAÍZA ISABELY PACHECO ALMEIDA

SORKINISMOS E REDAÇÕES: AUTORIA E REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO NA
OBRA DE AARON SORKIN

Monografia apresentada ao Departamento de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba –
UFPB, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Me. Alan Mangabeira Mascarenhas
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Me. Carlos Frederico Buonfiglio Dowling
Universidade Federal da Paraíba

Média: _____

Aprovado em _____ de _____ de 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família, pelo amor e apoio de sempre. Agradeço especialmente a minha mãe, Maísa, a meu irmão, Gustavo, e a meu pai, Herverton, pelo incentivo inabalável de todos os anos, por toda a ajuda na graduação e pela paciência e compreensão nos dias em que virei um zumbi em frente ao computador. Maria Lívia, como sempre, foi a irmã mais velha que não tive, e me deu uma ajuda valiosa do primeiro ao último dia. Pela generosidade, sou grata com muito amor.

Marcel Vieira, além de ser meu orientador neste trabalho, foi o professor que me ensinou que estudar televisão é quase tão legal quanto assistir ao final de temporada de uma série favorita. Obrigada por ser genial, Marcel.

Gláucio Dutra me escutou pacientemente durante os meses em que falei sempre sobre o mesmo assunto, além de me dar incontáveis caronas para a biblioteca. Acima de tudo, foi compreensivo e me deu força e apoio todos os dias. Obrigada, meu bem.

Por fim, sou grata a todos os amigos que me ajudaram, de alguma forma, na construção deste trabalho. Aqui, um obrigada especial para Ricardo, amigo a quem sempre recorro quando preciso ser salva e que sempre está presente. Agradeço também às minhas queridas colegas de graduação Marcela, Carla, Fernanda, Irene e Lívia, que foram as melhores companhias nestes quase cinco anos de Jornalismo.

RESUMO

A monografia em questão faz um estudo da obra do roteirista Aaron Sorkin, e concentra esforços na identificação de traços autorais presentes nos seriados *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* e *The Newsroom*. A pesquisa primeiro investiga como é possível determinar autoria em um meio colaborativo como a televisão e para depois seguir com a análise de roteiros das séries, elencando as principais marcas do autor que se repetem nas obras. Por fim, ainda explora como jornalismo e jornalistas são retratados nas obras do autor, dando atenção especial às tramas desenvolvidas em *The Newsroom*.

Palavras-chave: Autoria na televisão. Roteiro. Aaron Sorkin. *Sports Night*. *The West Wing*. *Studio 60 on the Sunset Strip*. *The Newsroom*. Teorias do jornalismo.

ABSTRACT

The monograph here presented does a study on the work of the writer Aaron Sorkin, and concentrates efforts in the identification of authorial marks present in the series *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 on the Sunset Strip* and *The Newsroom*. The research first investigates how it is possible to determine authorship in a collaborative medium such as television and then proceeds to the analysis of the series' scripts, listing the author's main trademarks that are repeated in the works. Finally, it explores how journalism and journalists are portrayed in the author's works, paying special attention to the plots developed in *The Newsroom*.

Keywords: Authorship on television. Script. Aaron Sorkin. *Sports Night*. *The West Wing*. *Studio 60 on the Sunset Strip*. *The Newsroom*. Theories of journalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 A AUTORIA NA TELEVISÃO	10
2 TRAÇOS AUTORAIS DE AARON SORKIN	18
2.1 O RETRATO DOS BASTIDORES.....	19
2.2 O DIÁLOGO COMO FOCO PRINCIPAL.....	21
2.3 O RITMO ÁGIL DA NARRATIVA.....	27
2.4 O IDEALISMO COMO TEMA.....	29
2.5 A REPETIÇÃO DE TRAMAS E ENCENAÇÕES.....	31
3 O JORNALISMO EM <i>THE NEWSROOM</i>	34
3.1 O PAPEL DO JORNALISMO NA DEMOCRACIA.....	34
3.2 <i>NEWS NIGHT</i> E O COMPROMISSO COM O CIDADÃO.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

Em nosso consumo de livros, filmes, séries e diversos outros produtos a quais temos acesso em nossa cultura, costumamos eleger autores favoritos. Vamos ao cinema para ver as novas produções de um determinado diretor, admiramos fotografias, pinturas, e esculturas de acordo com suas assinaturas, compramos livros cujas capas nos indicam que o exemplar foi escrito por nomes já conhecidos. Isso porque, mesmo que inconscientemente, reconhecemos traços autorais que se repetem em obras de um mesmo autor e que despertam nosso interesse.

É com isso em mente que, neste trabalho, analisamos as produções do roteirista americano Aaron Sorkin, criador das séries *Sports Night* (1998), *The West Wing* (1999), *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006) e *The Newsroom* (2012), para identificar que recursos o autor usa em suas narrativas que colaboram na construção de um estilo autoral. A escolha por Sorkin se dá porque, além de estabelecer traços autorais em suas séries, o roteirista também apresenta, em duas de suas produções, uma visão sobre o jornalismo, ao retratar as rotinas de redações de telejornais.

Embora tenhamos comparado a autoria de séries à autoria de filmes, livros e fotografias, sabemos que identificar um autor em narrativas seriadas não é algo tão simples. A tarefa requer que estabeleçamos um representante autoral em um cenário de produção extremamente colaborativo, um conceito em disputa no meio industrial da televisão.

Por isso, no primeiro capítulo, discutimos a questão da autoria na televisão. Para compreender quem é o autor neste contexto, pensamos especialmente no papel do *showrunner*, profissional que acumula as funções de roteirista e produtor nos seriados. Analisamos quais são as responsabilidades dessa figura, que tem um alto grau de controle em produtos televisivos, e examinamos como ele ganhou a liberdade e autonomia que possui hoje na indústria. Discutimos também a atuação das emissoras na construção da noção de autoria.

Após essa reflexão, partimos para a análise específica de Aaron Sorkin. No segundo capítulo, investigamos que recursos o roteirista usa para inserir marcas autorais em suas produções, nos limitando aos seus trabalhos feitos para a televisão. Para isso, recorreremos aos roteiros de suas quatro séries, estabelecendo as semelhanças que possuem entre si, e os traços estilísticos que se repetem neles. Na análise, escolhemos episódios de acordo com sua

capacidade de ilustrar as marcas autorais investigadas e usamos manuais de roteiro para estudar aspectos como construção de diálogos e estruturação das narrativas.

Por fim, chegamos ao último capítulo, em que analisamos como é o jornalismo exercido pelos personagens de Sorkin, em especial os jornalistas da série *The Newsroom*. Para isso, recorreremos mais uma vez à análise de roteiros dos episódios, destacando trechos que demonstram quais são as práticas jornalísticas dos profissionais da série. Na análise, fazemos uma retrospectiva de quais as funções a atividade assumiu desde a expansão dos primeiros jornais e discutimos o papel do jornalismo na democracia e novos contornos que tem ganhado nos dias de hoje.

1. A AUTORIA NA TELEVISÃO

Uma temporada regular de um seriado produzido por um canal de rede aberta estadunidense tem, em média, vinte e dois episódios. Nos canais pagos e sistemas de streaming, as temporadas tendem a variar entre dez e treze episódios. Durante toda a produção, créditos de roteiro e direção são distribuídos a diversos profissionais, que nem sempre fazem parte da equipe fixa da série. Ainda assim, com tantos episódios e pessoas diferentes envolvidas na elaboração de cada um deles, as emissoras associam seus produtos a realizadores específicos em suas estratégias publicitárias, e o público aprendeu a reconhecer e estabelecer relações de confiança com determinados autores da televisão.

Em 2001, quando o drama americano *Buffy the Vampire Slayer* tomou caminhos inesperados, ao incluir na história uma irmã perdida da protagonista, fãs se juntaram em fóruns online e criaram o lema “We Trust Joss”, para mostrar que acreditavam no criador da série, Joss Whedon, e em seu potencial para corrigir os erros da trama. O roteirista e produtor J.J. Abrams foi um dos três criadores de *Lost* e se afastou da produção, que teve seis temporadas, ainda na metade do seu primeiro ano, mas carrega, até hoje, o status de autor do drama que foi fenômeno mundial. Na televisão, a autoria é um aspecto que está em constante disputa, e para compreender seu processo, é preciso conhecer o modo de produção das ficções seriadas e entender que interesses comerciais também entram em jogo.

Segundo Foucault, citado por Jost (2009), a figura do autor apareceu em nossa cultura a partir do momento em que começamos a atribuir os textos a uma individualidade. Jost afirma que este procedimento de atribuição da autoria é “correlativo a uma concepção da obra, que seleciona e escolhe aquilo que nas marcas deixadas por alguém, constituem sua obra, precisamente” (JOST, 2009, p. 12). Em um meio colaborativo como a televisão, entretanto, em que diversos profissionais deixam suas marca na produção da obra, como é determinada a autoria?

Jason Mittell (2015) defende que, para discutir autoria na televisão, é preciso adotar uma visão do autor que difere da concepção de autor que temos no modelo literário. Na literatura, imaginamos um criador que é responsável por cada palavra de um texto, o que lhe dá o papel de autor único. Com as dezenas de indivíduos que participam da construção de cada episódio de uma série, usar o mesmo critério da literatura torna-se uma tarefa difícil.

Também resultados de trabalhos colaborativos, filmes encontraram o mesmo problema na atribuição de um autor. Depois de décadas de discussão entre teóricos do cinema, críticos e fãs da indústria, chegou-se a uma concordância geral de que a autoria de um filme pertence ao seu diretor. Enquanto não tem responsabilidade direta por exatamente todos os aspectos do trabalho concluído, que envolve atores, roteiristas, produtores, e dezenas de profissionais técnicos, o diretor é visto como autor devido ao controle criativo que possui sobre a obra e autoridade que exerce sobre os demais colaboradores. Ele pode não ter planejado ou executado momentos distintos do filme, mas é seu discernimento que determina o que entra na versão final da obra, processo que Mittell (2015) chama de “autoria por responsabilidade” (MITTELL, p.88, tradução nossa)¹.

Na televisão, o processo de produção de uma série, que pode ficar no ar durante anos, é mais complexo do que o de um filme, com suas fases segmentadas de pré-produção, produção e pós-produção. Episódios diferentes podem percorrer essas diversas etapas de forma simultânea: enquanto um ou dois estão sendo escritos, há um em planejamento de produção, outro sendo gravado e mais um sendo editado. Segundo Mittell, esse sistema torna necessária a existência de um produtor que assume uma função de supervisão, o que estabelece outro tipo de autoria:

Nesse modelo, é o produtor, e não o diretor, que recebe a responsabilidade final pelas escolhas que modelam o trabalho concluído, em um tipo de *autoria por gerência*, evocando a liderança e supervisão que empresários assumem nos negócios e times esportivos. (MITTEL, 2015, p.88, grifo do autor, tradução nossa)²

É com o destaque do produtor que surge o *showrunner*, figura que acumula as funções de produtor executivo e roteirista principal de uma série. Geralmente também criador da produção, é o responsável pelo controle da equipe de roteiristas e a visão criativa das séries, além de todas as decisões executivas. Mittell acredita que é essa combinação que dá ao *showrunner* o status de autor primário em um meio colaborativo como a televisão, já que sua autoria se dá tanto por responsabilidade como por gerência.

¹ Authorship by responsibility

² Under this model, the producer rather than the diretor is acorded the final responsibility for the choices that shape the finished work in a model of *authorship by management*, evoking the leadership and oversight that managers take in business and sports teams.

Para Roberta Pearson (2005), produtor e programa são, hoje, dois elementos inseparáveis. A pesquisadora vê o surgimento do *showrunner*, no modelo em que conhecemos hoje, um profissional que tem liberdade criativa dentro das produções e toma decisões de forma independente das emissoras, a partir de uma mudança na indústria americana, com o declínio do que Michele Hilmes (2002) chama de “*classical network system*”.

O sistema clássico das redes, que teve início na década de 1960, era um oligopólio em que as emissoras CBS (Columbia Broadcasting System), ABC (American Broadcasting Company) e NBC (National Broadcasting Company) eram donas de 91% da programação de horário nobre, o prime-time, e controlavam a produção, distribuição e exibição de todos os programas. Isso significava que os produtores tinham pouca liberdade em suas produções, e precisavam lidar com uma variedade muito limitada de práticas aceitas. Segundo Hilmes, essa organização hierárquica dificultava a arte e a originalidade:

Com um sistema que atraía uma audiência nacional e um mercado tão bem dividido entre as emissoras, eram poucas as aberturas para produções criativas e inovadoras, capazes de desafiar padrões formulaicos e tediosos. (HILMES, 2002, p.229, tradução nossa)³

Em seu livro *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience*, Muriel Cantor faz um retrato do papel do produtor durante o sistema clássico. Segundo ele, a maioria dos produtores começavam suas carreiras como roteirista freelancer ou editor de roteiros, e continuavam envolvidos no trabalho de escrita, já que a produção também envolve o processo de formação de ideias e elaboração e seleção de roteiros. Além de ditar o tom e conteúdo dos roteiros, o produtor tinha responsabilidades executivas, como contratar elenco e diretores, lidar com a emissora e dar a palavra final sobre a edição do programa.

A descrição até indica liberdade criativa, mas ainda era a emissora que aprovava a versão do programa que seria exibida. Muitas vezes, executivos dos canais eram enviados a reuniões de produção para acompanhar o andamento dos programas e censurar ideias que não se encaixavam com os padrões das emissoras. Tal controle minucioso partia do medo das emissoras de perder o público com programas diferentes e criativos. Buscando atingir o maior número possível de telespectadores, as emissoras apostavam em criar séries que se pareciam com sucessos já comprovados (CANTOR, 1971, p.127).

³ With a system that attracted a national audience and market so neatly divided between the nets, few openings existed for creative, innovative productions that challenged the bland, formulaic network patterns

Séries com originalidade eram raras, até que novas regras impostas pela agência de regulação de telecomunicações americana, o *Federal Communications Commission* (FCC), e a popularização dos canais pagos quebraram a hegemonia estabelecida pelas emissoras CBS, ABC E NBC. O novo código do FCC abriu espaço para produtoras independentes, que ganharam autonomia para investir em produções sem as amarras de antes. Já o avanço dos canais fechados, e a conseqüente perda de números de audiência, fez com que as emissoras enxergassem o público de uma forma diferente. Números absolutos não tinham mais tanta importância: não se tratava apenas de “quantos” assistam, e sim de “quem” formava o público.

O perfil da audiência passou a ser levado em conta, e aqueles que tinham renda alta e disposição para gastar essa renda se tornaram os telespectadores mais desejados para os acordos publicitários (PEARSON, 2005, p.15). A CBS, por exemplo, queria um público mais “urbano”, e cancelou sucessos antigos para investir em uma programação inovadora, que incluiu seriados como *All in the Family*, *M*A*S*H* e *Mary Tyler Moore Show*.

Interessados em programas que atraíssem audiência qualificada, os canais passaram a dar mais liberdade criativa aos seus produtores. Foi assim que, em 1981, a NBC aprovou a produção de *Hill Street Blues*, um programa “perigosamente inovador” (PEARSON, p.16). O canal acatou os pedidos do criador da série, Steven Bochco, de possuir autonomia na produção e de não submeter seu trabalho à censura habitual. Por isso, Pearson afirma que *Hill Street Blues* e Bochco deram início a nova prática padrão das emissoras: oferecer liberdade e autonomia aos seus produtores.

A mudança inaugurou uma década que Hilmes acredita ter sido um dos períodos mais criativos do broadcast tradicional, em que a figura do “produtor/autor” (2002, p.309, tradução nossa)⁴ gozava de controle criativo muito maior. Com o final do sistema clássico, os canais também perceberam que os nomes de roteiristas/produtores famosos “se mostraram mais atrativos para audiências demograficamente desejáveis do que a marca das emissoras e as tecnologias do controle remoto e do videocassete juntos”. (PEARSON, 2005, p.17, tradução nossa)⁵. Ou seja, além de reconhecer nomes de roteiristas/produtores que apareciam nos créditos de seus programas favoritos, o público passou a depositar sua confiança nessas figuras, independente de qual emissora estava assistindo.

⁴ Producer/auteur

⁵ Proved more attractive to demographically desirable audiences than did the network brand, the new technologies of the remote control and the vídeo recorder together.

Michele Hilmes fala, especificamente, sobre o caso de *Hill Street Blues*, em que o nome do criador Steven Bochco virou uma marca que carregava mais significado em termos de gênero, qualidade e estilo do que as emissoras em uma indústria fragmentada. Ela afirma:

O carimbo de um autor passou a dar a um programa um grau de autenticidade e legitimação que não existia na televisão em décadas anteriores – mesmo quando essa autoria acabava se perdendo nas práticas de produção da televisão. (HILMES, 2002, p.312, tradução nossa)⁶

Em busca dessa chancela do autor, que dá mais credibilidade a um programa, as emissoras buscam incorporar a persona do roteirista/produtor ao produto. Para Mittell, essa estratégia influencia na forma como enxergamos os autores da televisão: o caso de J.J. Abrams, que leva *Lost* no currículo como uma de suas principais obras embora não tenha conduzido a série efetivamente, mostra que o discurso externo de uma produção é tão vital para definir a autoria como papéis criativos internos. Por isso, o autor afirma que a autoria é um dos principais produtos das práticas industriais e circulação cultural da programação televisiva. (MITTELL, 2015, p.95).

Segundo Mittell, o carimbo do autor, promovido pelos canais, funciona como um âncora para a programação, que delimita o estilo do tom e gênero da série. É uma forma de branding, um processo que busca consolidar a imagem de uma marca na mente do telespectador.

A autoria frequentemente funciona como um marcador de distinção, já que situamos um trabalho cultural dentro de hierarquias estéticas baseadas na aura da reputação de um autor, seu passado e pessoa pública. (MITTEL, 2015, p.98, tradução nossa)⁷

Ao analisar telenovelas brasileiras e os contextos nas quais estão inseridas, as pesquisadoras Maria Carmem Jacob de Souza e Maria Helena Weber (2009) também analisam o papel do produtor nas ficções seriadas e a função das emissoras na construção da autoria. Elas afirmam que existem, hoje, três tendências no debate sobre autoria nas telenovelas. A primeira considera que o “controle da obra”, exercido pelos roteiristas autores, tem se tornado restrito, já que as condições de produção da televisão tendem a diminuir a autonomia. A

⁶ The stamp of an author – even when the actual authorship was somewhat removed by the production practices of television – gave a program a degree of authenticity and legitimacy absent from television’s earlier decades.

⁷ Authorship frequently functions as a marker of distinction, as we situate a cultural work within aesthetic hierarchies based on the aura of an author’s reputation, track record and public persona.

segunda prevê um “controle relativo” do autor de telenovelas, que tem o poder de influenciar decisões enquanto a história é construída.

Nos dois casos, há um pressuposto em comum: roteiristas são reconhecidos como autores mesmo em um contexto colaborativo. Isso mostra, de acordo com as autoras, que “o reconhecimento dessa posição de autor do roteirista titular tem sido um pressuposto inquestionável”. (SOUZA; WEBER; 2009, p.80)

A terceira tendência volta a admitir a autoria do roteirista titular, mas pede uma investigação das disputas que sustentam essa definição de autoria. É uma perspectiva que analisa a relação entre texto e contexto para evidenciar marcas estilísticas dos roteiristas autores. Para as autoras, não é possível analisar a autoria sem estudar “particularidades do contexto de produção, criação, difusão, comercialização e fruição das telenovelas” (Ibidem, p.80).

Dentro do contexto das telenovelas, as próprias emissoras buscam criar a noção de autoria, afirmam Souza e Weber. Segundo as autoras, os gestores da emissora de televisão responsável pela produção e pela difusão das obras “lançam mão de mecanismos que põem em operação dispositivos facilitadores da posição e autor das telenovelas.” (SOUZA; WEBER, 2009, p.81) O uso destes dispositivos vêm para aumentar ou diminuir o capital simbólico associado à emissora e aos profissionais envolvidos. Dessa forma, Souza e Weber acreditam que a autoria se insere em uma disputa mercadológica, em que a indústria tenta demarcar a marca autoral para agregar valor às suas produções.

Em sua análise, assim como Mittell e Pearson, as autoras destacam o papel do produtor no caso das ficções seriadas, atribuindo a ele funções como captação de recursos que viabilizam os produtos, gestão de empresas produtoras e a supervisão de profissionais que elaboram o produto. E apontam um problema: a liberdade dada ao produtor, o poder de influência que ele possui na tomada de decisões em um meio tão colaborativo, acaba despertando disputas constantes.

As disputas pela manutenção ou aumento deste poder de ingerência, poder de decisão no processo complexo e multifacetado da criação coletiva em empresas de comunicação são acentuadas quando vultosos recursos econômicos e financeiros estão em jogo. (SOUZA; WEBER, 2009, p. 89)

Nessa disputa, afirmam as autoras, realizadores já consagrados, ou que buscam consagração, sabem que quanto maior sua influência na produção e seu poder de negociar,

“melhor as condições de escolha dos recursos e das estratégias empregadas que podem estabelecer o reconhecimento de poéticas autorais”. (Ibidem, p.89). A possibilidade de deixar marcas autorais em um produto está diretamente relacionada, então, à liberdade que o indivíduo possui para interferir no processo de elaboração da obra. Apenas com esse poder de ingerência o realizador tem a chance de fazer um trabalho em que será reconhecido seu estilo autoral. Por isso, Souza e Weber reforçam:

Redimensionando esse fenômeno no contexto atual do mercado das indústrias de comunicação voltadas para o audiovisual (do cinema às outras telas do momento – das emissoras de TV, do computador, dos games aos celulares), é candente o papel das empresas envolvidas que desejam o reconhecimento autoral de seus produtos. (SOUZA; WEBER, 2009, p. 90)

Para Mittell (2015), os esforços das emissoras para construir um conceito de autoria levam, muitas vezes, à criação do mito de um gênio solitário que produz a obra sem a colaboração da equipe. Para ele, por mais que *showrunners* ganhem o status de autores devido às suas funções como líderes criativos e gestores da produção, os roteiros das séries ainda são frutos de trabalho conjunto na sala de roteiristas e no set de gravação. Segundo Mittell, são poucos os roteiristas/produtores que trabalham sozinho, sem recorrer aos demais roteiristas na hora de escrever os episódios.

São raros os programas em que um único roteirista trabalha sozinho (ou, com menos frequência ainda, sozinha) fora da sala de roteiristas, como no caso de David E. Kelley (*Ally McBeal*), Aaron Sorkin (*The West Wing*), ou Mike White (*Enlightened*). (MITTEL, 2015, p.91, tradução nossa)⁸

Para Mittell, são esses roteiristas, os que escrevem cada episódio de suas séries sem a contribuição do resto da equipe de roteiristas, que podem ganhar o título de autor de uma forma justa, que realmente reflete o processo de feitura da obra. Entretanto, diante da análise que fizemos neste capítulo, acreditamos que a autoria na televisão, mesmo quando fruto de disputas comerciais, pode ser verificada. O trabalho das emissoras e a briga pelo poder de gerência, que envolve a liberdade criativa do produtor, são fatores que desempenham um papel importante na construção do conceito de autoria, mas não são os únicos. Isso porque quando juntamos a figura do roteirista principal, que tem a palavra final sobre o que é gravado, com a

⁸ There are rare programs for which a singular writer operates on his (or, even less frequently, her) own mostly outside a writers room, as with David E. Kelly (*Ally McBeal*), Aaron Sorkin (*The West Wing*), or Mike White (*Enlightned*)

do produtor executivo, que toma todas as decisões executivas da série, temos o *showrunner*. Esse profissional tem um alto grau de controle sob a obra, dita as práticas que devem ser seguidas por toda a equipe e é capaz de inserir marcas autorais na produção. Com toda a responsabilidade e liberdade que possui, é o *showrunner* o autor de uma série.

Com isso em mente, seguimos o trabalho com uma análise do trabalho de um dos principais *showrunners* de Hollywood. Roteirista principal e produtor executivo das quatro séries que criou - *Sports Night* (1998), *The West Wing* (1999), *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006) e *The Newsroom* (2012) -, o dramaturgo Aaron Sorkin é um dos autores mais reconhecidos da indústria televisiva, com traços estilísticos marcantes que se repetem e podem ser facilmente identificados em todo o seu trabalho. Nos próximos capítulos, discutiremos suas principais marcas autorais deixadas em suas produções.

2. TRAÇOS AUTORAIS DE AARON SORKIN

Em 2014, o comediante Seth Meyers recebeu o roteirista Aaron Sorkin em seu programa de talk show e variedades *Late Night with Seth Meyers*. Antes da entrevista, exibiu um esquete de introdução em que discute com sua equipe se o programa fará ou não uma paródia das obras do convidado. Meyers é categórico: eles não farão um esquete de Aaron Sorkin porque todos os programas de comédia já usaram todos os traços autorais do roteirista. O apresentador elenca, então, marcas de Sorkin que já foram copiadas em outras paródias: o *walk-and-talk*, encenação em que personagens mantêm conversas inteiras enquanto caminham rapidamente em seu local de trabalho, o diálogo “pingue-pongue”, e o discurso passional, momento em protagonistas tentam explicar suas ideias com sermões eloquentes.

A análise feita por Meyers, embora tenha intuito cômico, acaba retratando alguns dos principais traços repetidos por Aaron Sorkin em suas obras, e é um indício de como o autor já se estabeleceu na indústria: suas marcas são tão identificáveis e distintas que já foram parodiadas diversas vezes. Formado em dramaturgia pela Universidade de Syracuse, os primeiros roteiros feitos pelo autor foram para o teatro, com destaque para a peça *A Few Good Men*, de 1989, que ganhou uma versão cinematográfica, *Questão de Honra*, dirigida por Rob Reiner em 1992. No cinema, Sorkin também escreveu os roteiros dos filmes *Malícia* (*Malice*, de Harold Becker, 1993); *Meu Querido Presidente* (*The American President*, novamente de Rob Reiner, 1995); *Jogos de Poder* (*Charlie Wilson's War*, de Mike Nichols, 2007); *A Rede Social* (*The Social Network*, de David Fincher, 2010), filme pelo qual ganhou o prêmio Oscar por melhor roteiro adaptado; *O Homem que Mudou o Jogo* (*Moneyball*, de Bennett Miller, 2011); e o seu longa mais recente, a cinebiografia *Steve Jobs* (2015), dirigida por Danny Boyle.

O foco deste trabalho, entretanto, está na produção de Sorkin na televisão, já que incluir seus roteiros de filmes implicaria em maiores discussões sobre os papéis de roteirista e diretor na construção da obra. Além disso, acreditamos que foi seus seriados, onde possuiu liberdade criativa como roteirista e produtor, que Sorkin pôde desenvolver seu estilo autoral, usando temas e estruturas que se tornaram suas marcas. Enquanto *showrunner*, ele escreveu e produziu quatro séries: *Sports Night* (1998), com 45 episódios; *The West Wing* (1999), que ficou no ar durante sete anos, mas só teve quatro temporadas assinadas por Sorkin, com 89

episódios; *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006), com uma temporada de 22 episódios; e *The Newsroom* (2012), cujas três temporadas contabilizam 25 episódios.

Para abordar as principais marcas de Aaron Sorkin na construção de roteiro e narrativa, não faremos uma análise por episódio, e sim de pontos específicos das tramas, visto o tamanho extenso de sua obra. Uma metodologia que o pesquisador Renato Pucci Junior (2013) afirma ser essencial para o estudo de produtos audiovisuais de grandes dimensões. Ao examinar inovações estilísticas em telenovelas, Pucci Junior argumenta que tentar analisar, por inteiro, uma obra como um filme ou telenovela é um trabalho desgastante e pouco proveitoso:

Não é necessário analisar a obra inteira – diz um princípio da metodologia analítica aplicável em relação ao cinema e, por excelentes razões, aos estudos de televisão. Mesmo que a análise completa fosse possível no caso de um único filme (o que não é, além de que seria um trabalho estafante e inútil), em relação à telenovela o empreendimento seria absurdo devido às gigantescas dimensões do objeto. Para uma análise proveitosa deve bastar a análise de pontos nodais, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação. (PUCCI JUNIOR, 2013, p.6)

Por isso, apesar de não estarmos explorando o campo das telenovelas, acreditamos que a análise por pontos nodais é a melhor maneira de analisar a produção televisiva de Aaron Sorkin, já que suas marcas autorais se apresentam ao longo de dez temporadas de quatro seriados diferentes. Escolheremos os pontos de acordo com sua capacidade de ilustrar os traços que definimos como principais na obra do roteirista.

Neste capítulo, definimos aspectos que estão presentes em todas as obras do autor e se apresentam repetidamente, mesmo com variações. Embora não busquemos afirmar que eles representam todos os elementos autorais das obras, acreditamos que são os principais recursos usados por Aaron Sorkin e suas quatro séries: o retrato dos bastidores, o foco no diálogo, o ritmo ágil das narrativas, o idealismo como tema, e a repetição de tramas e encenações.

2.1 O RETRATO DOS BASTIDORES

A primeira característica de Aaron Sorkin que se repete em suas produções é um recurso que está presente desde a premissa dos seriados, um traço que surge no mesmo momento da concepção das obras: o retrato dos bastidores. É um aspecto já entrelaçado com as

tramas, sem o qual as narrativas não poderiam ser desenvolvidas. Algo possível de ser observado já nas sinopses das suas séries.

Exibida na emissora ABC entre 1998 e 1999, *Sports Night* retrata a rotina da produção de um telejornal esportivo. O noticiário, que se chama Sports Night e dá título à série, faz parte da programação de um canal a cabo que tenta conquistar espaço no mercado e sair do posto de terceiro lugar de audiência, no qual ficou estancado desde o seu lançamento. Os personagens que acompanhamos são os jornalistas, produtores, apresentadores e membros da equipe técnica de um telejornal, com suas reuniões de pauta, discussões sobre matérias, conflitos com a emissora e demais pormenores envolvidos na elaboração e exibição de um noticiário ao vivo.

The West Wing mostra o trabalho do alto escalão do governo americano: o presidente e seu chefe de gabinete, assessores de comunicação, secretária de imprensa e outros conselheiros políticos. A série raramente sai dos corredores da chamada “ala oeste” da Casa Branca, onde ficam os escritórios dos personagens, para desenvolver sua trama. A cada episódio, narra os mais diversos problemas da política nacional e externa e as ações tomadas pelos governantes para resolvê-los, além de retratar embates com grupos políticos de oposição, reuniões emergenciais com generais e diretores de agências de inteligência e todas as intrigas políticas que assolam o governo.

Com *Studio 60 on the Sunset Strip*, também acompanhamos a rotina de trabalho de um programa cujo título nomeia a série. Dessa vez, Studio 60, o “programa dentro do programa”, é uma atração de comédia semanal que contém esquetes, apresentação de convidados especiais e atrações – uma espécie de versão fictícia da atração americana *Saturday Night Live*. A série mostra todo o processo de produção de cada episódio, com as primeiras reuniões de roteiristas e produtores para discutir ideias de quadros e esquetes, os ensaios de texto e figurino do elenco, e os imprevistos que ocorrem na transmissão ao vivo.

Apesar de não termos um telejornal que dá nome à série em *The Newsroom*, temos, mais uma vez, o cotidiano de uma redação de jornal, o News Night, e as mudanças que sofre ao ficar sob o comando de uma jornalista competente e idealista. Jornalistas, produtores e executivos da emissora são os personagens principais da trama, que oferece mais uma visão sobre reuniões de pauta, apuração de notícias e dramas intraorganizacionais na construção de um telejornal diário.

Em todas as séries, é o uso dos bastidores que impulsiona o enredo. Nos quatro dramas, os problemas decorrentes das rotinas de trabalho constroem as narrativas, gerando conflitos e desenvolvendo as histórias dos personagens. Além disso, a estrutura das séries também busca nos dar acesso a ambientes que normalmente nos são desconhecidos. Estamos familiarizados, é claro, ao resultado do trabalho dos personagens, já que possuímos, no mundo real, jornais, programas de televisão e governos equivalentes aos do universo fictício. Mas não conhecemos os específicos modos de produção por trás desses resultados. Por isso, o uso dos bastidores por Sorkin não é apenas o ponto de entrada das séries, ou uma forma de mover as tramas. É também a tentativa de mostrar ao público como funcionam – ou como deveriam funcionar – grandes baluartes da sociedade: a imprensa, a mídia e o governo.

2.2 O DIÁLOGO COMO FOCO PRINCIPAL

Em seu livro *The Screenplay*, o autor Steven Price (2010) afirma que, desde a invenção dos filmes falados, o diálogo nunca foi encarado como uma das partes mais importantes da construção de um filme. Nos estudos sobre cinema, se sobressaíram análises sobre sofisticadas técnicas e teóricas, e além de ser um aspecto preterido em publicações acadêmicas, Price afirma que o diálogo também é um elemento muito ignorado em manuais de roteiro. Isso porque, explica o autor, o uso do diálogo muitas vezes é visto como uma falha no roteiro: as relações de sentido de um filme devem ser criadas com justaposição de imagens em movimento em uma sequência linear, e não com o diálogo.

O professor de roteiro Robert McKee, exemplifica Price, dedica em seu livro *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* apenas seis páginas para uma discussão sobre diálogo, e encerra o capítulo afirmando que “o melhor conselho para quem deseja escrever diálogo em filmes é *não escreva*” (MCKEE apud PRICE, 2010, p.137, grifo do autor, tradução nossa)⁹. Em *Screenplay*, Syd Field recomenda que o aspirante a roteirista não se preocupe com diálogo, já que ele sempre pode ser “limpado” depois. Para Price, a prática de encarar do diálogo como um elemento secundário e, por vezes, até desnecessário, demonstra que existe um consenso de que, em roteiros, história e estrutura devem sempre ganhar a prioridade (PRICE, 2010, p. 137).

⁹ The best advice for writing film dialogue is *don't*.

Alguns teóricos discordam dessa hierarquia nos roteiros. Em *Overhearing Film Dialogue*, Sarah Kozloff afirma que certos gêneros são inconcebíveis sem a presença de diálogo. Para a autora, o diálogo não deve ser inferiorizado em relação à história, já que pode, por si só, funcionar como ação, como nos casos em que leva à revelação de segredos ou declarações de amor (KOZLOFF, apud PRICE, 2010, p.143).

Na obra de Aaron Sorkin, é o diálogo o principal aspecto do roteiro. Em suas narrativas, ocorre justamente o inverso da prática recomendada pelos manuais de roteiros citados por Price: história e estrutura são aspectos secundários em relação ao diálogo. Por isso, seus roteiros são muito mais extensos que os de outras produções com o mesmo tempo de exibição, como aponta Anna Tous Rovirosa em seu artigo *El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad*. Ao fazer uma análise das séries americanas *CSI: Crime Scene Investigation*, *Desperate Housewives*, *House M.D.*, *Lost* e *The West Wing*, Rovirosa afirma que as transcrições dos roteiros da última, escritos por Sorkin, tinham em média 60 páginas, enquanto as transcrições das outras quatro produções variavam entre 25 e 30 páginas. Sobre o roteiro de Sorkin, ela afirma:

A trama é secundária em respeito ao diálogo. Sorkin considera que não tem histórias para explicar, e sim que se deixa levar pelo ritmo dos diálogos, que é o que realmente o fascina. [...] Ele reivindica que o diálogo deve ser uma maneira de entreter o público, e que não é preciso haver ação em cada linha do roteiro. (ROVIROSA, 2009, p.143, tradução nossa)¹⁰

É através do diálogo que Sorkin revela as características de seus personagens, as dinâmicas de relação que estabelecem entre si, e os conflitos que se apresentam em cada episódio. Por isso, é comum encontrar em seus roteiros páginas inteiras apenas com diálogos, sem indicações de ação. A preferência pelo ritmo dialógico também é responsável pelo uso recorrente do *walk-and-talk*, momentos em que os personagens caminham enquanto falam apressados. Para o professor da Universidade de Wright State Myron Levine (2003), o *walk-and-talk*, que também chama de “peda-conferência”, é um dos aspectos formais mais famosos de Sorkin, e explica o seu funcionamento em *The West Wing* no seu artigo *The West Wing*

¹⁰ La trama es secundaria respecto al diálogo. Sorkin considera que no tiene historias que explicar, sino que se deja llevar por el ritmo de los diálogos, que es lo que realmente le fascina [...]. Reivindica que el diálogo debe ser una manera de entretener a la audiencia, que no tiene que haber acción en cada línea del guión.

(NBC) and the West Wing (D.C.): Myth and Reality in Television's Portrayal of the White House:

Nessa dança hipertextual, indivíduos andam pelos corredores da ala oeste, às vezes em grupos de três ou quatro, falando animadamente sobre assuntos cruciais da política doméstica e externa, intercalando suas discussões com elementos essenciais da narrativa (LEVINE, 2003, p. 42, tradução nossa)¹¹

Para mostrar como Sorkin usa o diálogo na construção da narrativa, usaremos um exemplo do primeiro episódio de *The West Wing*, com uma cena de Josh Lyman, o vice-chefe de gabinete do governo, e sua secretária pessoal, Donna. Josh está sentado em seu escritório, assistindo a uma gravação de uma participação sua em um programa de televisão. No programa, que foi ao vivo, ele ofendeu uma deputada da direita cristã americana e acabou despertando a raiva de toda a bancada religiosa do Congresso Americano, prejudicando a relação do governo com aliados importantes. No episódio, vemos que a situação é séria, e que talvez o presidente precise demiti-lo para evitar maiores conflitos e restabelecer sua imagem. Donna para na porta da sala de Josh e os dois conversam:

Donna: Eu te disse para não usar essa gravata. Fica feia na televisão.

Josh: Não acho que foi a gravata que me prejudicou, Donna.

Donna: Mesmo assim, eu te falei um zilhão de vezes.

Josh: O que é isso?

Donna: É café.

Josh: Foi o que eu pensei.

Donna: Eu trouxe café para você.

Josh: O que está acontecendo, Donna?

Donna: Não está acontecendo nada.

Josh: Donna.

Donna: Eu te trouxe café.

Josh: Donnatella Moss, quando você começou a trabalhar para mim?

Donna: Hm, durante a campanha.

Josh: E há quanto tempo você é minha assistente?

Donna: Um ano e meio.

Josh: E quando foi a última vez que você me trouxe café? ...Nunca.

Você nunca me trouxe café.

Donna: Bem, se você vai fazer caso por causa disso...

Josh: Donna. Se eu for despedido, eu serei despedido.

Donna: Você acha que ele vai fazer isso?

Josh: Não.¹²

¹¹ In this hypertextual dance, individuals walk through the halls of the West Wing, sometimes three and four abreast, briskly speaking about crucial issues in domestic and foreign policy, sprinkling their conversations with essential narrative elements

¹² Tradução nossa. *The West Wing*. Temporada 1, episódio 1.



Figura 1: Josh assiste gravação do programa. Em sentido horário, figura 2: Donna aparece em sua porta e comenta sobre gravata. Figuras 3 e 4: Josh percebe que Donna tem uma xícara de café nas mãos. Figuras 5 e 6: Josh e Donna conversam em *The West Wing*.

A cena ainda continua, mas usemos apenas esse trecho. Com o diálogo, que segue um ritmo rápido e ininterrupto, podemos observar várias coisas sobre os personagens e a trama. Primeiro, vemos que a relação de Josh e Donna não funciona seguindo um modelo padrão de chefe/empregado, cheio de formalidade. Os dois se tratam em termos amigáveis, Donna tem liberdade para falar mal sobre a escolha de vestimentas de Josh, e intimidade para dizer que já avisou sobre a gravata “um zilhão de vezes”. Também descobrimos há quanto tempo ela é sua secretária e que os dois se conheceram antes de começarem a trabalhar na Casa Branca, ainda na campanha presidencial. O gesto do café, além de indicar que a secretária realmente se importa com seu chefe, mostra que Josh nunca passou por um momento tão sério no trabalho, já que essa foi a primeira vez que Donna ficou tão preocupada ao ponto de tentar agradá-lo. A resposta dele também é significativa: mesmo sabendo que são grandes as chances de sua demissão, ele escolhe mentir para Donna para tranquilizá-la. Vale lembrar que a cena é do primeiro episódio da série, momento em que o roteiro precisa introduzir seus personagens, o que deixa claro que Sorkin escolhe apresentar a relação de Josh e Donna através do diálogo.

Além de ser seu modo primário para contar histórias, Sorkin também usa o diálogo para construir momentos de interação entre personagens que não são essenciais para a narrativa, nem expressam algum tipo de ação. Os personagens mantêm conversas apenas pelo ato de conversar, sem apresentar qualquer informação nova ou contribuir para o enredo, com diálogos que não parecem ter um propósito. Como nesta cena em que Casey e Dan, de *Sports Night*, discutem os vários pedidos de doação financeira que Dan recebeu:

Dan: Eu adoraria dar dinheiro a todas essas pessoas, mas aí eu não teria mais dinheiro e precisaria de ajuda apenas para pagar meu aluguel.

Casey: É um círculo vicioso.

Dan: É sim.

Casey: É um círculo interminável.

Dan: Ele só continua girando e girando.

Casey: Nunca acaba.

Dan: O que faz com que ele seja vicioso.

Casey: É um círculo.

Dan: O que eu faço?

Casey: Sobre o quê?

Dan: Você não está escutando.

Casey: Eu estava escutando um pouco. Eu lembro do círculo.¹³

No diálogo, Dan quer um conselho do amigo sobre o que fazer a respeito de todos os pedidos de doação que recebeu, mas a conversa não o ajuda a chegar a uma resolução. É um tipo de interação que se repete diversas vezes nas séries de Sorkin, e que se encaixa em uma das classificações de linguagem dramática que Manfred Pfister chama de “fática”. Segundo ele, o diálogo de função fática ocorre em situações em que a mensagem serve para estabelecer, prolongar ou descontinuar a comunicação e se manifesta através de interações sem propósito. (PFISTER apud PRICE, 2010, p.146) Como vemos na cena de *Sports Night*, é exatamente isso o que acontece: Casey e Dan conversam sem que nada realmente seja dito, e a comunicação se prolonga despropositadamente.

Outro recurso traço marcante de Sorkin em seu diálogo é a busca por um ritmo musical. Em uma entrevista ao *Seattle Post-Intelligencer*, o roteirista afirmou que “ama o som do diálogo e a música do diálogo”. (LEVESQUE, apud ROVIROSA, 2009, p.143, tradução

¹³ Tradução nossa. *Sports Night*, Temporada 1, episódio 9.

nossa)¹⁴ e que queria poder escrever apenas diálogos musicais. Para imprimir um senso de ritmo nos diálogos, um dos métodos que o autor utiliza é a repetição de palavras.

Em *Como Funciona a Ficção*, o crítico James Wood aborda algumas obras e autores para discutir a musicalidade na literatura. Wood afirma que o escritor Gustave Flaubert tratava a musicalidade e o ritmo da frase com “fanatismo”, e tinha obsessão por fugir de sonoridades que considerava deselegantes, como a repetição. Enquanto isso, Ernest Hemingway e D.H. Lawrence tomavam a repetição “como base para seus mais belos efeitos” (WOOD, 2012, p.156). Em um de seus romances de viagem, *Sea and Sardinia*, Lawrence usa a repetição para criar a sensação de movimento na prosa, o que, para Wood, faz com que a repetição se torne na verdade uma “alteração”, já que as palavras repetidas constroem uma progressão. Algo que Sorkin também tenta fazer em *Studio 60 on The Sunset Strip*:

Matt: Algum de vocês está remotamente preocupado por eu ter falhado hoje?

Danny: Você não falhou.

Matt: Falhei, sim.

Danny: Não falhou.

Jordan: Espera, fiquei curiosa. E se você tiver falhado hoje? O que você acha que aconteceria?

Matt: Estranhos não gostariam de mim, amigos não gostariam de mim, a emissora não gostaria de mim, a imprensa não gostaria de mim, mulheres não gostariam de mim e Harriet não gostaria de mim.¹⁵

Na cena, o personagem principal da série, o roteirista Matt, está aflito porque acha que o episódio da semana que escreveu foi fraco, e que todos notaram isso. Quando explica qual o problema disso, Matt elenca uma lista de motivos que o preocupam, e a repetição é a maneira de criar uma progressão em sua resposta para chegarmos à razão que realmente inquieta o escritor: a possibilidade de que Harriet, a comedianta que estrela o seu programa e por quem é apaixonado, acredite que ele não é mais talentoso e deixe de gostar dele. Em outra cena, dessa vez de *Sports Night*, em que a produtora Dana acusa o amigo Casey de tê-la magoado diversas vezes desde que saíram da faculdade, Sorkin usa o mesmo método:

Dana: Estou indo embora agora.

Casey: Eu não me desculpo por nada. (*Pausa*) Isso não é verdade. Eu

¹⁴ “What I love is the sound of dialogue and the music of dialogue”

¹⁵ Tradução nossa, *Studio 60 on the Sunset Strip*, Temporada 1, Episódio 9

me desculpo por algumas coisas, mas não todas as coisas. Poucas coisas. Várias coisas. Eu me desculpo por pelo menos metade das coisas.¹⁶

Em um primeiro momento, Casey reluta para admitir que agiu errado em sua relação com Dana, mas ao repetir o termo “coisas” várias vezes, ele começa a mudar de ideia: desiste de não pedir desculpas por nada e afirma que se desculpa “por pelo menos metade das coisas”. Mais uma vez, a repetição cria ritmo e progressão.

2.3 O RITMO ÁGIL DA NARRATIVA

Nos seriados dramáticos com uma hora de duração, é comum que roteiristas montem a estrutura de seus roteiros de acordo com os horários dos intervalos comerciais. Kristin Thompson explica em *Storytelling in Film and Television* que essa é a maneira que os programas encontram para evitar a dispersão dos telespectadores durante os minutos de interrupção. A divisão é feita em atos que são separados a partir de “pontos de virada” (THOMPSON, 2003, p.51, tradução nossa)¹⁷

Os pontos são incidentes ou eventos que se conectam com a história, fazendo com que ela tome outra direção. Segundo Thompson, a separação por atos costuma ser adotada até por programas que não são interrompidos por comerciais, já que os pontos de virada garantem a introdução de novas premissas dramáticas ou obstáculos na série e permitem a ascensão e queda da ação. Além disso, o uso de atos oferece ao espectador uma sensação de progresso, o que leva Thompson a comparar o roteiro a uma peça musical:

Tais divisões dos programas em atos, sejam elas de proporções rígidas ou flexíveis, não são simplesmente arbitrárias. Elas dão ao episódio um sentido de estrutura, assim como fazem os movimentos equilibrados de um concerto clássico. (THOMPSON, 2003, p.54, tradução nossa)¹⁸

A divisão em atos é um recurso utilizado por Aaron Sorkin em todas as suas produções, mesmo nos roteiros de *Sports Night*, que tinha duração de meia hora, e *The Newsroom*, que era exibida no canal HBO sem a pausa para intervalos. Sorkin, que também

¹⁶ Tradução nossa, *Sports Night*, Temporada 1, Episódio 4

¹⁷ “Turning points”

¹⁸ Such divisions of programs into acts, whether rigidly or flexibly proportioned, are not simply arbitrary. They give an episode a sense of structure, much as the balanced movements of a classical concerto do.

usa pontos de virada em seus atos, ecoa a comparação de Thompson da estrutura de um episódio com a de um concerto, como cita Anna Tous Rovirosa:

Sorkin dá muita importância à musicalidade da produção e compara episódios com peças musicais: abertura explosiva, desenvolvimento com ritmo ágil e desenlace a cargo de um único instrumento (um *solo*), ou mediante a resolução de várias tramas. (ROVIROSA, 2009, p. 143, tradução nossa)¹⁹

A resolução de várias tramas, apontada por Rovirosa, também é um recurso que dá ritmo ao roteiro, afirma Kristin Thompson (2003). Uma das principais tendências em seriados dramáticos, a abordagem do roteiro com múltiplas tramas surgiu a partir do roteirista Steven Bochco e sua série *Hill Street Blues*, afirma a autora. Com dezessete personagens regulares em suas últimas temporadas, a série desenvolvia diversas histórias paralelamente, e acabou criando um modelo que hoje é padrão: a conclusão de pelo menos uma história em cada episódio.

Thompson explica que, nas narrativas, a ação que é idealizada como um arco que se estende por vários episódios se move devagar, e histórias de longo prazo adicionam apenas pequenos pedaços de informação cada vez que aparecem, mas as tramas que se encerram em um único episódio avançam em um ritmo rápido. Elas dão a sensação de que uma grande quantidade de ação foi condensada em um curto espaço de tempo, argumenta a autora. “Ao se mover rapidamente entre tramas, a narrativa dá a impressão de uma densidade considerável” (THOMPSON, 2003, p.57, tradução nossa)²⁰.

Mover a trama rapidamente é outra característica de Sorkin. Rovirosa (2009, p.143) afirma que o roteirista comprime o tempo para aumentar a tensão da narrativa, e usa sua concisão tempo-espacial como recurso dramático. Analisando os episódios pilotos de suas quatro séries, vemos que toda a ação retratada ocorre em períodos menores a vinte e quatro horas. E nas séries que mostram a rotina de um programa ao vivo, como *Sports Night*, *Studio 60 on the Sunset Strip* e *The Newsroom*, é comum que a ação comece horas antes da atração fictícia ir ao ar e termine logo após o final de sua exibição.

¹⁹ Sorkin da mucha importancia a la musicalidad de la producción y compara los episodios con piezas musicales: apertura explosiva, transcurso con un ritmo ágil y desenlace a cargo de un sólo instrumento (un *solo*), o mediante la resolución de varias tramas.

²⁰ By moving quickly among plots, the narrative gives the impression of considerable density

2.4 O IDEALISMO COMO TEMA

Em todas as séries de Sorkin, acompanhamos tramas que se passam no local de trabalho dos personagens. *Sports Night* e *The Newsroom* concentram toda a ação do episódio nos prédios onde operam as emissoras de seus telejornais. *Studio 60 on the Sunset Strip* raramente mostra cenários além do velho teatro onde funciona o estúdio 60, e *The West Wing* pode até sair da ala oeste, mas não vai muito além dos arredores da Casa Branca. O trabalho é o habitat natural dos personagens de Sorkin. Podemos não saber muito sobre suas vidas pessoais, mas sabemos que são apaixonados pelos seus trabalhos. Além disso, são todos idealistas.

Em seu manual de roteiro *Writing the Pilot*, William Rabkin afirma que todas as séries de televisão são movidas por um conflito que impulsiona a trama e define a vida dos personagens. Algo que os telespectadores sempre percebem, mesmo que inconscientemente, já que, a cada semana, voltam a ligar a televisão pra ver os conflitos surgirem e se resolverem. O que não é tão aparente, explica o autor, é que existem dois tipos de conflito em um seriado, e ambos são necessários para que qualquer trama possa se resolver (RABKIN, 2011, p.22).

O primeiro tipo de conflito é o óbvio - aquele que oferece a premissa básica de uma série. Rabkin exemplifica: os policiais precisam desvendar crimes ou prender bandidos, os sobreviventes precisam sair da ilha, os executivos precisam conquistar novos clientes, os advogados precisam ganhar casos. Esses são os conflitos que estão fincados em uma série desde a sua concepção, e todas as histórias a serem desenvolvidas na trama envolve alguma variação deste conflito básico.

O segundo conflito, que Rabkin afirma ser tão importante quanto o da premissa, está inserido de uma forma mais sutil na trama, dando profundidade e significado a ela. É ele que faz com que algumas séries consigam se destacar mesmo quando suas fórmulas as assemelham a outras: o tema. Segundo o autor, é o tema que conduz os seriados e os diferencia uns dos outros. Ele explica:

TV não é possível sem um tema. Porque tema é o que dá coerência a um conjunto de trinta ou cinquenta ou cem episódios – é, por definição, uma ideia *unificadora*, e o que é o que transforma todas as histórias separadas em partes de um todo maior. É o que mantém o público assistindo. E este tema é sempre expressado através do conflito central da série.

(RABKHIN, 2011, p.24, grifo do autor, tradução nossa)²¹

Nas séries de Sorkin, o tema que sempre é expresso através do conflito da série, e que unifica todos os episódios, é o idealismo. Ele vem aliado ao recurso de mostrar o desenvolvimento das histórias através dos bastidores: nos diferentes cenários de trabalho, vemos como funcionariam a mídia e o governo se fossem comandados por indivíduos que sempre dão o melhor de si.

Não importa se estão tentando produzir o melhor programa de esportes ou de comédia da televisão, o telejornal mais comprometido com o público ou tentando conduzir o governo de um país, os personagens de Sorkin são sempre movidos por um forte senso de propósito, e acreditam que são capazes de promover melhorias na sociedade. Em *The West Wing*, um pedido que o presidente Bartlet faz ao seu novo assessor durante sua posse ilustra bem isso:

Presidente Bartlet: Existe uma promessa que eu peço que todos que trabalham aqui façam. Nunca duvide que um pequeno grupo de cidadãos conscientes e engajados consegue mudar o mundo. Você sabe por quê?

Will: Sempre foi assim que o mundo mudou.²²

No artigo *Handling the Truth: Sorkin's Liberal Vision*, o professor da Universidade da Flórida Central Spencer Downing afirma que o idealismo é um valor que Sorkin inclui em todas as suas obras, ao criar personagens que “carregam a Declaração de Independência como credo e a Constituição como texto sagrado” (DOWNING, 2003, p.142, tradução nossa)²³. São figuras que tendem a ser heroicas e possuem falhas, elas nunca são grandes ou graves o bastante para comprometer seus valores. O autor afirma que os personagens de Sorkin se dividem entre dever e desejo, mas acabam tomando sempre a decisão certa.

“O que importa é que eles resistem às pedras e flechadas do destino depois de terem feito escolhas difíceis, porém difíceis. Eles são

²¹ TV is not possible without theme. Because it is theme that gives coherence to a set of thirty or fifty or one hundred episodes- it is by definition a *unifying* idea, and here it's what makes all those separate stories part of one larger whole. It's what keeps the audience watching. And that theme is always expressed through the series' central conflict.

²² Tradução nossa, *The West Wing*, Temporada 4, Episódio 15

²³ Unapologetically patriotic, he creates characters that take the Declaration of Independence as a credo and the Constitution as a sacred text. With similar idealism he asserts that the nation could be easily improved if the right people were in charge

fundamente idealistas, e ganhar ou perder é menos importante do que lutar pela causa certa” (DOWNING, 2003, p.142, tradução nossa)²⁴

No mundo de Sorkin, o homem busca constantemente “alcançar as estrelas”, como afirma Sam Seaborn em *The West Wing* (“Durante a metade do último século, nós dividimos o átomo, nós juntamos os genes, e andamos pelo Mar da Tranquilidade. Nós tentamos alcançar as estrelas”²⁵) e Will McAvoy em *The Newsroom* (“Nós construímos coisas grandiosas, fizemos avanços tecnológicos, exploramos o universo, curamos doenças e cultivamos os maiores artistas e a maior economia do planeta. Nós tentamos alcançar as estrelas”²⁶).

2.5 A REPETIÇÃO DE TRAMAS E ENCENAÇÕES

Em *Sports Night*, o produtor Jeremy tem problemas para se concentrar no trabalho quando descobre que seu pai traiu sua mãe durante vinte e sete anos de casamento. Em *The West Wing*, o vice-chefe de comunicações da Casa Branca, Sam, conta arrasado a um amigo que seu pai escondeu uma amante em um apartamento durante vinte e oito anos.

Em *Studio 60 on the Sunset Strip*, depois de acabar o namoro com a atriz Harriet, o protagonista Matt se envolve com Jeannie, outra comediantes do programa que roteiriza, o que enfurece sua ex. Em *Sports Night*, a produtora Dana se irrita ao saber que seu amigo Casey, por quem é secretamente apaixonada, está saindo com Sally, outra produtora da emissora em que todos trabalham. Ao descobrirem sobre os casos dos rapazes, Dana e Harriet têm a mesma reação: escancaram portas, interrompendo reuniões, para insultar seus interesses românticos aos gritos. “Você é um adolescente tarado e devasso com a sensibilidade de uma cabeça de repolho!”, grita Harriet²⁷. “Você é um adolescente desprezível, nojenta, tarado, e superestimado!”, é o insulto escolhido por Dana²⁸.

Os exemplos mostram como algumas tramas e diálogos se repetem nas séries de Sorkin, em contextos quase iguais. É um recuso utilizado pelo autor tantas vezes, que

²⁴ What is important is that they weather the slings and arrows of fate after having made the difficult but right choices. They are fundamentally idealistic; winning or losing matters less than fighting the good fight.

²⁵ Tradução nossa, *The West Wing*, Temporada 3, Episódio 11

²⁶ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 1

²⁷ Tradução nossa, *Studio 60 on the Sunset Strip*, Temporada 1, Episódio 2

²⁸ Tradução nossa, *Sports Night*, Temporada 1, Episódio 22

consideramos como traço autoral, visto que há uma decisão deliberada de reutilizar materiais de produções passadas.

Em 2012, o usuário Kevin T. Porter publicou no Youtube um vídeo intitulado *Sorkinisms: A Supercut* que reúne diversas dessas repetições, usando trechos das séries e filmes escritos por Sorkin. Algumas expressões se repetem apenas uma vez, como o insulto do “adolescente tarado” visto em *Sports Night* e *Studio 60 on The Sunset Strip*, enquanto outras, como “Pode apostar”, são ditas mais de vinte vezes. A edição repercutiu na imprensa americana, que logo adotou o termo “*Sorkinism*” para indicar todas as vezes em que o autor repete seus próprios diálogos.

Além dos diálogos, Sorkin também inclui em seus roteiros repetições que envolvem as construções das cenas, e se apresentam de forma visual, sem uma relação direta com a trama, como nos episódios de *The Newsroom* e *The West Wing* que uma parte do teto cai em cima da mesa enquanto os personagens trabalham e nos episódios de *Sports Night* e *The West Wing* em que vidros são quebrados acidentalmente e personagens se assustam:



Figuras 7 e 8 (sentido horário): Will McAvoy em seu apartamento em *The Newsroom*. Figuras 9 e 10: Josh Lyman em seu escritório em *The West Wing*.



Figuras 11 e 12: Casey se assusta com o vidro quebrado por Dana, em *Sports Night*. Figuras 13 e 14: Toby e Josh são surpreendidos pelo barulho do vidro quebrado por Will em *The West Wing*.

Apesar de o uso de expressões comuns e a reciclagem de tramas, diálogos e encenações serem repetições de naturezas diferentes, elas também ajudam a estabelecer, assim com os outros recursos empregados pelo roteirista, uma sensação de autoria no trabalho de Sorkin.

3. O JORNALISMO EM *THE NEWSROOM*

Como falamos anteriormente, Aaron Sorkin situa duas de suas séries em redações de um telejornal: *Sports Night*, que mostra a produção de um noticiário esportivo com o mesmo nome, e *The Newsroom*, que retrata a rotina de News Night, o segundo telejornal mais assistido da TV a cabo. Em ambos os seriados, Sorkin apresenta personagens idealistas e comprometidos com seus trabalhos que frequentemente se veem divididos dilemas profissionais éticos.

Em *Sports Night*, alguns episódios abordam conflitos entre jornalistas e executivos da emissora, mas é em *The Newsroom* que o jornalismo é apresentado como ponto central de tramas importantes. A série faz um retrato mais detalhado da prática jornalística, e é por isso que sua análise proporciona um maior debate sobre como Aaron Sorkin representa o jornalismo.

3.1 O PAPEL DO JORNALISMO NA DEMOCRACIA

Will McAvoy é o “segundo âncora mais visto da TV a cabo americana” e apresenta, diariamente, o telejornal News Night na emissora Atlantis Cable News (ACN). Carismático, o jornalista, que tem mais de duas décadas de experiência, tenta manter sua audiência sem se envolver em polêmicas ou assumir posições que resultem em inimizades. Na primeira cena de *The Newsroom*, descobrimos que uma revista americana comparou Will ao apresentador de *talk-show* Jay Leno, famoso por se abster de críticas e por nunca antagonizar nenhum de seus convidados. Segundo a matéria, Will “é popular porque não incomoda ninguém”.

Tudo isso muda quando o chefe de Will, o editor Charlie Skinner, resolve colocar o News Night sob a responsabilidade de um novo produtor executivo, a jornalista Mackenzie McHale. Mac, como é chamada pelos colegas, acaba de voltar do Oriente Médio, onde passou os últimos três anos como correspondente internacional cobrindo conflitos no Afeganistão, Paquistão e Iraque, e quer produzir um News Night em um modelo completamente diferente. Will, que já foi namorado de Mac, rejeita a nomeação de sua ex para o cargo, e tenta impedir a emissora de assinar um contrato com ela. A jornalista tenta convencê-lo a confiar em seu plano para o telejornal:

Mac: Não há nada mais importante em uma democracia do que um eleitorado bem informado. Quando não há informações ou, pior ainda,

quando há informações erradas, isso pode levar a decisões calamitosas e impedir qualquer tentativa de debate vigoroso. Você está saindo do controle. Você tem tanto medo de perder seu público que faria qualquer coisa para recuperá-lo. Você está a uma reunião de distância de fazer o jornal em 3D.

Will: Isso não é um teatro sem fins lucrativos. Isso é uma televisão financiada por publicidade. Você sabe disso, certo?

Mac: Eu prefiro fazer um bom programa para cem pessoas a fazer um programa ruim para um milhão de pessoas. Eu vim para produzir um telejornal que se parece com aquele que fazíamos antes de você ficar famoso por não irritar ninguém, Leno.²⁹

A conversa de Mac e Will ilustra bem como jornalismo e jornalistas são retratados por Sorkin na série, além de estabelecer o primeiro conflito entre os dois. Mac é uma personagem que acredita que o jornalismo é essencial para a democracia, e que uma sociedade sem um bom jornalismo acaba tomando decisões equivocadas. Já Will representa, no início, o profissional que se preocupa com os interesses econômicos que sustentam o jornal, e dá muita importância aos números da audiência. A postura dele que não é adotada por ela: para Mackenzie, importa o número de pessoas que assistem ao jornal, desde que ele seja bem feito.

A visão que Sorkin dá a Mac sobre o papel do jornalismo na democracia condiz com que o professor português Nelson Traquina afirma em seu livro “*Teorias do Jornalismo*”. Para Traquina, o jornalismo é uma atividade que requer domínios técnicos de linguagem, mas não se resume a isso. Além de ser uma atividade intelectual e criativa - embora esta criatividade possa ser restringida por fatores como tempo, formato e hierarquias superiores -, o jornalismo é uma atividade intrinsecamente ligada à democracia.

A democracia sem uma imprensa livre é impensável, afirma o autor. E na teoria democrática, a função do jornalismo é informar o público sem censura. Traquina afirma que, desde a fundação da teoria democrática, filósofos como Milton reservam ao jornalismo o papel de informar os cidadãos e de ser o guardião do governo, o *watchdog*. E a forma como os jornalistas constroem as notícias tem influência em como nossa realidade é construída.

O conflito entre interesses ideológicos e econômicos, personificados em Mac e Will, também é explicado por Traquina, através do conceito de campos de Pierre Bourdieu. Segundo Bourdieu, um campo é “um espaço social estruturado, um campo de forças” (BOUDIEU apud TRAQUINA, 2004, p.27). O campo jornalístico, segundo Traquina, é composto por: um

²⁹ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 1

número limitado de “jogadores”, indivíduos que usam o jornalismo como estratégia de comunicação; uma disputa entre esses jogadores por um prêmio, que são as notícias; e um grupo de especialistas, os profissionais do campo, que alegam possuir conhecimentos especializados, que são a notícia e a forma como ela é construída. É um campo dividido em dois pólos: um positivo e outro negativo.

O pólo positivo é o “pólo ideológico” em que a ideologia profissional que se tem desenvolvido ao longo do tempo define o jornalismo como um serviço público que fornece cidadãos com a informação de que precisam para votar e participar na democracia e age como guardião que defende os cidadãos dos eventuais abusos de poder. (TRAQUINA, 2004, p.27)

O pólo positivo é justamente Mac, que aponta a importância do jornalismo para nutrir um eleitorado bem informado. Já o pólo negativo, por vezes representado por Will, é o econômico, que associa o jornalismo a práticas mercadológicas, transformando-o em uma atividade cujo principal intuito é “vender o jornal/telejornal como um produto que agarra os leitores/os ouvintes/ à audiência, esquecendo valores associados à ideologia profissional” (Ibid, p.28). Sorkin representa o embate entre os pólos também com o personagem Reese Lansing, o executivo da emissora ACN que acompanha os números da audiência do telejornal. Quando Mackenzie se recusa a fazer a cobertura de um julgamento famoso em que uma mãe é acusada de matar a filha de três anos, a audiência de News Night cai pela metade, enquanto o número de telespectadores do programa concorrente salta de 280 mil para 1,5 milhão de pessoas. A perda do público irrita o empresário Reese, que tenta convencer a equipe de News Night a cobrir o julgamento polêmico.

Reese: Mackenzie, você tem uma obrigação com os números.
Mac: Não, *você* tem uma obrigação com os números. Você que faz negócio com os anunciantes. Eu faço negócios com os espectadores.³⁰

A recusa de Mac mais uma vez ilustra a divergência entre os pólos econômico e ideológico. Traquina afirma que os dois pólos vivem em uma tensão “permanente e insolúvel” (2004, p.28), e que sua oposição esteve presente em toda a trajetória histórica do jornalismo na democracia.

De acordo com o autor, o jornalismo se desenvolveu, na democracia, em três vertentes: a primeira, de expansão, começou no século XIX e ganhou forma no século XX, quando meios

³⁰ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 2

como rádio e televisão se expandiram; a segunda, de comercialização, teve início quando a notícia se tornou mercadoria, no século XIX; e a terceira vê o crescimento do pólo econômico simultâneo ao do pólo intelectual, que traz a profissionalização dos jornalistas e a definição das notícias com base em valores que indicam qual o papel da informação em uma democracia.

O jornalismo que conhecemos hoje teve início no século XIX, com o desenvolvimento do primeiro *mass media*, a imprensa, explica Traquina. Com a expansão dos jornais, surgiram empregos para os que queriam se dedicar totalmente à atividade de fornecer informação e não propaganda. Foi neste momento que surgiram valores associados ao jornalismo até hoje:

a notícia, a procura da verdade, a independência, a objetividade, e uma noção de serviço ao público – uma constelação de ideias que dá forma a uma nova visão do “pólo intelectual” do campo jornalístico (TRAQUINA, 2004, p.34)

Até então, os jornais eram usados para emitir opiniões, e eram associados a causas políticas. Apenas quando eles se expandiram, com maiores tiragens e formas de comercialização, é que passaram a ser encarados como negócios que se reverteriam em lucro e passaram a oferecer um novo produto: notícias baseadas em fatos.

A mudança na forma como a notícia era enxergada, de arma política para produto, fez com que o jornalismo ganhasse seus próprios “padrões de performance e integridade moral”, afirma Traquina. A atividade deixou de ser sustentada por causas políticas, que era o principal método de financiamento dos jornais no início do século XIX, e passou a depender das receitas de publicidade e da venda das grandes tiragens. Deu-se, então, a despolitização da imprensa, o que instalou um “novo paradigma do jornalismo”, que deixou de expressar apenas opiniões para buscar fatos.

Traquina ainda aponta outro elemento essencial que possibilitou o crescimento do campo jornalístico, que se tornou cada vez mais autônomo e legítimo: a liberdade. Ele afirma que a expansão da imprensa foi impulsionada pela conquista de direitos fundamentais, “como a liberdade, cerne de lutas políticas seculares que incendiaram revoltas e revoluções”. Dessa forma, a liberdade foi essencial para que o jornalismo ganhasse legitimidade enquanto atividade e negócio e para que seus profissionais possuíssem uma identidade. Traquina afirma que toda essa história é a base do campo jornalístico que temos hoje:

Assim, o campo jornalístico moderno, com os seus dois pólos (Bordieu), o “econômico” e o “intelectual” (onde as notícias

são vistas como informação e não propaganda partidária) constitui-se nas sociedades democráticas numa fundação onde o jornalismo partilha como herança toda uma história contra a censura e em prol da liberdade. (TRAQUINA, 2004, p.42)

Para o autor, o jornalismo moderno carrega em sua história as lutas contra a censura e a favor da liberdade. Mais adiante, veremos que esse lado do jornalismo é algo que a personagem Mackenzie acredita, em *The Newsroom*, que precisa ser retomado. Mas, por enquanto voltemos à trajetória do jornalismo. Traquina afirma que, mesmo depois da conquista de liberdade, a imprensa ainda era encarada de forma muito crítica da imprensa no século XIX, e a imagem de que os jornais eram ligados a propagandas políticas persistia.

A imprensa, afirma Traquina, era ‘identificada com demagogos, fanáticos, ou, simplesmente, escritores de terceira categoria’, e o poder político se apresentava como uma força antagônica ao jornalismo. Segundo O’Boyle, havia uma contradição na forma como o governo enxergava o jornalismo: ao mesmo tempo que eram “temidos como perigosos revolucionários”, os jornalistas também eram “desprezados como escritores de segunda categoria que não representavam ninguém” (O’BOYLE apud TRAQUINA, 2004, p.46).

O poder dado ao jornalismo, aponta Traquina, já havia lhe rendido o título de o “Quarto Poder”, quando, em certa ocasião no ano de 1828, o deputado do Parlamento inglês McCauley apontou para o lugar onde estavam sentados os jornalistas e os chamou de *Fourth Estate*”. McCauley se referia aos três *états* da Revolução Francesa: “o clero, a nobreza e o *troisième état*, que engloba os burgueses e o povo, mas, afirma Traquina, em um novo enquadramento, condizente com a democracia e seu princípio de “poder controla poder”, a imprensa virou o quarto poder em relação aos três poderes: o executivo, o legislativo e o judicial.

Para legitimar sua posição de vigilante dos poderes, e se desvencilhar da imagem de “força perigosa e reacionária” imposta por políticos, o jornalismo recorreu aos teóricos da opinião pública. Segundo Jeremy Bentham (apud Traquina), a opinião pública era uma parte integrante da teoria democrática e funcionava como um instrumento de controle social. Em uma sociedade em que há uma opinião pública esclarecida, ele afirma, é possível encontrar um tribunal que reúne “toda a sabedoria e a justiça da nação”. E para Bentham, a opinião pública poderia tomar forma e se expressar através da imprensa, que faria um elo com as instituições governantes.

Dessa forma, os jornais passaram a ser vistos como “um meio de exprimir as queixas e injustiças individuais e como uma forma de assegurar a proteção contra a tirania insensível” (TRAQUINA, 2004, p.47), e o jornalismo assumiu uma postura de desconfiança em relação ao poder, colocando-se em uma posição adversarial. Traquina recorre a alguns teóricos para mostrar como era encarada a relação entre jornalismo e poder.

O filósofo James Mill defendia que a liberdade de imprensa era um instrumento de reforma da sociedade, que criava descontentamento para os governos, obrigando-os a escutar as queixas da sociedade e efetuar reformas sociais. Para ele, a liberdade de imprensa era vista por todos, exceto pelos “adeptos do mau governo”, como “uma segurança indispensável e a maior salvaguarda dos interesses da humanidade” (MILL apud TRAQUINA, 2004, p.47).

Para o francês Pierre Royer Collard, a imprensa exercia funções que antes eram associadas às corporações do Antigo Regime da França, verificando o poder do governo central “tal como os parlamentos o haviam feito antes”. O escritor René de Chateaubrian acreditava que o governo usava as câmaras para julgar os interesses do país, e a nação fazia seus próprios julgamentos através da imprensa.

Com toda essa legitimação da teoria democrática no século XIX, afirma Traquina, os jornalistas puderam ressaltar o papel duplo que desempenhavam:

como porta-vozes da opinião pública, dando expressão às diferentes vozes no interior da sociedade que deveriam ser tidas em conta pelos governos, e como vigilantes do poder político que protege os cidadãos contra os abusos (históricos) dos governantes. (TRAQUINA, 2004, p.48)

Avançamos alguns séculos para o ano de 1997, quando vinte e cinco jornalistas se reuniram na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, como narram Kovach e Resenstiel (2001). Editores, professores, repórteres influentes, autores consagrados e nomes importantes da mídia sentaram ao longo de uma mesa para debater um único tema: havia algo de errado com o jornalismo. Em seus trabalhos nas mais variadas redações e ocupações, todos sentiam que não reconheciam a profissão. Eles temiam que, em vez de servir ao interesse público, o jornalismo estava prejudicando-o. O jornalismo, revelam os autores, havia chegado, ao final da década de 90, a um ponto em que já não tinha mais a confiança do público:

Por volta de 1999, somente 21 por cento dos americanos achavam que a imprensa de fato estava preocupada com as pessoas, contra 41 por cento em 1985. Só 58 por cento respeitavam o papel de vigilância da imprensa, contra 67% em 1985. Menos da metade, 45 por cento,

acreditava que a imprensa protegia a democracia. Esse número era dez pontos percentuais mais alto em 1985. (KOVACH; RESENSTIEL, 2001, p.9, tradução nossa)³¹

Para Kovach e Resenstiel, o dia da reunião foi uma ocasião única: pela primeira vez, os jornalistas estavam concordando com o público. Eles acreditavam que o jornalismo deveria oferecer algo único à cultura: informações independentes, confiáveis, corretas e compreensivas, que são necessárias para que cidadãos possam exercer sua liberdade. Mas a realidade que encontravam na prática era muito diferente. Os editores já não discutiam mais o jornalismo nas redações e todos se sentiam consumidos pela pressão dos negócios e pelo “fechamento de contas”.

As notícias, explicam Kovach e Resenstiel, haviam se tornado “entretenimento e notícias de entretenimento”. Os bônus dos jornalistas estavam cada vez mais ligados às margens de lucro da empresa, e não à qualidade do seu trabalho. Os autores afirmam que a seguinte fala do professor James Carey da Universidade de Columbia ofereceu o que muitos afirmaram ser um resumo: "O problema é que estamos vendo o jornalismo desaparecer dentro do mundo maior das comunicações. O que anseiamos fazer é recuperar o jornalismo desse mundo maior". (Ibidem, p.10, tradução nossa)³²

O retrato feito por Kovach e Resenstiel mostra que, desde o final do século passado, existe uma preocupação dos jornalistas com o novo jornalismo que é feito em tempos de novas mídias. O encontro de Harvard foi motivado pela crença dos profissionais de que era preciso reafirmar antigas ideologias do jornalismo, que se perderam com o tempo. Esse é uma visão que Aaron Sorkin retratada em *The Newsroom*. Voltemos ao momento, no episódio piloto, em que a jornalista Mackenzie tenta persuadir o âncora Will a produzir um novo *News Night*. Ela afirma que, sob o seu comando, o jornal será diferente de todos os outros que estão no ar, com uma qualidade que não abrirá espaço para competição:

Mac: Eu não o colocaria em uma disputa para ver quem grita mais alto. Eu faria com que você vencesse.

Will: E o que é vencer, para você?

Mac: É reivindicar o Quarto Poder. Reivindicar o jornalismo como

³¹ By 1999, just 21% of Americans would think the press cared about people, down from 41% in 1985. Only 58% would respect the press’s watchdog role, a drop from 67% in 1985. Less than half, just 45%, would think the press protected democracy. That percentage had been nearly ten points higher in 1985.

³² “The problem is that you see journalism disappearing inside the larger world of communications. What you yearn to do is recover journalism from that larger world.”

uma profissão honrosa. Um noticiário noturno que informa um debate digno de uma grande nação. Civilidade, respeito e um retorno ao que é importante. A morte da vulgaridade, a morte das fofocas e do *voyeurismo*.³³

Em seu discurso, Mac faz uma síntese do que há errado com o jornalismo, e demonstra o alto valor que atribui à profissão. Ela acredita que o jornalismo já ocupou a função de vigilante do governo, mas acabou perdendo tal posição. Mais ainda, Mac afirma que o jornalismo precisa reassumir seu lugar como Quarto Poder, para que possa ter qualidade, e concorda com que os filósofos defensores da liberdade de imprensa pregavam no século XIX: o jornalismo é essencial para a democracia. Para ela, o jornalismo está em crise, e as práticas jornalísticas conduzidas atualmente baseiam-se em fofocas, vulgaridades e na invasão de privacidade dos outros. Mas a visão de *The Newsroom* é otimista: Mac acredita, sem dúvidas, entretanto, de que o jornalismo pode ser uma profissão honrável, que respeita o cidadão e que não cede a interesses econômicos para tratar de assuntos frugais. Para Mackenzie, tudo que é preciso para fazer um bom *News Night* é retomar o jornalismo sem qualquer interferência do pólo econômico.

3.2 NEWS NIGHT E O COMPROMISSO COM O CIDADÃO

Quando o editor Charlie Skinner conta ao âncora Will McAvoy que sua ex-namorada Mackenzie McHale será a nova produtora do programa, ele afirma que contratou a jornalista porque precisava “endireitar o navio” depois da saída repentina do último produtor executivo. Will reluta para aceitar a escolha, até que a chegada de uma notícia urgente o obriga a trabalhar com Mac por pelo menos uma noite. Depois da transmissão de um *News Night* particularmente bem-sucedido, produzido de um modo muito diferente de como era feito antes, Will conversa novamente com Charlie e percebe que essa era justamente a intenção do editor: mudar o programa inteiro. “Você não trouxe Mackenzie para endireitar o navio, você a trouxe para construir um navio novo”, afirma Will. Mas qual é o novo navio construído por Mackenzie? Que mudanças ela traz para o *News Night*?

Em seu primeiro dia como produtora oficial, no segundo episódio da série, Mac discute com Will sobre a equipe de produtores e jornalistas. Para ele, todos são muito jovens e inexperientes, o que trará problemas para o jornal. Para ela, a inexperiência é um ponto

³³ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 1

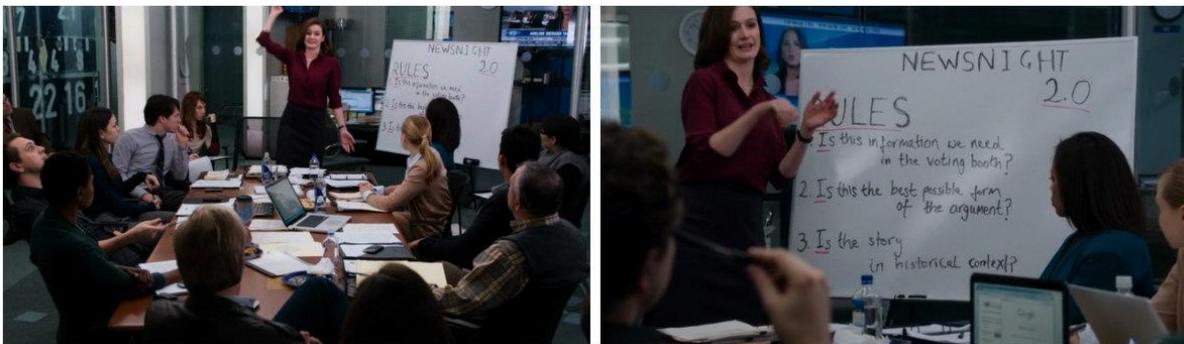
positivo: “Eles ainda não sabem como fazer um jornal ruim”, afirma. A jornalista quer treinar os jovens profissionais de acordo com o seu modelo de jornalismo ideal, e a falta de experiência significa falta de contato com as práticas de jornalismo que considera equivocadas.

Mackenzie também explica a Will qual será o tom do seu jornal. Ele insiste que a abertura do programa deve ser uma nova matéria sobre o vazamento de petróleo no Golfo do México, assunto que cobriram no dia anterior com exclusividade. Mac afirma que não há necessidade da pauta ser a primeira, já que não há novas informações. Will, então, argumenta que a matéria teria apelo na televisão:

Will: Imagine a filmagem de uma plataforma de petróleo afundando no oceano. Isso daria boa televisão.
Mac: Não fazemos boa televisão. Nós fazemos o noticiário.³⁴

No novo modelo do jornal, que Mac chama de *News Night 2.0*, não haverá espaço para matérias cuja relevância se resume ao seu apelo televisivo. Como já afirmou várias vezes, a jornalista não está preocupada com a audiência, e sim com a qualidade do telejornal. Para “construir um novo barco”, Mac estipula algumas regras devem ser seguidas por sua equipe:

Mac: É um novo programa e temos novas regras. Primeiro: Precisamos dessa informação na cabine de votação? Segundo: Essa é a melhor forma de construir um argumento? Terceiro: A história está em um contexto histórico? [...] E há um quarto: A história realmente possui dois lados?³⁵



Figuras 15 e 16: Mackenzie McHale apresenta as regras do novo News Night
Fonte: Stills de The Newsroom

A “cartilha” introduzida Mackenzie na redação de *News Night* mostra que o objetivo da personagem é fazer com que o maior intuito das reportagens seja o compromisso com o

³⁴ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 2.

³⁵ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 2.

cidadão. O que Sorkin retrata é uma filosofia que se encaixa com um movimento surgido nos Estados Unidos que defendia um “novo jornalismo”. Segundo Traquina (2015), esse movimento ficou conhecido por nomes diferentes: “jornalismo comunitário”, “jornalismo de serviço público”, “jornalismo público” e “jornalismo cívico”. Para o autor, a última nomeação é a que melhor se encaixa, devido à centralidade que o termo “cidadão” ocupa na proposta, e é a designação que usaremos aqui.

No jornalismo cívico, a responsabilidade primária do jornalista deve ser estimular o engajamento cívico e a participação ativa dos cidadãos no processo democrático, afirma Tanni Haas (2007). Ou seja, os jornalistas praticam uma modalidade de jornalismo que não deve só informar, mas também desempenhar um papel político. O profissional deixa de ser um indivíduo neutro e se envolve diretamente no contexto em que está inserido. Desse envolvimento - crucial para a sua execução - resulta uma relação recíproca entre cidadãos e o jornalismo.

Um dos fundadores do “novo jornalismo”, Davis Merritt, busca incentivar jornalistas, na introdução de seu livro-manifesto, com a seguinte declaração: “Duas suposições são fundamentais: a vida pública não vai bem e o jornalismo enquanto profissão está em dificuldade” (MERRITT apud TRAQUINA, 2015, p.294). Sua ideia é demonstrar que “um novo sentido de propósito pode animar de novo a nossa profissão demolida e errante” e que a vida pública também pode ser reanimada.

Embora as várias designações causem confusão no movimento, o objetivo principal do “novo jornalismo” é claro. Seu segundo fundador, o professor Jay Rosen, explica que “o jornalismo pode e deve ter um papel no reforço da cidadania (*citizenship*), melhorando o debate público e revendo a vida pública” (ROSEN apud TRAQUINA, 2015, p.294). Para Traquina, o movimento é uma resposta ao desafio de querer mudar o *status quo* do jornalismo, que é o que Mackenzie tenta fazer em *News Night*. vida pública também pode ser reanimada.

Para Davis Merritt (apud Traquina), em uma sociedade em que os indivíduos são dispersos e bombardeados por informações descontextualizadas durante todo o tempo, a vida pública efetiva “precisa de ter uma informação relevante que é partilhada por todos, e um lugar para discutir as suas implicações” (MERRITT apud TRAQUINA, 2015, p.298). Ele afirma que apenas jornalistas livres e independentes podem providenciar isso, e que o jornalismo tem falhado com suas obrigações na vida pública.

Para Merritt, afirma Traquina, “o jornalismo pode e deve ser uma força fundamental na revitalização da vida pública”, para isso ocorrer, entretanto, é necessário uma mudança na profissão (TRAQUINA, 2015, p.298). O jornalismo cívico defendido por Merritt defende envolve as seguintes mudanças:

1) ir para além da missão de dar as notícias para uma missão mais ampla de ajudar a melhorar a vida pública; 2) deixar para trás a noção do “observador desprendido” e assumir o papel de “participante justo”; 3) preocupar-se menos com as separações adequadas e mais com as ligações adequadas; 4) conceber o público não como consumidores mas como atores na vida democrática, tornando assim prioritário para o jornalismo estabelecer ligações com os cidadãos. Assim, para o jornalismo cívico, torna-se um imperativo que o jornalismo encoraje o envolvimento do cidadão na vida pública, desenvolvendo nos jornalistas uma nova perspectiva – a perspectiva do “participante justo” (*fair-minded participants*) – com a utilização de um novo conjunto de instrumentos de trabalho. (Ibidem, p.298)

Estas mudanças pregam a perda da neutralidade, mas não resultam em um jornalismo tendencioso. O movimento não visa se transformar em um gênero do jornalismo opinativo, que toma lados e tenta convencer seu leitor de sua posição. Para Traquina, o jornalismo cívico não abdica das premissas básicas do jornalismo. Sua proposta não é dizer aos seus leitores e espectadores o que pensar ou como agir, e sim criar uma zona de capacitação, armando cidadãos - com informações - para assumir alguma responsabilidade.

Em *The Newsroom*, a primeira regra estabelecida por Mackenzie (“Precisamos dessa informação na cabine de votação?”) dialoga com a primeira mudança indicada por Merritt. Mackenzie quer que os jornalistas percebam que a notícia não é apenas um produto, e deve ser pensada de acordo com seu impacto no eleitor e cidadão americano. No jornal, a produtora recusa a produção de matérias que não contribuem para a democracia, notícias que tratam de amenidades como fenômenos do tempo e dicas para o horário de verão. Com essa abordagem, *The Newsroom* deixa claro que a ideia de Mac é desenvolver um jornalismo que ajuda a melhorar a vida pública, como proposto pelo jornalismo cívico.

Na primeira reunião de pauta do novo *News Night*, os jornalistas discutem a matéria de abertura do programa, um projeto de lei que prejudica imigrantes no estado do Arizona, quando o produtor Neal sugere uma entrevista com um rapaz de dezesseis anos, de família imigrante, que perdeu a carteira de motorista porque não sabia que seus pais o tinham levado

para os EUA de forma ilegal. Mackenzie rejeita a sugestão: usar a história do rapaz seria “emocionalmente manipulador”. “Eu não quero sentir pena de ninguém, eu quero os fatos”, ela afirma. A segunda regra do novo *News Night*, que fala sobre a melhor forma possível de construir um argumento, significa, no jornal, justamente a eliminação de histórias, como a sugerida por Neal, que são classificadas como “interesse humano”, e envolvem sensacionalismo e apelo emocional. Dessa forma, o segundo preceito de *News Night* também leva a um jornalismo mais comprometido.

A segunda mudança proposta por Merritt, “deixar para trás a noção do ‘observador desprendido’ e assumir o papel de ‘participante justo’”, também é, de certa forma, articulada por Mac. Ela afirma que, na nova versão do jornal, o estúdio é como um tribunal para o qual os jornalistas devem chamar apenas testemunhas-chave, enquanto Will desempenha a função de advogado para ambos os lados, fontes e público, examinando cada caso como o “participante justo”.

Embora não seja uma das mudanças que inclui em sua lista principal, Merritt afirma (apud Traquina) que o conceito de objetividade é um dos principais alvos a serem abatidos no jornalismo cívico, porque, para ele, a objetividade “é responsável como um dos principais alvos a abater, apontando este conceito central como responsável pela valorização do valor de separação (*detachment*)” (TRAQUINA, 2015, p.298). Tal separação, argumenta Merritt, leva a um tipo de cegueira, uma incapacidade de compreender o ambiente e as pessoas envolvidas nele.

Além disso, o conceito de objetividade também leva ao “requisito de equilíbrio”. “Para Merritt, o valor de equilíbrio tem conduzido os jornalistas a enquadramentos que apresentam as questões de forma viciada, privilegiando os lados extremos” (Ibidem, p.299). Em *The Newsroom*, os jornalistas também acreditam que o “requisito equilíbrio” é um problema. São esses enquadramentos viciados que Mackenzie tenta evitar com a pergunta “A história realmente tem dois lados?”. Para a série, a mídia acaba sendo tendenciosa na tentativa de ser justa. Quando sua equipe não entende o que isso quer dizer, Will explica:

Will: Ser tendencioso tentando ser justo significa que se toda a convenção republicana do Congresso tentasse aprovar uma resolução afirmando que a Terra é plana, a revista "Times" usaria como título "Democratas e Republicanos não conseguem concordar a respeito de formato da Terra”.

Ou seja, a busca pelo equilíbrio acaba levando a comparações que igualam posicionamentos que não possuem realmente equivalência, e impulsiona a construção de matérias que assumem posições políticas mesmo quando tentam manter-se imparciais.

Por fim, ainda é possível afirmar que a quarta mudança estipulada por Merritt, “conceber o público não como consumidores, mas como atores na vida democrática” é algo buscado constantemente pelos jornalistas de *News Night*, principalmente por Mackenzie McHale, que em repetidas ocasiões descarta a preocupação com números de audiência e com interesses da empresa. Para Mac, e, eventualmente, para a equipe de novos jornalistas que treinados de acordo com o novo modelo de jornalismo na redação, o público não deve ser enxergado como audiência, e sim como um conjunto de cidadãos que devem receber as informações mais relevantes, apresentadas da melhor maneira possível. Para ela, isso é algo que pelo menos uma parcela da população deseja:

Mac: A América é o único país no planeta que, desde seu nascimento, tem afirmado de novo e de novo que nós sempre podemos ser melhores. É parte do nosso DNA. As pessoas irão querer um bom noticiário se ele for produzido com integridade. Não todos, e nem muitos – 5%. E 5% de qualquer coisa é o que faz a diferença nesse país. Então nós podemos ser melhores.³⁶

Na visão de *The Newsroom*, se o jornalismo for bem feito, sempre haverá um espaço para ele. E mesmo que seja pequeno o público que irá receber o produto jornalístico, o jornalismo vale a pena porque ele faz a diferença na sociedade.

³⁶ Tradução nossa, *The Newsroom*, Temporada 1, Episódio 1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos identificar recursos utilizados pelo roteirista Aaron Sorkin em seus roteiros para televisão e elencá-los, para que pudéssemos verificar um conjunto de traços autorais em sua obra. Além disso, tentamos analisar como o autor representa o jornalismo em suas séries, em especial na mais recente, *The Newsroom*.

Iniciamos a pesquisa com uma discussão sobre a autoria na televisão, expondo a maneira como diferentes autores enxergam a construção do conceito nesse meio e investigando como é possível apontar um autor em uma ficção seriada. Concluímos que, mesmo estando inserido em um contexto de produção extremamente colaborativo, o seriado possui um autor claro a partir do momento em que as funções de produtor executivo e roteirista principal se convergem na figura do *showrunner*. Consideramos que o profissional é o autor das séries porque é dele a responsabilidade final pelo produto, e são suas decisões que ditam escolhas criativas e executivas nas produções.

É a liberdade e autonomia dada ao *showrunner* que o habilita a conduzir uma narrativa de forma a inserir suas marcas autorais. Buscamos entender, no caso de Aaron Sorkin, que marcas são essas, analisando recursos que se repetem em todas as suas séries. Não acreditamos que esgotamos todas as possibilidades de interpretação e identificação de traços do autor, mas que estabelecemos aqueles que são os mais expressivos.

Percebemos que Sorkin desenvolve sua autoria através de roteiros carregados de cenas dialógicas, que ocupam lugar de destaque em suas histórias e tendem a apresentar ritmo rápido e bem-humorado. A tentativa de compor uma progressão quase musical em seus diálogos também foi um traço encontrado nas séries, assim como a estruturação dos roteiros em atos em que a ação se desenrola em um curto espaço de tempo dentro das histórias.

Outro traço que consideramos essencial em sua obra foi o desejo de retratar os bastidores de cenários importantes, como o centro de tomada de decisões do governo e redações de telejornais. Nesses cenários, o roteirista escolhe escrever personagens idealistas e altamente comprometidos com seus empregos, que encaram o trabalho como uma maneira de prestar contribuições para a sociedade.

É dessa forma, inclusive, que Sorkin constrói seus personagens jornalistas. Em *The Newsroom*, o autor faz um retrato romântico e idealista do profissional, e estabelece uma separação clara entre os personagens que sustentam os valores ideológicos do jornalismo e os

que carregam os interesses econômicos. Representado especialmente pela personagem Mackenzie McHale, o lado idealista da série acredita que o jornalismo é uma profissão honrável que está em crise e precisa retomar virtudes esquecidas: deixar de lado temas fúteis e resgatar o jornalismo como o Quarto Poder, a instituição que vigia os demais poderes, o *watchdog* que tem liberdade para apontar o descontentamento da população e servir de ponte entre o governo e seus cidadãos.

Para alcançar isso, o jornal *News Night* recorre a práticas que os fazem repensar o modelo de jornalismo, com a inserção de preceitos que, de acordo com nossa análise, se assemelham aos do jornalismo cívico, movimento proposto por Davis Merritt e Jay Rosen em que o compromisso dos jornalistas é com o cidadão.

REFERÊNCIAS

CANTOR, Muriel G. **The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience**. New York: Basic Books, 1971.

DOWNING, Spencer. Handling the Truth: Sorkin's Liberal Vision. In: FAHY, Thomas. **Considering Aaron Sorkin: essays on the politics, poetics and sleight of hand in the films and television series**. [S.l.]: McFarland & Company, 2005.

HAAS, Tanni. **The pursuit of public journalism: theory, practice and criticism**. New York, London: Routledge, 2007.

HILMES, Michele. **The Television History Book**. Londres: BFI, 2002.

JOST, François. O Autor nas suas Obras. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e Autoria no Cinema e Televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **The Elements of Journalism: What Newspeople Should Know and the Public Should Expect**. New York: Crown Publishers, 2001.

LEVINE, Myron A. The West Wing (NBC) and the West Wing (D.C.): Myth and Reality in Television's Portrayal of the White House. In: ROLLINS, Peter C.; O'Connor, John E. **The West Wing: The American Presidency as Television Drama**. Syracuse, NY: Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2003.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

PEARSON, Roberta. The Writer/Producer in American Television. In: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy. **The Contemporary Television Series**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, p. 11-26.

PRICE, Steven. **The Screenplay: authorship, theory and criticism**. [New York]: Palgrave Macmillan, 2010.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. Inovações Estilísticas na Telenovela: a Situação em Avenida Brasil. In: XXII ENCONTRO ANUAL DACOMPÓS, Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

RABKIN, William. **Writing the Pilot**. [S.l.]: moon & sun & whiskey inc, 2011.

ROVIROSA, Anna Tous. El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e Autoria no Cinema e Televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009

THOMPSON, Kim. **Storytelling in Film and Television**. Massachusetts, London: Harvard University Press, 2003.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas caras* e em *A favorita*. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e Autoria no Cinema e Televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

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

TRAQUINA, Nelson. Jornalismo Cívico. In: PEIXINHO, Ana Teresa. et al. **20 anos de Jornalismo Contra a Indiferença**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: < https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/jornalismo_c%C3%ADvico>. Acesso em: 8 set. 2016.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.