

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Filipe Peixoto

**QUANDO O REPÓRTER APARECE NA TV: O CORPO E A VOZ
DA NOTÍCIA NO TELEJORNALISMO BRASILEIRO**

Porto Alegre
2016

Filipe Peixoto

**QUANDO O REPÓRTER APARECE NA TV: O CORPO E A VOZ
DA NOTÍCIA NO TELEJORNALISMO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientador
Prof. Dr. Flávio Antônio Camargo Porcello

Porto Alegre
2016

Filipe Peixoto

**QUANDO O REPÓRTER APARECE NA TV: O CORPO E A VOZ
DA NOTÍCIA NO TELEJORNALISMO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação.

Aprovada em 03 de maio de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Flávio Antônio Camargo Porcello (orientador)
PPGCOM - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a. Cristiane Finger Costa
PPGCOM - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a. Miriam de Souza Rossini
PPGCOM - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Luiz Artur Ferraretto
PPGCOM - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A quem tem amor pelas pessoas e pela profissão que escolheu.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Flávio e Glória, que exercem, entre tantos ofícios, a ilustre atividade de professor, o que me despertou inspiração e me ensinou a importância de compartilhar o conhecimento.

Aos meus irmãos Fábria e Lélis, que são tão companheiros que até no mestrado decidiram entrar (em suas respectivas áreas) para não me deixar sozinho nesta caminhada.

Ao Robson, que sempre ofereceu apoio e ouvidos atentos.

Aos amigos Gustavo, Vladi e Roberta, que tornam leves até os dias mais pesados.

Aos professores do PPGCOM da UFRGS, por me acolherem no retorno à universidade, em especial ao professor Flávio Porcello, orientador do mestrado que acreditou na minha força; ao professor Alexandre Rocha, amigo, orientador da graduação e instigador para que aceitasse o desafio do mestrado acadêmico; e aos professores doutores Miriam Rossini e Luiz Artur Ferraretto, que deram contribuições valiosas durante o percurso desta pesquisa.

Aos colegas de mestrado, com quem compartilhei dúvidas, anseios e planos. Destaco as colegas e amigas Gretchen Ihitz e Eutaliza Bezerra, incansáveis em ajudar quando preciso.

Aos meus colegas de trabalho, que compreenderam a relevância desta caminhada e me garantiram o suporte necessário. Em especial, agradeço à TV Bandeirantes, onde tenho liberdade e estímulo para construir um telejornalismo possível.

Aos jornalistas éticos e perseverantes, que tive o prazer de conviver em mais de uma década de profissão.

*“O aluno atento que deseja ser atento,
olhos fixos no professor, ouvidos bem abertos,
consome-se tanto em representar o papel de
atento que termina por não ouvir mais nada.”*

Jean-Paul Sartre

RESUMO

Este trabalho investiga a atuação do repórter de TV, profissional que, apesar de ser o principal narrador das histórias retratadas na televisão, se encontra à margem das pesquisas em telejornalismo. O objetivo foi mapear um estilo do repórter sob uma perspectiva histórica, buscando identificar diferenças e permanências nos elementos visuais da passagem, termo que no jargão jornalístico se refere ao momento em que o repórter aparece na reportagem. Como referencial teórico, utiliza-se o conceito de *habitus* de Bourdieu (2011), estudos de performance e dramaturgia de Goffman (1985), Coutinho (2012) e Gutmann (2012), entre outros autores, como Vizeu (2005), Benjamin (1996), Abreu e Lima (2010) e Mota (2001). Foram analisadas 72 reportagens das primeiras décadas do telejornalismo brasileiro e 73 reportagens contemporâneas, totalizando 145 passagens. Os resultados apontam um aumento no uso de movimentos de câmera, assim como o repórter também está se movimentando mais durante a passagem. O enquadramento mais utilizado é o plano americano, mas o plano geral, em que o repórter aparece de corpo inteiro, se tornou mais usual. O tempo médio da passagem aumentou, a formalidade do figurino está sendo deixada de lado e o grafismo surge como elemento visual auxiliar do repórter. O trabalho ainda reafirma a importância do papel do repórter de TV, figura que conduz a narrativa, confere credibilidade ao relato e estabelece um elo com a audiência.

Palavras-chave: Repórter. Telejornalismo. Televisão. Performance. Audiência.

ABSTRACT

This paper investigates the performance of the TV reporter, a professional that, despite being the main narrator of the stories on television, is excluded of researches in television journalism. The goal was to map a reporter style from a historical perspective in order to identify differences and continuities in the visual elements of the piece to camera, a term that in the journalistic jargon refers to the moment the reporter appears on TV. As a theoretical framework, we use the concept of *habitus* of Bourdieu (2011), performance and dramaturgy studies of Goffman (1985), Coutinho (2012) and Gutmann (2012), among others, as Vizeu (2005), Benjamin (1996), Abreu e Lima (2010) and Mota (2001). For this study, we analyzed 73 reports from the first decades of Brazilian television and 72 current reports, totalizing 145 pieces to camera. The results show an increase in the use of camera movements, and the reporter is also moving more during the piece to camera. The most widely used framework is the medium shot, but the wide shot, in which the reporter appears full body, became more common. The average time the reporter is displayed on the vídeo increased, the formality of clothing is being left aside and the graphics appears as a visual element helping the reporter. The study also reaffirms the importance of the TV reporter, that leads the narrative, gives credibility to the report and establishes a link with the audience.

Keywords: Reporter. Broadcast Journalism. Television. Performance. Audience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Passagem de Glória Maria, em 1979.	19
Figura 2 - Passagem de Elaine Bast, em 2015.....	22
Figura 3 - Reportagem em que Carlos Nascimento narra tiroteio durante rebelião em presídio, em 1981.	27
Figura 4 - Passagem de Luiz Fernando Pinto, em 1985.	28
Figura 5 - Passagem de Zileide Silva, em 2015.	66
Figura 6 - Uso de movimentos de câmera em passagens históricas.....	75
Figura 7 - Uso de movimentos de câmera em passagens contemporâneas.....	75
Figura 8 - Passagem de Ricardo Pereira, em 1980.	76
Figura 9 - Passagem de Roberto Feith, em 1980.	77
Figura 10 - Passagem de Ricardo Soares, em 2015.....	78
Figura 11 - Enquadramentos em passagens históricas.....	82
Figura 12 - Enquadramentos em passagens contemporâneas.....	82
Figura 13 - Passagem de Edilma Neiva, em 1977.	83
Figura 14 - Passagem de Zileide Silva, em 2015.	84
Figura 15 - Passagem de Felipe Santana, em 2015.	84
Figura 16 - Tempo médio das passagens.....	88
Figura 17 - Passagem de Aloísio Nascimento, em 1979.	89
Figura 18 - Passagem de Ernesto Paglia, em 1980.....	89
Figura 19 - Passagem de Marcos Losekann, em 2015.	90
Figura 20 - Reportagem sobre funcionários fantasmas na Assembleia Legislativa de Goiás, em 2015.....	92
Figura 21 - Movimento do repórter nas passagens históricas.....	93
Figura 22 - Movimento do repórter nas passagens contemporâneas.....	94
Figura 23 - Passagem de Sandra Passarinho, em 1978.....	94
Figura 24 - Passagem de Sandra Passarinho, em 1987.....	95

Figura 25 - Passagem de Cecília Malan, em 2015.	97
Figura 26 - Passagem de Natália Ariede, em 2015.....	98
Figura 27 - Uso da gravata entre os repórteres homens nas passagens históricas.....	102
Figura 28 - Uso da gravata entre os repórteres homens nas passagens contemporâneas	103
Figura 29 - Passagens de Carlos Nascimento, em 1981, e Paulo César Araújo, em 1986.	104
Figura 30 - Passagens de Helter Duarte e Ismar Madeira, em 2015.	105
Figura 31 - Uso de grafismo em passagens históricas.....	108
Figura 32 - Uso do grafismo em passagens contemporâneas	108
Figura 33 - Passagem de Bruno Laurence, em 2015.	109
Figura 34 - Passagem de Daniela Golfieri, em 2015.....	110
Figura 35 - Passagem de Phelipe Siani, em 2015.....	111
Figura 36 - Passagem de Bette Lucchese, em 2015.	112

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O TELEJORNAL.....	18
2.1	A LINGUAGEM DO TELEJORNAL	20
2.2	A DRAMATURGIA NO TELEJORNALISMO.....	29
3	O REPÓRTER.....	39
3.1	ACERTANDO O FOCO NO REPÓRTER	40
3.2	PERFORMANCE: CORPO E VOZ.....	43
3.3	O OLHAR DO CINEGRAFISTA	49
4	A PASSAGEM.....	58
4.1	UM <i>MODUS OPERANDI</i>	58
4.2	AS FUNÇÕES DA PASSAGEM	62
5	MAPEANDO UM ESTILO.....	68
5.1	CÂMERA EM MOVIMENTO	73
5.2	REPÓRTER (EN)QUADRADO	79
5.3	O TEMPO DA PRESENÇA.....	86
5.4	CORPO EM MOVIMENTO	91
5.5	O DETALHE DO FIGURINO	99
5.6	APOIO DO GRAFISMO	106
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS	120
	APÊNDICE	125

1 INTRODUÇÃO

É uma tarefa árdua, para não dizer quase impossível, indicar em que momento exato nasce o interesse do pesquisador pelo objeto de seus estudos. Seria imprudência ser categórico, mas quanto ao trabalho que começa por estas linhas, é possível arriscar um palpite. Em 2007, quando este pesquisador trabalhava na redação da GloboNews TV, no Rio de Janeiro, um desafio se impôs ao jornalista em formação. O grupo de estagiários, do qual fazíamos parte, atuava basicamente em duas funções: edição de texto e produção de reportagens ou programas especiais. Entretanto, os estagiários também tinham a atribuição de, eventualmente, gravar pilotos de reportagens, como forma de exercício e aprimoramento.

O estudante, então, saía para rua junto com uma equipe do telejornalismo (repórter, cinegrafista e auxiliar) e precisava preparar a reportagem de “faz de conta” enquanto o repórter executava a reportagem de verdade. Por uma questão de logística e disponibilidade de fontes, a pauta era a mesma, ou pelo menos, muito semelhante. Nesse contexto, deu-se na carreira deste pesquisador a primeira gravação de uma passagem, termo do jargão jornalístico que se refere ao momento em que o repórter aparece na TV durante a reportagem¹. O desafio era realizar uma pauta sobre transplantes, acompanhando uma dupla de peso no telejornalismo brasileiro: a jornalista Beatriz Thielmann, repórter do time de elite da Rede Globo, que morreu em 29 de março de 2015; e o cinegrafista Evilásio Carneiro, uma memória viva do telejornalismo brasileiro.

Durante a gravação da passagem, surgiram as primeiras informações sobre como esse processo deveria ser feito. Beatriz Thielmann repreendeu o uso de camisa de manga curta (era preferível a manga comprida arremangada, segundo a jornalista), sugeriu doses extras de naturalidade e mais de uma vez recomendou que o texto fosse dito com mais ênfase argumentativa em determinadas palavras. Evilásio, por sua vez, recomendou correções de postura, deu sugestões do que fazer com as mãos e sabiamente compôs um cenário visualmente interessante dentro de uma sala comum, que nada tinha de especial. Pronto, estava posto que para fazer uma passagem era preciso conhecer algumas práticas profissionais

¹ O termo “passagem” é característico do telejornalismo brasileiro, que também já usou outras nomenclaturas para se referir ao momento em que o repórter aparece, como, por exemplo, termos associados à disposição da inserção na reportagem: “boletim de abertura”, “boletim de passagem” e “boletim de encerramento” (REZENDE, 2000). Neste artigo, será adotado o termo “passagem”. Em Portugal, a passagem recebe o nome de “vivo”. Na língua inglesa, a expressão utilizada é “piece to camera”.

e executar procedimentos compartilhados pelos profissionais da área como necessários para um bom resultado final.

De lá para cá, especialmente a partir da consolidação da carreira como repórter na TV Bandeirantes em Porto Alegre, gravamos mais de 2.000 passagens. Ainda que a experiência tenha abreviado processos e facilitado o encontro de soluções para problemas do dia a dia, até hoje gravar a passagem é uma etapa do trabalho que demanda investimento físico e intelectual diferenciado. Trata-se de um momento da reportagem que precisa ser executado com esmero, para não conturbar a narrativa e, preferencialmente, para contribuir no desenvolvimento da história que está sendo contada.

Para os estudantes de jornalismo e também para jornalistas em início de carreira, o principal desafio na prática do telejornalismo é o desempenho diante da câmera, que pode despertar temor e insegurança em quem não está familiarizado. Exercer um domínio sobre suas performances e estabelecer uma relação de confiança e naturalidade com a câmera é condição para que o repórter de TV obtenha resultados produtivos. A capacidade em performar no vídeo com competência, além de contribuir para a narrativa da reportagem, permite que o repórter dedique mais tempo às demais atribuições do dia a dia, como uma apuração mais detalhada da informação no local dos acontecimentos, buscar fontes interessantes, observar o espaço para identificar imagens relevantes para a notícia, entre outras atividades.

A presente pesquisa insere o repórter de televisão no núcleo central das investigações, uma iniciativa difícil de ser encontrada na pesquisa acadêmica brasileira. Para verificar o tamanho da produção científica em torno da figura do repórter de TV, realizamos uma pesquisa em quatro bancos online de trabalhos acadêmicos: Banco de Teses da Capes, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Ibict, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP e Lume – Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A busca da palavra “repórter” ou “reportagem” no título do trabalho foi combinada com as palavras “telejornalismo” ou “televisão” em qualquer campo. Encontramos, no total, apenas doze trabalhos, sendo que oito deles² utilizaram a palavra “repórter/reportagem” não

² BORGES, Tiago Gautier Ferreira. **Entre o espetáculo e o debate público**: enquadramentos sobre as manifestações de junho de 2013 no Jornal Nacional e no Repórter Brasil. 227f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. CANALLI, Franco Augusto. **Nos bastidores da notícia**: uma perspectiva antropológica sobre o material audiovisual do programa Profissão Repórter. 271f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. CHAVES, Roberta Braga. **Informação em profundidade e inserção popular na televisão pública**: a participação dos cidadãos no programa Caminhos da Reportagem – TV Brasil. 145f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. COSTA,

como um indicativo da atividade profissional, mas como parte do nome de um programa televisivo, como “Globo Repórter”, “Profissão Repórter”, “Repórter Brasil” e “Caminhos da Reportagem”. Entre os quatro trabalhos restantes, encontramos: uma dissertação de Abreu e Lima (2010) sobre a gramática da reportagem televisiva³, trabalho que passou a integrar o aporte teórico da nossa pesquisa; uma dissertação sobre a trajetória profissional do repórter Caco Barcellos⁴; uma dissertação sobre a influência de uma reportagem na criação de uma festa de Carnaval no interior paulista⁵; e uma dissertação que se insere na área de Letras e Linguística, que estuda a ênfase na locução de repórteres no telejornalismo⁶. Outro dado relevante sobre este pequeno conjunto de produções acadêmicas associadas ao termo “repórter/reportagem” é que cinco trabalhos foram realizados por pesquisadores de fora da área da Comunicação, como Antropologia, Letras e Artes.

Apesar da escassa produção científica acerca do repórter de TV, reconhecemos o amadurecimento das pesquisas na área do telejornalismo, especialmente na última década. Um marco para o fortalecimento e autonomia da produção de conhecimento na área ocorreu em 2005, quando foi criada a Rede de Pesquisadores em Telejornalismo (TELEJOR), durante o III Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), realizado em Santa Catarina. O grupo, atualmente coordenado pela professora doutora Cristiane Finger, já conta com sete livros publicados: “se algum dia alguém pensou que a influência da TV na sociedade não era merecedora de profundos estudos, hoje esse grave erro de avaliação do passado é visto como responsável pelo atraso no início de pesquisas sérias e pertinentes” (PORCELLO, 2015, p. 61).

Marília Hughes Guerreiro. **O modo de endereçamento do Globo Repórter**: uma análise a partir de três períodos historicamente distintos. 165f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. KLEIN, Eloisa. **Circuitos comunicacionais ativados pela autorreferência didática no jornalismo: o caso do Profissão Repórter**. 440f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012. RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter**: um encontro entre cineastas e a televisão. 348f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. SILVA, Heidy Vargas. **Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983)**: as imagens documentaristas na televisão brasileira. 274f. Dissertação (Mestrado em Mídias). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. VICENTINI, Juliana de Oliveira. **O discurso ambiental da TV: a Amazônia do “Globo Repórter”**. 153f. Dissertação (Mestrado em Ciências). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

³ ABREU E LIMA, Luísa. **Por uma gramática da reportagem**: uma proposta de ensino em telejornalismo. 133f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

⁴ PLAÇA JÚNIOR, João. **A reportagem na TV: Caco Barcellos, um repórter e a injustiça social**. 175 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2004.

⁵ MORAES, Stela Guimarães de. **Do rabo e chifre às marchinhas**: como uma reportagem da Rede Globo interferiu na criação do carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP). 137f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁶ BATISTA, Renata Jacques. **A ênfase na locução do repórter de telejornal**. 179f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Entre os grupos de pesquisa que possuem o telejornalismo como objeto de estudo, pelo menos seis foram mapeados por Porcello (2015): o Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo (GPAT) do Programa em Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA); o GP Jornalismo e Contemporaneidade, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); GP Mídia e Cultura Contemporânea, com pesquisadores da UFPE e Universidade Católica de Pernambuco – Unicap; em Minas Gerais, as pesquisadoras Iluska Coutinho, Christina Musse, entre outros, coordenam grupos de pesquisa ligados ao PPG em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); o Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIPTele), do PPG em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); e o Grupo de Pesquisa Televisão e Audiência (GPTV), que reúne professores pesquisadores, mestres, doutores, alunos de mestrado e doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob a coordenação dos professores Cristiane Finger (PUCRS) e Flávio Porcello (UFRGS).

Por meio da prática profissional, percebemos a relevância da presença do repórter diante da câmera, marcada principalmente pela gravação da passagem, um elemento quase obrigatório da reportagem. Neste trabalho, vamos investigar com mais profundidade a assinatura audiovisual do repórter, à luz da teoria e dialogando com autores que permitem refletir criticamente sobre a passagem.

Quando inserimos o telejornalismo em uma linha do tempo, é possível ver claramente a relevância da figura do repórter, que sempre esteve presente, não só por meio da voz que conduz a narrativa, mas também pelo corpo que se materializa diante da câmera para dar uma informação. Sob essa perspectiva histórica, verificamos a importância dada à aparição do repórter, o qual pode se apresentar de várias formas. Mas que formas são essas? Quais os códigos visuais que permanecem com o passar do tempo e o que mudou no modo com que o repórter de TV realiza uma performance para se comunicar com a audiência?

O objetivo geral do trabalho é investigar os códigos visuais que fazem parte do momento em que o repórter aparece na TV, observando diferenças e permanências ao longo dos 65 anos da TV brasileira. Como objetivos específicos, buscamos identificar os padrões compartilhados pelos profissionais de TV no que diz respeito à melhor forma do repórter performar no vídeo; e resgatar participações históricas de repórteres de TV, tensionando-as com a produção do telejornalismo contemporâneo, sob a perspectiva dos elementos visuais da passagem.

No segundo capítulo do trabalho, destacamos características da linguagem do telejornalismo. Um dos tópicos abordados é a necessidade de o repórter prever antecipadamente um perfil da audiência, para que possa tomar decisões sobre a linguagem mais adequada a ser utilizada. Nesta etapa, também debatemos sobre a dramaturgia no telejornalismo, exercitando o diálogo entre o sociólogo canadense Erving Goffman (1985) e duas pesquisadoras contemporâneas do telejornalismo, Coutinho (2012) e Gutmann (2012). Nesse processo, reconhecemos o repórter como um narrador que representa papéis para desempenhar seu ofício, do mesmo modo que todo indivíduo precisa fazer representações para interagir nas situações do cotidiano, adaptando-se ao grupo onde está inserido e moldando a representação conforme as reações que se gostaria de despertar nos outros.

Os recursos dramáticos necessários para legitimar as representações permeiam toda a narrativa da reportagem, inclusive o momento de performance do repórter. A expressividade que compõe os momentos em que o repórter aparece no vídeo não só contribui para o desenvolvimento do relato, como também adiciona um componente importante de credibilidade, já que o narrador não apenas conta o que aconteceu, mas também vivencia os fatos para que esteja legitimado a falar sobre eles.

No terceiro capítulo, destacamos a figura do repórter de televisão, principal narrador das histórias cotidianas retratadas nos telejornais. Saber organizar a narrativa, informar por meio da imagem e tornar interessante o relato são algumas das atribuições do repórter de TV, que para executar tais tarefas tem como ferramenta o próprio corpo, que se torna um instrumento poderoso na interação com a audiência. Tão importante quanto os textos verbais são os não-verbais, os códigos visuais que indicam sentidos e revelam os modelos hegemônicos que guiam o fazer telejornalístico. Além da linguagem corporal do repórter, há a determinante participação do cinegrafista, o sujeito por trás da câmera que delimita os espaços a serem mediados e interfere na representação do cotidiano através das decisões do seu olhar. Neste percurso, nos auxiliam autores com Benjamin (1996), Rosário (2004, 2009, 2014), Mota (2001) e Brasil (2012).

O quarto capítulo concentra a discussão teórica em torno da passagem, elemento da reportagem que servirá de base para pesquisar a participação do repórter no telejornalismo. Primeiro, para discutir os padrões que imperam sobre o modo do repórter performar no vídeo, acionamos conceitos de Bourdieu (2011), discutindo as normas compartilhadas entre os profissionais. A segunda parte do capítulo trata da finalidade da passagem dentro da narrativa da reportagem, trazendo uma abordagem atualizada proposta pela pesquisadora Abreu e Lima (2010), que identificou sete funções predominantes, que auxiliarão nas análises do objeto.

Os procedimentos metodológicos e as análises se encontram no quinto capítulo. Tendo determinada a passagem como objeto de análise, foi preciso estabelecer as fontes das passagens históricas e contemporâneas, a fim de mapear o estilo do repórter que permanece ao longo da história da televisão, assim como as alterações nos códigos visuais com o passar do tempo. O site Memória Globo⁷ é o portal mais completo em termos de reportagens de televisão que remetem ao início do telejornalismo brasileiro, portanto foi escolhido como provedor de passagens exibidas nas primeiras décadas da televisão. Foram selecionadas todas as passagens disponíveis no período de 1969 a 1990, totalizando 73 passagens. Para a amostragem contemporânea, foram selecionadas 72 passagens exibidas em semana composta dos meses de setembro e outubro de 2015 no Jornal Nacional, o telejornal de referência e de maior audiência na televisão brasileira. O total da amostra, portanto, foi de 145 passagens.

A partir da observação do objeto e das práticas profissionais do repórter de televisão, e com base nos referenciais teóricos estipulados para este trabalho, emergiram seis categorias de análise: o movimento da câmera, o enquadramento, o tempo da passagem, o movimento do repórter, o uso da gravata (como representação das mudanças no figurino) e o apoio do grafismo (novidade relativamente recente incorporada a algumas passagens). Todas as passagens foram mapeadas, avaliadas conforme as categorias, o que produziu resultados quantitativos que, por sua vez, permitiram análises qualitativas sobre diferenças e permanências no estilo do repórter do telejornalismo brasileiro.

O presente trabalho faz parte do conjunto de produções científicas do GPTV – Grupo e Pesquisa Televisão e Audiência, que busca aprofundar a discussão sobre as rotinas de produção, as estratégias narrativas e as mudanças de comportamento da audiência, entre outros desafios. Esta dissertação também busca se inserir no esforço coletivo de pesquisadores brasileiros que encontram no telejornalismo uma fonte de inquietações. Procuramos nos distanciar de uma preocupação já superada de dizer como deve ser feito o telejornalismo, despejando modelos a serem seguidos sem uma reflexão crítica. Nossa intenção é acompanhar a trajetória de pesquisadores que estão trilhando um caminho de produção científica relevante, que buscam compreender melhor o universo do telejornalismo que fazemos, para que assim possamos nos capacitar como agentes das mudanças necessárias nas práticas profissionais.

⁷ <http://memoriaglobo.globo.com>. No capítulo 5, “Mapeando um estilo”, detalhamos a justificativa sobre a escolha do portal como fonte das passagens históricas.

2 O TELEJORNAL

A diversificação de mídias e a pulverização do consumo do audiovisual, especialmente pela Internet, não retira da televisão seu papel hegemônico, com presença consolidada em 97% dos lares brasileiros⁸. A TV desempenha uma função de praça pública dos tempos atuais, “onde os assuntos do cotidiano são oferecidos ao público para que recolha dali os temas a serem discutidos nas rodas sociais nos dias seguintes” (PORCELLO; RAMOS; 2012, p. 215). Sem querer usar de reducionismo para exemplificar o conceito, mas com a licença poética da associação, registramos que é comum ver repórteres recorrendo às praças das cidades para gravar sua participação na reportagem e buscar pessoas da comunidade para serem entrevistadas, comentando o assunto sobre o qual o jornalista está encarregado de discorrer naquele dia.

Em 1979, a repórter da Rede Globo Glória Maria (Figura 1) gravou uma passagem em uma praça de Cabo Frio, no interior do Rio de Janeiro, a qual faz parte da amostra coletada para essa pesquisa. Ao fundo da tela, atrás da jornalista, aparecem dezenas de pessoas disputando espaço para caber no recorte da câmera, todas olhando em direção à lente, assim como a repórter. A pauta era o julgamento de Raul Fernando do Amaral Street, conhecido como “Doca Street”, réu pelo assassinato da socialite Ângela Diniz.

Depois da condenação, Glória Maria diz: “Durante quase uma semana, a vida de Cabo Frio viveu em função do julgamento de Doca. Mas hoje, tudo terminou. E os moradores daqui só pensam uma coisa: que a vida da cidade volte ao normal. Jornal Hoje, Cabo Frio” (MEMÓRIA GLOBO, 1979). Glória Maria estava lá, no meio da praça e dos moradores, e depois de explicar os detalhes do julgamento ao longo da reportagem, escolheu, no momento em que aparece no vídeo, dar um testemunho sobre o assunto que dominava as rodas de conversa.

⁸ Dado que faz parte da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) de 2013, realizada pelo IBGE. Segundo o levantamento, o Brasil tinha 65,1 milhões de domicílios particulares permanentes, dos quais 63,3 milhões (97,2%) possuíam televisão. Foram contabilizados 103,3 milhões de aparelhos, sendo 38,4% (39,7 milhões) de tela fina e 61,6% (63,7 milhões) de tubo. O estudo também apontou que 31,2% dos domicílios com televisão recebiam sinal digital. (REVISTA EXAME, 2015, documento eletrônico não paginado)

Figura 1 - Passagem de Glória Maria, em 1979.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1979.

O frame da passagem, que mostra a repórter e seus telespectadores no mesmo enquadramento, serve de analogia a um dos tópicos que serão abordados neste capítulo: a relação entre o jornalista de televisão e seu público. Para tomar decisões sobre as formas de tratar, mostrar e escrever sobre os assuntos que se tornam notícia na televisão, o repórter precisa antecipadamente formar uma ideia sobre o perfil da audiência, uma construção que influi diretamente no modo de contar a história. Também vamos tratar de outros aspectos da linguagem do telejornal, como a necessidade das equipes operarem diariamente um tempo presente, característica intrínseca da televisão, e a busca por transmitir a informação com inteligibilidade para a maioria dos telespectadores.

Outra discussão deste capítulo diz respeito à dramaturgia no telejornalismo. Todos os dias nos telejornais, as histórias do cotidiano são retratadas como se fossem narrativas da dramaturgia, com início, meio e fim, e recheadas de personagens. O repórter é o narrador das principais histórias, e para cumprir tal função, precisa desempenhar um papel, como se fosse um personagem em atuação. Da mesma forma que, para conviver em sociedade, qualquer indivíduo precisa representar papéis diversos, cada qual com finalidades específicas, o repórter também assume um papel de sujeito televisivo que promove a mediação entre fato e audiência. Enquanto persona televisiva, o repórter constrói sua credibilidade não só como testemunha dos eventos, mas muitas vezes vivenciando os acontecimentos, para assim obter legitimidade para discorrer sobre eles.

2.1 A LINGUAGEM DO TELEJORNAL

Quem se propõe a estudar o telejornalismo encontrará com facilidade uma bibliografia preocupada em informar as regras profissionais, explicar o “como fazer”, ditando normas e abominando determinadas construções narrativas. São livros que, de certa forma, contribuem para entender os parâmetros que guiaram a construção de um formato de telejornalismo, mas acreditamos que devam ser superados. Ainda que incipiente, já contamos com uma produção científica recente que se propõe a problematizar o telejornalismo com seriedade, sem se preocupar em definir padrões, mas sim em compreender os processos e o produto. Leal (2012), ao analisar três livros⁹ que podem ser consideradas manuais de telejornalismo voltados para estudantes de comunicação, identificou que o discurso das obras é orientado por um conjunto de regras estáveis e fixas, apresentadas em tom categórico, sem problematizar e dar conta da complexidade do fazer telejornalístico:

[...] não há espaço para a reflexão, nos manuais, em torno das convenções noticiosas, sejam na relação com os acontecimentos, seja na composição narrativa do texto. Essas técnicas, por sua vez, não têm história, surgem como desdobramentos dos princípios que regem o telejornalismo e, paradoxalmente, da experiência acumulada (LEAL, 2012, p. 128).

Nas rotinas produtivas do jornalismo, a televisão tem como seu componente fundamental o trabalho em equipe. A divisão de atribuições no telejornalismo praticamente anula a possibilidade de uma autoria exclusiva, já que uma reportagem é construída a muitas mãos, desde a concepção da pauta até a organização do conteúdo dentro do telejornal, passando ainda por outros atores, como repórteres, cinegrafistas, editores de texto, editores de imagem, entre outros. No desenvolvimento de uma reportagem, há quatro etapas principais: pauta; apuração e gravação; edição e transmissão (BECKER, 2005). Evidentemente que cada emissora se organiza de acordo com suas possibilidades, limitações de recursos e alinhamentos editoriais, entretanto existe uma lógica de produção que perpassa todos os noticiários, como destaca Becker (2005):

Todos tem por exemplo, blocos de informação separados por comerciais, cada bloco é formado por três ou quatro VTs (matérias editadas com texto em off e entrevistas) ou notas cobertas (voz em off do locutor sob imagens editadas numa sequência lógica e cronológica), a figura do apresentador (ou âncora em alguns noticiários) que simboliza a estratégia dos noticiários, um mediador na relação com o mundo do

⁹ O autor analisou os livros “O texto na TV”, de Vera Íris Paternostro, publicado inicialmente em 1987; “Manual de Telejornalismo – os segredos da notícia na TV”, de Barbeiro e Lima, com primeira edição publicada em 2002; e “Jornalismo de TV”, de Luciana Bistane e Luciane Bacellar, publicado em 2005.

telejornal, que na verdade, faz escolhas e julga, o tempo todo, os fatos narrados (BECKER, 2005, p. 26).

Abreu e Lima (2010) traz uma contribuição atualizada para o telejornalismo, em que busca elaborar uma proposta de gramática utilizada na construção de um telejornal. Com o intuito de auxiliar professores e alunos, a autora aponta a reportagem como a unidade informacional básica do telejornalismo, dotada de maior complexidade sintática entre todas que compõem o telejornal. A autora entende o telejornal como um texto, um conjunto significativo, que pode ser analisado a partir de uma gramática própria, composta por unidades constitutivas, como: off (o texto oral lido pelo repórter e coberto pelas imagens captadas pelo cinegrafista ou provenientes de outros meios, como câmeras de vigilância e vídeos de telespectadores), sonoras (entrevistas das fontes que são recortadas e inseridas na reportagem), passagem (momento da aparição do repórter dentro da reportagem, que pode ser no início, no meio ou no fim), sobe som (trecho da reportagem em que se permite mostrar a imagem com o áudio do ambiente, que ajuda a compor a narrativa), entre outras unidades, como gráficos e legendas. Mais adiante, no capítulo 4 deste trabalho, serão expostas as categorias desenvolvidas pela autora referentes às funções da passagem.

Estar perto do acontecimento para poder falar sobre ele é uma prerrogativa de todo repórter de televisão. Depois de se aproximar do fato, compreendê-lo, captar as imagens e as entrevistas necessárias para construir uma história sobre o que aconteceu, ainda é preciso saber como apresentar a narrativa de modo que seja informativa, precisa e ao mesmo tempo atrativa para o telespectador. Neste ponto, entra em ação uma característica histórica que marca a produção textual no telejornalismo: a clareza da informação, uma busca pela inteligibilidade da maior parte da audiência.

A cultura profissional dos telejornalistas indica que o texto dito pelo repórter ou pelo apresentador do telejornal deve ser simples, objetivo e, de preferência, escrito na forma direta (BECKER, 2005). Na complexidade e diversidade das tarefas diárias, nem sempre tal premissa é cumprida à risca, depende da disposição e do entendimento do profissional de que essas regras de linguagem contribuem para o desenvolvimento da narrativa. Às vezes, tais normas são ignoradas por desconhecimento ou desleixo, o que resulta em um trabalho de menor qualidade, mas também há situações em que essa “camisa de força” gramatical é deliberadamente flexibilizada para dar conta da complexidade da criação de uma narrativa.

Nem sempre equilibrar a equação entre ser simples e ser raso é tarefa simples. “Escrever com simplicidade e construir um texto crítico e criativo é um constante desafio, pois as matérias, muitas vezes, tornam-se superficiais” (BECKER, 2005, p. 73). Rezende

(2000) constatou em um dos seus estudos que o vocabulário do telejornalista é limitado. O autor identificou que apenas 147 palavras diferentes foram suficientes para compor dois terços do Jornal Nacional, da Rede Globo. No caso do TJ Brasil, do SBT, a quantidade de palavras necessárias foi de 212. Os números seriam ainda menores se fossem excluídas conjunções, artigos, numerais, nomes próprios e palavras derivadas. De certa forma, existe um preço a ser pago pela inteligibilidade coletiva:

A inspiração na oralidade propicia à TV comunicar-se com uma vasta camada do público receptor, mas, para consegui-lo, esta é forçada a uniformizar a sua linguagem. A qualidade alcançada – a compreensão imediata do público – tem, como contrapeso, as deficiências próprias de uma limitação linguística, consequência que atinge principalmente os programas de maior audiência (REZENDE, 2000, p. 25).

Comprometido com a necessidade de ser compreendido pelo público, o qual se mostra desconhecido, o jornalista de televisão acaba adotando muitas vezes um caráter pedagógico quando está informando. Se a proposta é introduzir um conceito ou um conhecimento que se parte do pressuposto que a maior parte da audiência não é familiarizada, a informação precisa ser abandonada ou se faz a opção pela explicação didática. Como exemplo, podemos citar outra passagem que integra a *corpus* deste trabalho, gravada pela repórter de economia do Jornal Nacional, Elaine Bast (Figura 2). Em reportagem sobre a desvalorização do real, exibida no dia 22 de setembro de 2015, a jornalista escolhe dizer um texto didático e simples para explicar o tema:

O valor da moeda é reflexo da saúde de um país. Se a economia está forte, vigorosa, isso traz valor pra moeda, que também se fortalece. Mas quando a saúde dessa economia vai mal, a moeda fica fraca e perde valor. É exatamente isso que está acontecendo com o real (JORNAL NACIONAL, 2015).

Figura 2 - Passagem de Elaine Bast, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

Na passagem, a repórter Elaine Bast está em um ambiente com pessoas e computadores, que pode ser associado ao mercado financeiro, e fala pausadamente, dando ênfase dramática nas palavras “forte” e “fraca”. A eficácia da metáfora depende do perfil da audiência. Para os alheios ao mundo da economia, será esclarecedor, enquanto o telespectador que já sabe o significado de desvalorização monetária pode considerar a comparação desnecessária e até mesmo pobre de informação. Esses questionamentos, em maior ou menor escala, sempre acompanham os jornalistas de televisão, que precisam presumir uma audiência para fazer escolhas de como organizar seu discurso.

A esse exercício de antecipar um telespectador para o telejornalista embasar suas decisões profissionais, Alfredo Vizeu (2005) chama de “audiência presumida”, um conceito que oferece grande contribuição para pensar o telejornalismo sob a ótica do campo da produção. Os primeiros contornos do conceito surgem no livro “Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo” (2001), mas foi apresentado e desenvolvido na obra “O lado oculto do telejornalismo” (2005). A premissa é de que os jornalistas, nas redações e nas ruas, constroem uma imagem do telespectador, para o qual falam e direcionam discursos, a partir de suposições pessoais e de construções alimentadas pela cultura profissional. Trata-se de uma imagem que não sabemos dizer se corresponde à audiência verdadeira, mas que mesmo assim exerce influência nas decisões e nos posicionamentos tomados para produzir a notícia. Vizeu resume seu conceito da seguinte forma:

Os jornalistas constroem antecipadamente a audiência a partir da cultura profissional, da organização do trabalho, dos processos produtivos, dos códigos particulares (regras da redação), da língua e das regras do campo das linguagens para, no trabalho da enunciação, produzirem discursos. E o trabalho que os profissionais de jornalismo realizam, ao operar sobre os vários discursos, resulta em construções que, no jargão jornalístico, podem ser chamadas de notícias (VIZEU, 2005, p. 94-95).

A discussão a respeito da influência de um público presumido no discurso do enunciador também foi desenvolvida por outros autores, como Patrick Charaudeau (2013), que amplia a questão para todo ato de comunicação. O autor diferencia o efeito visado, ou seja, aquele pretendido pelo informador, do efeito produzido, aquele que de fato causou no público que foi informado, levando em conta que “o receptor nunca é apenas o alvo ideal visado pelo fornecedor da informação” (CHARAUDEAU, 2013, p. 37). Ainda assim, o sujeito que informa precisa lançar mão de uma série de pressupostos para encontrar sentido e motivação para o que vai enunciar. Quando aquele que produz o discurso não tem provas ou

conhecimento do público para o qual se dirige, corre um alto risco de fabricar seu alvo e lhe impor uma informação.

O autor ainda destaca a dificuldade do informador de estabelecer a situação em que se encontra o seu público-alvo, até para ter condições de avaliar se a informação que está trazendo é pertinente e merece ser transmitida do modo em que está sendo pensado. Charaudeau (2013) estabelece que a pertinência de uma informação depende, basicamente, de três hipóteses: presumir que o destinatário desconhece tal informação e por isso há interesse em ser informado (não se informa a alguém que já sabe); o interesse que a notícia pode despertar (não se informa quem não quer ser informado); e a capacidade do destinatário compreender a informação (não se informa a todos de maneira igual, mas sim de acordo com a competência que se atribui ao interlocutor). Esses questionamentos fazem parte do dia a dia dos jornalistas, que presumem a audiência para elaborar um discurso que acreditam ser o mais apropriado.

Para os profissionais de televisão aberta, que lidam com um público menos segmentado, esse desafio se impõe com mais força, já que precisam dar conta de uma audiência normalmente mais heterogênea que a de outros meios de comunicação, além de lidar com uma construção mais complexa da informação, que exige a articulação entre texto verbal e imagem em movimento. Enquanto que aos mediadores, como os repórteres, é designado um

lugar de autoridade, daquele que detém o conhecimento, seus endereçados são posicionados como alguém que busca no telejornal referências para a construção de quadros interpretativos sobre as coisas do mundo. Esse acordo tácito entre aquele que sabe e aquele que quer saber perpassa todo o processo enunciativo dos programas (GUTMANN, 2012, p. 238).

Cabe destacar que os termos “receptor” e “destinatário” são utilizados por Charaudeau (2013) para se referir em um ato de comunicação àquele para quem o discurso é direcionado, mas Vizeu (2005) faz uma atualização dos termos, compartilhada por outras correntes, tratando o público-alvo dos jornalistas como “co-enunciador”. Vizeu considera que o público não tem uma posição essencialmente passiva na troca de informações, já que o discurso é recebido em diálogo com todos os significados que operam nesse público, formado por um mosaico de signos. A partir da interação entre mensagem e indivíduo, é produzido um entendimento único e particular do discurso direcionado para si. As análises realizadas por Vizeu (2005) tomam como referência o trabalho de editores de texto, no entanto, entendemos

que o conceito de audiência presumida é utilizado em larga escala por todos que participam da construção de uma reportagem para televisão.

O exercício de prever antecipadamente um público que vai assistir a reportagem está presente nas rotinas produtivas do repórter, desde a escolha das fontes até a escrita do texto final. Após a definição da pauta a ser executada e das pessoas a serem ouvidas, uma das primeiras formas mais explícitas do acionamento da audiência presumida é quando o repórter grava com o entrevistado e observa em tempo real se o discurso da fonte está dentro do universo de clareza e compreensão do público que se tem em mente. É corriqueiro o repórter pedir à fonte que repita um raciocínio diante da câmera eliminando determinados jargões técnicos ou discorrendo com mais clareza sobre um processo que, para o repórter, pode não ser bem compreendido pela audiência.

Na gravação da passagem, a audiência também se faz presente na construção do texto que será apresentado, seja ele memorizado ou dito em forma de improviso. O repórter olha para a câmera como se olhasse para o público que o assiste, e enuncia um discurso em que considera o universo que presume estar presente diante da televisão.

Nas chamadas práticas profissionais, o conceito de audiência já se encontra aplicado. Por exemplo, um certo conhecimento atribuído ao campo do telejornalismo propõe que os editores, ao selecionarem uma fala, escolherem as imagens que serão editadas, se coloquem no lugar do telespectador. Há um saber atribuído ao telespectador, mas que deve ser assumido pelo campo da produção (VIZEU, 2005, p. 93).

Um processo semelhante ao da passagem ocorre quando, após as gravações, o repórter escreve o texto para ser gravado e aciona uma série de regras que fazem parte da cultura profissional, como a clareza de informação, a concisão, a narrativa que valoriza a imagem mais impactante, a explicação mais didática de um conteúdo que se acredita ser do conhecimento de poucos, entre outros. “Está em jogo a inteligibilidade da informação transmitida, e como não há inteligibilidade em si, esta depende de escolhas discursivas efetuadas pelo sujeito informador” (CHARAUDEAU, 2013, p. 38).

Esse jogo estabelecido entre narrador e sua audiência ocorre dentro de uma operação do presente, uma característica da linguagem da televisão, que se diferencia de outras mídias audiovisuais, como o cinema. A TV está sempre ali, atuando em um fluxo ininterrupto, onde a “programação televisiva é um discurso que só existe numa duração: aquela na qual se dá o ciclo contínuo da transmissão e recepção de sinais eletromagnéticos de uma fonte emissora aos milhões de monitores” (FECHINE, 2008, p. 107). A transmissão ao vivo é a melhor forma de entender esse processo, pela sua própria natureza de compartilhamento instantâneo

de um evento. No entanto, grande parte da programação televisiva, mesmo quando gravada previamente, incorpora traços da narrativa em tempo real, como destaca Machado (2000):

Em geral, os programas são pré-gravados não para possibilitar uma edição posterior ou maior controle dos resultados, mas por comodidade técnica ou mesmo por razões econômicas ou institucionais. No entanto, mesmo esses programas pré-gravados são produzidos e editados nas mesmas circunstâncias que os programas ao vivo (portanto, em tempo presente), ou em condições muito próximas deles (MACHADO, 2000, p. 126).

As marcas de atualidade permeiam os produtos da televisão, especialmente no telejornalismo, que organiza seus discursos valorizando o tempo presente, como se os jornalistas mediadores e a audiência acompanhassem juntos o desenrolar no mundo por meio da tela. Os telejornais são sempre exibidos ao vivo, com os apresentadores em suas bancadas, mas trazendo reportagens gravadas previamente, a maioria no mesmo dia, poucas horas antes da exibição. Também há as entradas ao vivo do repórter, seja do local onde ocorreu a notícia seja de um ambiente neutro, mas isso depende de recursos técnicos que possibilitem a transmissão em tempo real de fora da emissora.

Justamente pela característica da televisão operar diariamente com o tempo presente, seja ele retransmitido momentos depois ou imediatamente ao público, também se exerce menos controle sobre o material captado. Machado (2000) destaca que a impossibilidade de controlar os eventos retratados acabou sendo incorporada como linguagem na televisão:

Na televisão ao vivo, tudo aquilo que era considerado excesso para a produção audiovisual anterior se converte em elemento formador, impregnando o produto final das marcas da incompletude, da indomesticabilidade e, num certo sentido, da bruteza, que constituem algumas de suas características mais interessantes (MACHADO, 2000, p. 131).

A passagem, objeto de estudo do presente trabalho, é uma operação ao vivo, mesmo que exibida posteriormente. Existe, claro, a possibilidade de ser refeita e de se exercer um certo controle sobre o material de captação, mas a performance do corpo do repórter, seu discurso textual e gestual, as decisões do cinegrafista e os acontecimentos que circundam a equipe ocorrem em um tempo presente compartilhado. Durante a execução desta pesquisa, observamos centenas de reportagens exibidas ao longo da história do telejornalismo brasileiro, e alguns exemplos auxiliam neste percurso teórico, como uma emblemática reportagem do jornalista Carlos Nascimento, do dia 14 de fevereiro de 1981, quando era repórter da Rede Globo. Incumbido de acompanhar a rebelião de um presídio em Jacareí, no interior paulista, o jornalista se viu, em determinado momento, em meio a um tiroteio durante a gravação. Apesar do alto nível de tensão, Nascimento e o cinegrafista se mantiveram firmes.

O repórter narrou: “Momento de grande tensão aqui na cidade de Jacareí, os policiais militares estão se armando, estão se preparando para atirar... (som de tiros) Atenção, atenção!” (MEMÓRIA GLOBO, 1981)¹⁰. Os presos atiravam de dentro da cadeia, enquanto os policiais revidavam da calçada, atrás de algumas viaturas. “Tiros de todas as partes, atenção, um grande tiroteio aqui na cidade, todo mundo agachado atrás dos automóveis”, continuou. Nenhum tipo de transmissão ao vivo ocorria no momento, mas repórter e cinegrafista registraram todo o acontecimento como se a transmissão fosse em tempo real. Logo após o tiroteio, a fita foi enviada de avião à sede da emissora e as imagens foram exibidas no mesmo dia no Jornal Nacional, incluindo a narração nervosa e reveladora do repórter no calor dos fatos.

Figura 3 - Reportagem em que Carlos Nascimento narra tiroteio durante rebelião em presídio, em 1981.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1981.

Para Fachine (2008), o meio de transmissão da televisão é o próprio tempo, onde a TV se encontra em um ciclo temporal contínuo e sem interrupção. Durante a exibição de uma reportagem, por exemplo, há um tempo presente compartilhado tanto pelo repórter quanto pelos seus telespectadores, que identificam no sujeito inserido na tela uma espécie de interlocutor. A construção de presença é baseada na interação entre sujeito e objeto, em que o sentido é determinado pelo contato entre ambos num tempo e lugar forjados para e pelo seu próprio encontro.

¹⁰ O trecho da reportagem de Carlos Nascimento em que aparece o tiroteio, acompanhado da narração com a voz do repórter, não foi incluído na amostra de análise deste trabalho por não se tratar de uma passagem propriamente dita. Um dos motivos é que, apesar de se verificar a participação indireta do repórter através da narração, ele não aparece no vídeo em nenhum momento. Outra participação do repórter exibida na mesma reportagem, em que ele aparece na tela dizendo um texto, foi incluída na amostragem.

Outro exemplo histórico de participação do repórter com a forte marca de registro do tempo presente pode ser encontrado em uma reportagem especial de Luiz Fernando Pinto, da Rede Globo, sobre a eleição de Tancredo Neves, primeiro presidente da república eleito após a ditadura militar. O repórter acompanhou em Brasília, em meio a populares que rodeavam o Palácio do Planalto, a espera pelo resultado da eleição e as comemorações nas ruas¹¹.

Figura 4 - Passagem de Luiz Fernando Pinto, em 1985.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1985.

No momento em que houve a contagem do último voto e o anúncio oficial da vitória de Tancredo, a câmera estava ligada e o repórter a postos para fazer o registro: “Bandeiras brasileiras aqui, os rojões já estão estourando, falta mais um voto... (som de comemoração) O Brasil tem um presidente civil, Tancredo Neves!” (MEMÓRIA GLOBO, 1985). O repórter não esconde sua euforia, compartilhando com a multidão que o rodeava a alegria pelo momento histórico da democracia brasileira. Uma imagem ilustra bem o que Machado (2000) pontua como “indomesticabilidade” do ao vivo na televisão: enquanto o repórter anunciava a vitória, uma mulher que comemora ao fundo escabela por duas vezes os arrumados fios de Luiz Fernando Pinto, que se mantém firme para terminar sua frase.

Os exemplos de participações do repórter televisivo citados neste capítulo, como o final do julgamento de Doca Street, o tiroteio no presídio de Jacareí, a didática explicação sobre a desvalorização do real e o eufórico registro da vitória de Tancredo Neves demonstram que historicamente se construiu um elemento fundamental no telejornalismo: um narrador personificado, que conduz e se mostra para a audiência. O sujeito televisivo que tem a missão de ir para a rua reportar a informação precisa operar um tempo presente, manejar as

¹¹ Esta passagem também integra o *corpus* da presente pesquisa.

aspirações de uma audiência previamente concebida para que, por fim, possa com clareza e competência exercer sua principal atribuição, a de mediar os fatos que se entendem merecedores de espaço nos telejornais.

A mediação não depende apenas das informações escolhidas para serem ditas e do texto verbal concebido para dar a notícia. O corpo do repórter também fala com a audiência, assim como as entonações de sua voz e os recortes de realidade realizados pelo cinegrafista. São recursos de dramaturgia presentes nas narrativas do telejornalismo, que serão melhor abordados no próximo subcapítulo.

2.2 A DRAMATURGIA NO TELEJORNALISMO

A origem da palavra “drama” vem do grego, significa “ação”, uma das conexões pioneiras que se pode estabelecer entre dramaturgia e telejornalismo. O repórter em campo, ao transformar em ação o ato de mediar a informação para o público, está utilizando recursos de dramaticidade. A expressividade do corpo e da voz, aliada ao conteúdo da fala, compõe uma encenação que opera o real para que seja representado por meio do telejornal. Essa não é uma característica exclusiva da televisão. O jornalismo impresso, por exemplo, também precisa investir na dramaticidade em seus relatos. Segundo Motta (2006), o fascínio do público pelo extraordinário impõe ao modo de construção da notícia uma retórica do entretenimento:

[...] hierarquização de assuntos, priorização do lado dramático, do insólito ou inusitado, jogo metafórico de palavras nos títulos, uso de hipérboles, paráfrases, sinonímia e outras figuras de linguagem, eleição de verbos de sentimento e adjetivos afetivos ou potencializadores, farta utilização de recursos visuais como tipo e corpo das letras, fios negros, ilustrações jocosas e outros recursos gráficos de sedução do leitor (MOTTA, 2006, p. 253-254).

Para o repórter, a elaboração e transmissão da informação exige uma capacidade de interpretação, articulando corpo, voz, cenário e texto memorizado, habilidades típicas de um ator de teatro ou cinema. No momento de gravar a passagem, existe o ensaio do texto e do corpo no espaço, o treinamento junto com o cinegrafista, e por fim a gravação, que pode ser repetida algumas vezes até que o resultado seja satisfatório. A repórter Fernanda Esteves, com décadas de experiência em telejornalismo de rede na Rede Globo, relaciona o ofício do repórter com a prática teatral: “os puristas que me desculpem, mas fazer um teatrinho de vez em quando é fundamental. Não se pode esquecer que televisão é imagem, é som, é atração cercada por uma tela num canto qualquer de um espaço” (ESTEVES, 1993, p. 193).

Sobre a gravação da passagem, Pinto (1997) destaca que o repórter de televisão precisa ter capacidade de concentração para que as pessoas ao redor não atrapalhem sua performance no vídeo, mesma aptidão exigida dos atores, que não podem deixar sua atuação ser prejudicada por interferência externas, da plateia e dos figurantes. A autora ainda explica que esses figurantes “não podem, é claro, chamar a atenção para si, muito menos passar na frente da câmera” (PINTO, 1997, p. 01). A passagem precisa contribuir para o enredo da reportagem, e o “resultado deve ser uma historinha com começo, meio e fim, contada a um público muito exigente, sempre disposto a ir embora (trocar de canal) caso o ‘espetáculo’ não lhe agrade” (PINTO, 1997, p. 01).

Nem sempre a habilidade de estabelecer uma relação eficiente e efetiva com a câmera é simples de ser ensinada. Aos iniciantes na profissão, a experiência advém da tentativa e erro e da observação de colegas mais experientes. Para aprimorar o desenvolvimento de técnicas de ensino da apresentação no telejornalismo, Cavenaghi (2005) defende a necessidade de se criar um corpo teórico interdisciplinar voltado para esse tema. “Nas redações de telejornalismo, aliás, é comum a crença no ‘talento nato’ aperfeiçoado pela observação do dia a dia do mercado e pelo contato com profissionais mais experientes, que devem ser seguidos como exemplo” (CAVENAGHI, 2015, p. 239).

O pensamento do sociólogo canadense Erving Goffman (1985) auxilia neste caminho teórico, já que o autor estuda os comportamentos dos indivíduos na vida cotidiana fazendo alusões às técnicas teatrais, considerando que é preciso incorporar papéis, expressões e gestos para que se possa exercer melhor controle sobre as impressões dos interlocutores. Assim, o indivíduo no dia a dia representa papéis, com o intuito de socializar e buscar os melhores resultados dentro de cada tipo de representação.

Quando um indivíduo se apresenta diante de outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes recebem da situação. Este trabalho trata de algumas das técnicas comuns que as pessoas empregam para manter tais impressões, bem como de algumas das contingências habituais associadas a seu emprego (GOFFMAN, 1985, p. 23).

No telejornalismo, o repórter assume papéis diversos ao longo da execução do seu trabalho. Vejamos alguns exemplos: na redação, realiza uma avaliação prévia da pauta, para poder fazer questionamentos de direcionamentos e demandas técnicas (como um microfone especial, a necessidade de desenvolver um grafismo, o agendamento de novas entrevistas ou gravações de locais não previstos pela equipe de produção); perante o cinegrafista, assume outro papel, em que precisa demonstrar cumplicidade para execução do trabalho ao mesmo

tempo em que deixa claro as necessidades estéticas, como a gravação de uma imagem específica ou um tipo de enquadramento preferencial; na relação com cada fonte, pode ter uma postura combativa ou conciliadora; e na relação com a audiência que acompanhará a reportagem, o repórter desempenha um papel de mediador que se apresenta diluído ao longo da narrativa.

No entanto, durante a passagem, a figura do narrador da história se materializa, por meio da voz e do corpo presentes em cena, articulando um discurso direcionado. Para Gutmann (2012), nesse momento ocorre, além da veiculação direta dos elementos expressivos do audiovisual, a atuação do “corpo dos sujeitos de fala também como dimensão material e simbólica de mediação dos valores de atualidade e interesse público, entendidos como construções culturais que necessariamente se vinculam à vida cotidiana” (GUTMANN, 2012, p. 234).

Ao estudar a interação entre indivíduos no cotidiano, Goffman postula que é possível dividir o que se vê em duas partes: “uma, que o indivíduo facilmente manipulará quando quiser, constituída principalmente por suas afirmações verbais, e outra, em relação à qual parece ter pouco interesse ou domínio, oriunda principalmente das expressões que emite” (GOFFMAN, 1985, p. 16). Sob essa perspectiva, podemos afirmar que não somente o texto do repórter influi na percepção do telespectador, mas também as expressões e a comunicação corporal, as quais compõem o significado que será apreendido pelo interlocutor.

Apesar de cada repórter ser dotado de experiências particulares, bagagens diversas e entendimentos próprios de direcionamentos da reportagem, a presença dele no vídeo respeita uma linguagem estética que, por convenção, é compartilhada pelo grupo social de telejornalistas. Essa estética sofre tensionamentos, seja do formato do telejornal em que está inserido (mais tradicional, mais informal, mais policial), do estilo do repórter (mais sério, mais descontraído, mais ousado) e da própria pauta, que pode ser de um assunto mais leve e fácil de exercer criatividade, ou um tema mais duro, que dificulta a elaboração de uma intervenção diferenciada do repórter.

De qualquer forma, a passagem nunca é meramente uma construção individual e sem historicidade, já que carrega uma série de simbolismos e convenções internalizadas por repórteres e cinegrafistas. As decisões tomadas em campo, tanto em relação ao texto falado quanto à performance diante da câmera, estão inseridas num universo de possibilidades já instituído pelo próprio campo do telejornalismo. Da mesma forma que, nos termos de

Bourdieu (1997), há o *habitus*¹², um conjunto de regras do jogo seguidas pelos indivíduos de um mesmo grupo, para Goffman (1985) as expectativas prévias do grupo determinam o comportamento do indivíduo, o qual

[...] expressar-se-á intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (que não a de vaga aceitação ou aprovação), que provavelmente seja despertada naqueles que foram impressionados pela expressão (GOFFMAN, 1985, p. 15).

A necessidade de o repórter utilizar recursos da dramaticidade para informar ao público não é, necessariamente, um desvio de princípios de veracidade que pressupõe o jornalismo. Acreditamos que, enquanto o caráter interpretativo estiver à serviço de um contrato de comunicação¹³ em que prevalece a intenção de informar corretamente e da forma mais clara e contextualizada possível, a dramaturgia aplicada ao telejornalismo se apresenta como uma ferramenta eficaz e até mesmo imprescindível.

Coutinho (2012) analisa a informação na TV propondo um paralelo entre notícia e drama, sem se deixar perturbar por associações precipitadas que desavisadamente poderiam relacionar essa aproximação com entretenimento e sensacionalismo. A intenção é entender as narrativas do telejornalismo como histórias que possuem início, meio e fim, onde é possível perceber conflitos que impulsionam seu desenvolvimento diante dos olhos do telespectador. A forma como a notícia é apresentada nos telejornais e o uso de personagens diversos para construir a narrativa também lembram os recursos da dramaturgia.

Essa estrutura teria como marco inicial a organização das notícias, em sua forma audiovisual, a partir de um conflito, fosse ele o registro de problema com correspondência no mundo para além da tela ou apenas um conflito narrativo. Além disso, a presença de personagens como forma de orientar a compreensão da informação narrada, de tornar possível a identificação dos temas e do próprio telespectador com a estória veiculada nos telejornais, também foi confirmada ao longo da pesquisa (COUTINHO, 2012, p. 204).

No desenvolvimento de sua pesquisa, Coutinho (2012) recupera a construção de um modelo de fazer telejornalismo que utiliza aspectos da dramaturgia. “Os acontecimentos que

¹² As noções de Bourdieu (1997) sobre campo, capital, *habitus* e *illusio* foram desenvolvidas no subcapítulo 4.1 deste trabalho, estabelecendo relações com o objeto dessa pesquisa.

¹³ O conceito de “contrato de comunicação”, desenvolvido por Patrick Charaudeau (2013), trata de acordos tácitos firmados entre duas ou mais partes, em que as regras que regem um ato de comunicação são previamente conhecidas, sem que seja necessário apontá-las claramente. É uma condição para que parceiros de um ato de linguagem possam se compreender e interagir. A relação da Mídia com a audiência é permeada por diversos contratos. Como exemplo, podemos citar a relação entre o repórter de TV e o telespectador, em que existe um compromisso implícito do jornalista em não mentir sobre os fatos, assim como cabe ao telespectador depositar confiança no relato que faz parte da notícia.

possuem um início-meio-fim facilmente reconhecível podem ser apreendidos como dramas, e se tornariam, em função disso, imediatamente noticiáveis; pauta para os jornalistas” (COUTINHO, 2012, p. 86). O repórter é o grande narrador das histórias que compõem o telejornal e cada vez mais expande seu papel, atuando também como personagem do relato, como aponta a pesquisa realizada por Gutmann (2012). Segundo a pesquisadora, o jornalista de televisão não se limita apenas a narrar aquilo que aconteceu com os outros, ele assume a condição de ator, um sujeito da ação que se inclui na história.

Assim como ocorre com os usos das gravações amadoras, observa-se aqui uma inversão poética para um mesmo efeito pretendido: autenticidade dos relatos. No lugar de observador imparcial dos fatos, papel assumido até então como pressuposto de construção de credibilidade, o mediador agora se constrói enquanto ser social que vive os fatos e, por isso, é autorizado a discorrer sobre eles (GUTMANN, 2012, p. 247).

Gutmann (2012) reflete sobre os modelos consagrados do telejornalismo e as transformações que estão em curso, compreendendo que a linguagem e os modos de produção conhecidos hoje partem, também, de uma construção cultural. Ao observar a reportagem de televisão, a autora postula que nos telejornais atuam sujeitos sociais que se implicam nos relatos, fazendo do seu corpo um lugar de personificação da notícia, entre eles o repórter que está *in loco*. Para a autora, o repórter não é percebido tão somente como um dos sujeitos sociais, e sim como o elemento central no processo de autenticação dos relatos, ao representar a presença simbólica da emissora de televisão no lugar e na duração temporal do acontecimento. Gutmann aponta que o repórter se constrói como um ser social que vive os fatos e, portanto, está autorizado a falar sobre eles. A partir disso, o sujeito que narra o que ocorreu com os terceiros também acaba se tornando um ator ao se incluir na ação que está sendo demonstrada na reportagem. Nos enredos que compõem cada edição de um telejornal,

apresentadores, repórteres e público são alçados à condição de cidadãos brasileiros (pais, trabalhadores, clientes de banco, voluntários, consumidores etc.), o que é explícito, por exemplo, nos momentos em que o mediador se dirige ao espectador colocando-se, pelo texto verbal, no lugar de fala de cidadão: ‘nós mulheres, nós, brasileiros, nossa reação aqui (...)’, ‘nós podemos estar pagando mais (...)’. Tal qualidade de ator de uma mesma esfera cultural que partilha interesses comuns não destitui o lugar de autoridade do enunciador pai, o telejornal. Assim, apesar da cumplicidade retórica cada vez mais presente nos programas convocada pelas simulações de situações de conversa entre sujeitos enunciatários e enunciatários, o contexto comunicativo dos telejornais é caracterizado por lugares discursivos diferenciados, ainda que inseridos numa mesma condição social (GUTMANN, 2012, p. 238).

A encarnação de papéis é uma constante no cotidiano dos indivíduos, jornalistas ou não. Seguindo a analogia com a prática teatral, Goffman divide todo indivíduo em dois

papéis: ator e personagem. Ao ator, cabe a função de constantemente representar, de acordo com o ambiente, a plateia e seus objetivos pessoais, “um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação” (GOFFMAN, 1985, p. 270). Já os personagens representados, que podem ser inúmeros para cada ator, são tipos idealmente fabricados para os propósitos da ocasião, “tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar” (GOFFMAN, 1985, p. 270). Cada papel, tanto ator quanto personagem, tem sua importância dentro do espetáculo do cotidiano que precisa prosseguir. Nestes termos, podemos pensar o repórter televisivo, que também possui identidades diversas: o ator, ou seja, o jornalista incumbido da mediação das histórias; e o personagem, a figura que aparece no vídeo munida de atributos forjados tanto naquele espaço-tempo quanto na história do jornalista, os quais o autorizam e legitimam para dizer o que diz e ser acreditado pelo público.

Assim como o repórter de televisão, um professor, um médico, um agente de trânsito, entre outros, para se comunicarem com seus interlocutores, precisam adotar uma postura, uma linguagem verbal e corporal para que sejam bem entendidos e para que obtenham as respostas que precisam e esperam dos indivíduos com os quais se comunicam. Mas como em tudo, há limites, os quais estão sempre em teste e em transformação. São linhas tênues que podem separar um repórter que media a informação, para isso utilizando de recursos de dramaturgia, e um repórter que encarna um personagem, onde o desempenho teatral se sobrepõe ao compromisso de informação e prestação de serviço.

O repórter de televisão que estiver tão preocupado em performar bem diante do vídeo, com voz, corpo e texto em sintonia perfeita, a ponto de relegar a segundo plano seus compromissos com a precisão, clareza e qualidade da informação está, no mínimo, sendo displicente no desempenho do seu ofício. O filósofo francês Jean-Paul Sartre apresenta uma metáfora ideal para essa situação, dizendo que “o aluno atento que deseja ser atento, olhos fixos no professor, ouvidos bem abertos, consome-se tanto em representar o papel de atento que termina por não ouvir mais nada” (SARTRE, 1992, p. 103)¹⁴.

À luz da percepção de Sartre, Goffman afirma que muitas vezes há um dilema de expressão *versus* ação: “aqueles que têm tempo e talento para desempenhar bem uma tarefa não podem, por este motivo, ter tempo para mostrar que estão representando bem” (1985, p. 39). Eis um desafio constante para o repórter de televisão: ao mesmo tempo que precisa

¹⁴ “The attentive pupil who wishes to be attentive, his eyes riveted on the teacher, his ears open wide, so exhausts himself in playing the attentive role that he ends up by no longer hearing anything” (SARTRE, 1992, p. 103). Optamos pela tradução para língua portuguesa que consta na obra de Goffman (1985).

compreender o assunto sobre o qual discorre, organizar a narrativa que será apresentada, apurar com precisão, entre outros atributos inerentes ao jornalismo, também precisa representar bem o papel de mediador diante da câmera, tarefa que para Goffman pode ser impossível, tanto que o autor aponta como exemplo a figura de porta-voz adotada por muitas instituições. O porta-voz de uma instituição, segundo o autor, é o indivíduo que saberá se expressar bem, defender os valores do grupo que representa, mas dificilmente será um realizador exemplar das tarefas matrizes que caracterizam seu ofício.

Os elementos da dramaturgia sempre se fizeram presentes na linguagem do telejornalismo, no entanto, na história recente, tais recursos ganharam mais força (COUTINHO, 2012). Em parte, pesquisadores atribuem esse movimento a uma tentativa de reverter a queda da audiência na televisão, especialmente com o afastamento dos telespectadores jovens. Como estratégia de recuperação dessa audiência, os produtores da notícia teriam apostado em apresentar noticiários cada vez mais dramáticos e emocionais, e na execução dessa tarefa, o repórter desempenha um papel-chave.

Apesar de ser evidente que uma reportagem de televisão é resultado de um trabalho conjunto, operado por muitas mãos, desde a produção da reportagem até a edição e finalização do material que será exibido, para o telespectador as figuras humanas de referência acabam sendo os apresentadores e repórteres. Os primeiros mais voltados para a condução de um telejornal que organiza e apresenta várias notícias, e os segundos como narradores mais especializados, que se aproximaram do fato de forma suficiente para conquistar autoridade para retransmiti-lo e recontextualizá-lo.

O jornalista Reuven Frank, um dos pioneiros do telejornalismo norte-americano, redigiu em 1963 um memorando para sua equipe no canal NBC que se tornou uma espécie de bíblia para a geração de jornalistas de TV daquela época (CONWAY, 2009). No documento, defendeu que o maior poder do telejornalismo não está na transmissão de informações, mas sim na transmissão de experiências¹⁵. O comunicador também sustentou que as notícias na TV devem apresentar características da ficção, como conflitos, problema e desenvolvimento, altos e baixos, um começo, um meio e um fim. Para Frank, esses atributos não são apenas a essência da dramaturgia, mas também a essência da narrativa¹⁶.

¹⁵ Tradução nossa. “The highest power of television journalism is not in the transmission of information but in the transmission of experience” (CONWAY, 2009, p. 302).

¹⁶ Tradução nossa. “Every News story should, without any sacrifice of probity or responsibility, display attributes of fiction, of drama. It should have structure and conflict, problem and denouement, rising action and falling action, a beginning, a middle, and an end. These are not only the essential of drama; they are the essential of narrative” (CONWAY, 2009, p. 302).

Benjamin (1996), ainda que se referindo à imprensa escrita, destaca a função dos narradores, que possuem uma tarefa que não se limita a repassar um relatório de informações, como se fosse possível transmitir o estado puro das coisas. O labor se dá em mergulhar “a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”, e assim, se torna possível imprimir na história a marca do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, p. 205). Tal associação serve muito bem ao trabalho do repórter de televisão que, além de transmitir a informação, precisa impregnar o relato com suas impressões e experiências, aproveitando o estado de copresença para cativar o público e se tornar uma pessoa bem-vinda ao lar do telespectador.

A televisão, pelas suas especificidades técnicas, nem sempre consegue concorrer em termos de velocidade de informação com outros veículos, como o rádio e a internet. Boa parte das notícias veiculadas nos telejornais já estão circulando há algumas horas ou talvez dias em outros veículos de comunicação, circunstância que torna ainda mais essencial o “mergulho” da notícia na vida do repórter, como afirma Benjamin, para que então se forme um novo produto noticioso, merecedor de atenção. A relação tão próxima que precisa ser estabelecida entre o narrador e seu relato exige, além do compromisso da verossimilhança, a capacidade criativa do autor, como observa Cabral (2012):

Narrar é reconhecer a presença ética de alguém que organiza o relato, deixando aberta a possibilidade do destinatário de reconhecer sua presença. As ações dos jornalistas que constroem os sentidos das narrativas noticiosas seriam éticas, na ordem do domínio do real e, poéticas, na ordem do domínio da criação (CABRAL, 2012, p. 145).

A autoria é uma operação complexa na reportagem televisiva, que passa, por exemplo, pela própria imagem que o público tem do narrador materializado na tela. Por meio do uso do corpo e da voz, o jornalista não apenas comprova para o público que está no local dos acontecimentos, como também participa da ação, às vezes convidando o telespectador a acompanhá-lo em uma vivência compartilhada. Desse modo, tanto o repórter quanto a audiência atuam como testemunha dos fatos. Para que o público aceite o convite do narrador, é importante que o jornalista de TV atente para a imagem que transmite de si mesmo, a fim de não dificultar o vínculo com o telespectador (COUTINHO, 2012). O repórter de TV não só é o operador primário do real, como também empresta sua imagem para moldar e referendar o discurso que apresenta em forma de notícia.

No desempenho da função de informar, o repórter utiliza recursos para estabelecer uma ligação com seu telespectador, que quanto mais forte, melhor será a qualidade da

apreensão do conteúdo transmitido. O jornalista de televisão constrói uma presença no vídeo, simulando um contato direto com o telespectador. Essa ilusão ganha força especialmente quando os personagens das reportagens, entre eles o próprio repórter, se dirigem de forma direta ao telespectador, “em um simulacro do olho-no-olho que garante a proximidade, e que marca uma distinção à direção do olhar dos atores em cena na narrativa ficcional” (COUTINHO, 2012, p. 60).

O jornalista Lucas Mendes (2001), em entrevista a Coutinho (2012), comentou sobre a necessidade do repórter se conectar com o telespectador, apresentando-se como o contador da história e transmitindo a informação por meio do seu olho e de sua voz. Para Mendes, que foi correspondente da Rede Globo nos Estados Unidos, a notícia precisava sempre passar pelo repórter, por isso era obrigatória a gravação da passagem, a melhor oportunidade de criar um vínculo com a audiência. Inclusive, segundo Mendes, normalmente o profissional escolhia a parte mais importante da história para aparecer.

Quando o repórter está em campo, gravando diante da câmera um trecho que será posteriormente inserido na reportagem, inevitavelmente este pedaço da narrativa está regido por preceitos que perpassam a linguagem do telejornalismo. Pesquisadores destacam as características do jornalismo televisivo, como a “oralidade, o texto-fala, a simplicidade, o vocabulário reduzido e a ênfase nas repetições, a redação das imagens, e com elas, o caráter emocional, a propensão ao drama e tendência à serialidade” (COUTINHO, 2012, p. 52).

Paralelamente aos modos consolidados de noticiar na televisão, convivem normas com caráter passageiro, que variam ao sabor de modismos e tendências que nascem arbitrariamente e ganham contornos de modelos merecedores de imitação. No entanto, algumas regras não resistem ao tempo e ao gosto de telespectadores e profissionais da área. Mendes (2001) relatou para Coutinho (2012) que houve um período, na década de 80, em que a direção da Rede Globo manifestou insatisfação com o desempenho dos repórteres, que estavam muito parados no vídeo. Os gestores da época decidiram então que todos deveriam caminhar na passagem. A norma foi seguida pelas equipes, que passaram a incluir os movimentos em todas as reportagens. Logo a direção percebeu que havia cometido um exagero, e descontente com a proporção que a orientação havia tomado, emitiu um novo memorando, pedindo que os repórteres parassem de caminhar tanto.

A performance do repórter pode ter muitas nuances: caminhando ou parado, dramático ou pragmático, olhar atento ou disperso, etc. Independentemente dessas escolhas, há uma condição indispensável: a presença da credibilidade. Mesmo em um cenário de representações, onde as técnicas de dramaticidade servem ao processo de mediação dos

acontecimentos, o telespectador precisar confiar nos narradores e em suas histórias. A crença do público de que os relatos que passam no telejornal têm indícios de realidade, mesmo que haja consciência das interferências subjetivas dos agentes que fazem a mediação, é essencial para a subsistência do processo. Quando o telespectador deixa de confiar, há uma quebra no contrato de comunicação.

Nesse contexto, a representação exerce influência, ao passo que é através dela que a audiência poderá tirar suas conclusões a respeito da narração e do próprio narrador. “Uma cena corretamente representada conduz a plateia a atribuir uma personalidade ao personagem representado, mas esta atribuição – este ‘eu’ – é um ‘produto’ de uma cena que se verificou, e não uma ‘causa’ dela” (GOFFMAN, 1985, p. 271). Para Goffman, o “eu” que se mostra aos demais indivíduos é um “efeito dramático”, que surge de forma difusa a partir de uma cena representada, e a principal questão é saber se essa representação, esse eu encenado será acreditado ou desacreditado.

No próximo capítulo, avançamos na discussão sobre o papel do repórter como narrador televisivo, que utiliza seu próprio corpo como meio de comunicação com a audiência. Destacaremos também a participação do cinegrafista, um importante operador estético do telejornalismo e peça-chave na criação de padrões visuais. Buscaremos mostrar que a passagem é resultado da combinação da linguagem corporal do jornalista com os elementos visuais trazidos pelo cinegrafista, uma associação que poderá promover rupturas ou manter os modelos hegemônicos.

3 O REPÓRTER

Vivemos um tempo em que, possivelmente, os espaços onde narrar nunca estiveram tão multiplicados, pulverizados e acessíveis para os mais diversos narradores. Cada indivíduo é um potencial narrador e multiplicador de suas próprias narrativas, um distribuidor independente de suas subjetividades. Em meio a múltiplos discursos, que ocupam plataformas diversas, está o discurso jornalístico, que se diferencia dos demais por suas especificidades. Todos os dias, os repórteres de televisão narram histórias que ajudam a compor a identidade do país, com o compromisso, idealmente falando, de informar, contextualizar e ajudar o público a entender o mundo onde vivemos.

Neste capítulo, destacamos duas figuras fundamentais na construção de uma reportagem de televisão: o repórter e o cinegrafista¹⁷. Ambos são negligenciados pela maioria dos estudos contemporâneos de televisão, apesar de serem os profissionais mais atuantes no desenvolvimento das narrativas televisivas. Na primeira parte do capítulo, Benjamin (1996) e outros autores auxiliam a pensar o papel do repórter como narrador de histórias nos telejornais, que precisam simular diálogos diretos com a audiência e recuperar práticas de antigos narradores da história da humanidade, que se baseavam na oralidade para contar suas histórias.

Na segunda parte, destaque para a atuação do corpo do repórter da tela. Considerando que os códigos não-verbais são tão importantes quanto o texto na construção de sentidos no telejornal, o corpo se sobressai como instrumento de autoria, com potencialidade para ser receptáculo de performances ousadas, criativas, capazes até de promover rupturas sobre a linguagem hegemônica.

Por fim, o capítulo dedica atenção especial ao desempenho do cinegrafista. Os profissionais que operam as câmeras de TV, quase sempre deixados de lado pelos pesquisadores acadêmicos, são peça-chave na perpetuação de modelos estéticos nas reportagens televisivas. Muitas vezes o cinegrafista é o primeiro professor na área prática de jovens repórteres recém-chegados na redação de uma emissora de televisão. Quando está em campo, trabalhando, o sujeito que está por trás da câmera é quem imprime as marcas visuais

¹⁷ Neste trabalho, optamos por dar preferência ao termo “cinegrafista” para se referir ao profissional que acompanha o repórter em externas, realizando a captação das imagens. Também seria possível utilizar a função de “repórter cinematográfico”, titulação normalmente concedida por sindicato de jornalistas a profissional com Ensino Médio e experiência comprovada na função, ou ainda a jornalistas diplomados que exercem a função de cinegrafista. O “operador de câmera” tem função mais limitada, restrita ao trabalho nos estúdios da TV e com menos autonomia em decisões técnicas, como escolha de enquadramento.

que podem ser vistas repetidas vezes nas reportagens de televisão, o que chamamos de um padrão. Definitivamente, não se pode ignorar a influência desses profissionais na construção dos estilos hegemônicos de performance dos repórteres diante da câmera.

3.1 ACERTANDO O FOCO NO REPÓRTER

Historicamente as interações entre seres humanos se deram face a face, com os indivíduos compartilhando o mesmo ambiente físico e desempenhando uma comunicação marcada pela oralidade (THOMPSON, 1998). Desse modo, o ato comunicativo no passado entre pessoas distantes geograficamente só poderia ser efetivado com o deslocamento físico dos indivíduos. Com a chegada dos meios de comunicação de massa, surgiram novas formas de interação, ampliando os limites de tempo e espaço.

Thompson (1998) estabelece três tipos de interação: face a face, que exige a copresença dos indivíduos, os quais podem transmitir mensagens e interpretá-las de forma imediata, reduzindo o risco de ambiguidade; a interação mediada, que implica na utilização de um suporte técnico, como papel e fios elétricos, que permite a troca de informações entre indivíduos geograficamente separados – por exemplo, o envio de cartas ou uma ligação telefônica; e, por fim, a quase interação mediada, termo que se refere às relações sociais estabelecidas pelos meios de comunicação de massa, como livros, jornal, rádio e televisão, onde o conteúdo simbólico é produzido para um número indefinido de receptores potenciais e apresenta um caráter quase monológico, já que a transmissão da informação se dá em sentido único (THOMPSON, 1998).

O aumento da disponibilidade de formas simbólicas mediadas, causado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, “foi gradualmente alterando as maneiras nas quais as pessoas iam compreendendo o passado e o mundo além de seus contextos sociais imediatos” (THOMPSON, 1998, p. 38). O autor desenvolve uma teoria de grande contribuição para a pesquisa em televisão, no entanto decidimos não nos aprofundar na exposição de sua obra, já que optamos por dar preferência a outro aporte teórico. De qualquer modo, é preciso destacar que o repórter de televisão, personagem central de nosso estudo, se apresenta como um especialista no que tange à quase interação mediada, em que apesar de transmitir a informação para o telespectador em um fluxo monológico, também realiza um simulacro da interação face a face por meio da passagem. Machado (2000) salienta o papel fundamental do repórter nesse ato comunicativo:

Os eventos surgem para nós, espectadores, mediados através de repórteres (literalmente: aqueles que reportam, aqueles que contam o que viram), porta-vozes, testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir “versões” do que acontece (MACHADO, 2000, p. 102).

Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin escreve um ensaio em que propõe uma visão própria sobre a narrativa. Na época, a televisão vivia seus primórdios pelo mundo e sequer havia chegado ao Brasil, no entanto o autor faz ponderações que permanecem atuais, mesmo com a atual variedade de plataformas, de novas tecnologias e modos discursivos. Segundo Benjamin (1996), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, e o autor, ainda com foco nas narrativas escritas, destaca um estilo que, para ele, tem mais eficiência: “as melhores (narrativas) são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1996, p. 198). A televisão veio a reforçar esse entendimento, incorporando na sua linguagem o estilo informal de comunicar.

Benjamin admite uma função utilitária do narrador, que deve ser um homem que sabe dar conselhos. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1996, p. 200). O narrador faz uma pré-organização da história que vai contar, posicionando-se a partir de um lugar de fala e tomando decisões que interferem no resultado final do trabalho. Ao executar seu ofício, “seleciona algumas coisas e não outras; enfatiza umas, mas não outras; prefere alguns personagens a outros” e “por mais que ele tente dissimular as marcas da sua enunciação elas estão sempre lá e precisam ser apreendidas, assim como o fazemos num texto escrito” (ROSSINI, 2006, p. 115). No caso da produção de uma imagem audiovisual, o processo normalmente exige um grupo de profissionais, tanto em cinema quanto em televisão. Rossini (2006) propõe que no lugar de narrador seja usado o termo instância narrativa, capaz de dar conta com mais precisão das inúmeras pessoas que fazem parte da equipe de realização e que deixam marcas no enunciado.

O repórter de TV é um dos narradores midiáticos, aquele que conversa diretamente com o público, compartilhando não só informações, mas também experiências que ele próprio vivenciou. Para Becker (2005), a presença do repórter na televisão leva a audiência a também pisar no território da atualidade. Apesar de ser o mediador que se comunica diretamente com a audiência, ele integra uma equipe, “nunca sai para a rua sozinho; leva sempre uma equipe formada pelo cinegrafista e, dependendo do equipamento, pelo operador de VT/áudio e pelo iluminador” (BECKER, 2005, p. 61).

Além de ter a presença marcada pela voz e pelo corpo, Machado (2000) lembra que o repórter também tem um nome, já que é sempre identificado no telejornal. Para o autor, isso também é “bastante significativo para a individualização do relato, ou mais exatamente, para uma identificação de um relato com um sujeito enunciador” (MACHADO, 2000, p. 105-106). Ao longo desta pesquisa, vamos discorrer sobre os modos com que o repórter articula seu discurso, com enfoque na sua atuação no momento mais emblemático de sua participação, que é a passagem. Os estilos são variados,

[...] às vezes, marcam presença no vídeo personalizando a matéria e, conseqüentemente, o modo de tratar a informação. Outros, misturam ousadia e humildade na realização dos VTs, buscam trabalhar as notícias com criatividade e competência, orientados pelo bom senso (BECKER, 2005, p. 87)

Os estilos citados pela autora são apenas alguns, entre muitos, e que não só dependem da vontade individual do profissional, mas também precisam ser articulados com o tipo de reportagem, que pode limitar ou expandir as possibilidades de atuação do jornalista. Para atuar em campo, o repórter de televisão precisa internalizar um conjunto de procedimentos padronizados, que fazem parte da cultura profissional, mas também imprimir marcas de autoria, acionando sentidos diversos perante a audiência. Um desafio diário, que é construído, remodelado e consolidado ao longo de toda uma vida profissional.

As pesquisas acadêmicas contemporâneas em telejornalismo, ao se proporem a estudar as personas que compõem os programas noticiosos, têm escolhido como objeto preferencial de suas análises os apresentadores de TV. Os âncoras, como também são chamados os apresentadores dos telejornais, são vistos com autoridade suprema, cabendo a eles o ofício de “abrir a cena diária por onde desfila a sociedade com seus bons e maus exemplos”, assim como “fechar as cortinas do espetáculo, em geral com sorriso nos lábios pronunciando ‘Boa-noite, até amanhã.’” (PORCELLO; RAMOS; 2012, p. 216-217). O modo de dizer é tão relevante quanto o conteúdo da fala (CAVENAGHI, 2015), ou seja, o papel dos narradores presentes em um telejornal não se limita a ser portador de uma informação, mas também mediador de sentidos comunicados por formas não-verbais. No processo de interlocução entre a televisão e audiência, “os apresentadores desempenham função fundamental já que sua performance é um fator determinante no processo de significação e nos modos de organização do discurso do telejornal” (CAVENAGHI, 2015, p. 224).

No caso do Jornal Nacional, telejornal com a maior audiência da TV brasileira, a bancada luminosa e futurista é o “altar onde a Globo celebra o ritual de mostrar e interpretar o Brasil que se vê e se reconhece pela TV” (PORCELLO; RAMOS, 2012, p. 215). O papel de

destaque que o âncora conquista na tela da TV também se reflete no espaço dedicado a eles nos estudos sobre telejornalismo, enquanto outros profissionais envolvidos na produção da notícia são pouco mencionados (BECKER, 2005). Entendemos que, assim como o apresentador do noticiário, o repórter merece ser objeto de análise dos pesquisadores, especialmente no que se refere à forma com que a notícia é transmitida ao telespectador. Existe um universo de códigos visuais e verbais acionado durante uma passagem, que merece ser explorado, a começar pela unidade mais básica da interação visual entre dois indivíduos, que é a expressão do rosto:

[...] aqueles conteúdos ditos terão maior ou menor penetração junto ao público de acordo com a expressão do olhar de quem está falando. Diferentemente do rádio, onde a palavra é apenas ouvida, na TV ela é ouvida e vista ao sair da boca de quem está falando. E quanto maior a ênfase dada pelo jornalista, maior o interesse da pessoa pelo assunto (PORCELLO; RAMOS; 2012, p. 227).

O presente trabalho contribuir para um equilíbrio, mirando as análises no repórter de televisão, um agente de produção da notícia que tem grande potencial de imprimir marcas de autoria no seu trabalho, a partir do momento em que empresta seu corpo e sua voz para conduzir à narrativa. As histórias contadas pelos repórteres não são formadas apenas pelas palavras e imagens escolhidas pela equipe, mas também pela forma com que esse conteúdo é transmitido pelo repórter, tanto através da expressividade corporal quanto pelos códigos visuais articulados pela câmera que registra e ressignifica o acontecimento.

3.2 PERFORMANCE: CORPO E VOZ

Diariamente os indivíduos, pelo menos aqueles com um mínimo de vida social, interagem com outros corpos, tanto com os demais habitantes do lar, como nos diversos espaços sociais, como trabalho, escola, rua, lojas, consultórios, eventos sociais, entre outros. Para Rosário (2004), não há comunicação sem corpo, que pode ser entendido nessa perspectiva como um meio básico de expressão humana, uma mídia primária. Os corpos ocupam os espaços físicos e também os midiáticos, tornando-se assim corpos eletrônicos, capazes de gerar significados, produzir mensagens e realizar trocas simbólicas.

No processo de interação simbólica, Goffman (1985) destaca que o essencial é ser acreditado pelo outro enquanto personagem em representação, independentemente se aquele que representa está convencido de seu ato ou cínico em relação a ele, ciente de que nem toda sua representação condiz com os dados de realidade. O grupo observador, que no

telejornalismo seria representado pela audiência, pode “perceber que o indivíduo está manipulando o aspecto supostamente espontâneo de seu comportamento e procurar no próprio ato da manipulação alguma variação da conduta que o indivíduo não tenha conseguido controlar” (GOFFMAN, 1985, p. 20). Essa desconfiança faria o observador migrar da crença para a descrença perante a representação. Para executar a tarefa diária de ser acreditado pelos demais indivíduos, o corpo desempenha um papel chave, já que são as suas manifestações que vão compor um “texto que busca produzir credibilidade, manifestada na combinação complexa de traços e marcas que se expressam no rosto, no vestuário, no modo de andar, nos gestos, na postura, no uso dos espaços” (ROSÁRIO, 2009, p. 05).

A imagem que temos do mundo está midiaticizada, não mais depende exclusivamente das interações físicas com o mundo. Parte das experiências vivenciadas pelo indivíduo são proporcionadas por discursos midiáticos e, portanto, por corpos midiáticos. Para Becker (2005), o jornalista exerce um papel importante na representação do real cotidiano, até mesmo com vantagens em relação a outros meios, como cinema e literatura, que transitam melhor entre mundos reais e ficcionais. Apesar de o relato ser indiciado no real e buscar um efeito de verossimilhança com os fatos propriamente ditos, “toda experiência que supõe o uso da linguagem implica, portanto, em construções de sentidos, não existindo discursos neutros, ou livres de intencionalidades” (BECKER, 2005, p. 44).

O emprego da subjetividade está presente em todo o processo de produção da notícia no telejornalismo, como por exemplo na seleção das imagens que serão incluídas ou excluídas, no trecho da entrevista escolhido para exibição, no tema definido para ganhar ênfase na passagem, entre outros. Os acontecimentos não entregues em seu estado puro, estão sempre acompanhados da reflexão daqueles que fazem a mediação (MOTA, 2001). Assim, a marca do narrador fica inevitavelmente impregnada na narrativa.

As imagens obtidas pelas câmeras do telejornalismo produzem um efeito de real, afinal, presumimos que toda imagem captada seja referente a uma paisagem, objeto ou pessoa que realmente ficou, durante um tempo no passado, imobilizado diante da câmera. A esse entendimento, Jaguaribe (2007) acrescenta outro ingrediente: o “paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (p. 16). Para a autora, estamos passando por uma naturalização do registro realista nos relatos dos noticiários, na exposição dos romances do cotidiano, ao mesmo tempo que somos bombardeados por um mundo de “fantasias consumistas, devaneios publicitários, práticas místicas, imagens e narrativas que nos evocam mundos encantados, improváveis e delirantes” (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

Nesse sentido, a realidade é socialmente fabricada e o acesso ao real se dá por meio de representações midiáticas, em que

[...] o apelo dos meios de comunicação é fazer com que a imagem ou a narrativa midiática seja mais preta de realismo do que nossa realidade fragmentária e individual. Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se transformarão nos códigos interpretativos com os quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Parte do processo de produção da realidade midiática se dá por meio dos telejornais, que se autoatribuem a função de janela do cotidiano, onde o repórter, na busca pela certificação dos seus relatos, lança mão de uma ferramenta poderosa para a produção do discurso: seu próprio corpo. O repórter interpreta corporalmente o dito, explora expressões faciais, gestualidades, proximidades e distanciamentos da tela. “Se antes a regra era apresentar-se enquanto ventríloquo do fato, hoje o corpo do repórter também é explorado como lugar de performatização do acontecimento narrado” (GUTMANN, 2012, p. 126). As performances do jornalista diante da câmera podem contribuir para materializar sentidos fundamentais na construção de um telejornal, como atualidade, objetividade e interesse público. Para Fechine (2008), a performance é a forma de um ato em exibição,

[...] cujo sentido depende, antes de mais nada, de um tipo de co-presença entre sujeitos produzida pelo momento mesmo em que um se dá a ver ao outro em situação. Pode-se atribuir a “forma de performance”, em outras palavras, a tudo aquilo que se faz enquanto se exhibe (em ato) sem finalidade maior que a própria exibição (FECHINE, 2008, p. 209).

Na execução das performances, a voz é um dos elementos marcantes que se manifestam através do corpo. “No telejornal, a voz relatora permanece sempre atada a um corpo, corpo este submetido, como os demais ao seu redor, às leis do espaço físico onde ele está situado” (MACHADO, 2000, p. 105). Para Fechine, a voz é uma marca irreduzível da personalidade e da corporeidade do sujeito televisivo, contribuindo para construção de uma identidade e de um efeito de presença durante o tempo da programação da televisão. “Quando escutamos uma voz, não nos sentimos mais sozinhos. A sonoridade ‘enche’ o ambiente, influenciando sobre a nossa própria percepção do espaço físico em redor” (FECHINE, 2008, p. 115). Tal percepção tem, como exemplo prático, as próprias percepções empíricas da autora na relação com a programação televisiva:

Comecei a me dar conta de que essa intersecção de temporalidades produz um tipo de sentido quando, valendo-me da minha própria experiência com a TV, me perguntei pela primeira vez por qual razão sempre que mantenho a TV ligada, ainda

que não preste muita atenção ao que se mostra ou ao que se fala, não me sinto mais sozinha. Instala-se um tipo de efeito de presença (FECHINE, 2008, p. 109).

Na distribuição de poder de fala nos telejornais, os repórteres se destacam como sujeitos mais falantes. Enquanto ao apresentador cabe introduzir e eventualmente fazer o fechamento das histórias, ao time de repórteres cabe o desenvolvimento das narrativas, onde dentro delas serão incluídos outros personagens, ao sabor das decisões tomadas pelas equipes de produção, reportagem e edição. Cotes (2005) destaca que o repórter fala na condição de testemunha e porta-voz do acontecimento. A autora lembra que havendo vários repórteres cobrindo um mesmo acontecimento, cada qual produzirá sua versão, ainda que todas apoiadas na mesma história:

Cada repórter fala e existe representando um papel de forma autônoma. Em um mesmo dia ele pode utilizar a sua fala em situações diversas, como: morte, saúde, flores e incêndio. Diferentes vozes, versões, interpretações do fato, diferentes falas. Essa fala, ao ser repetida em suas entoações, promoverá a construção de um estilo, que é único, pessoal (COTES, 2005, p. 41).

Cotes (2005) é pesquisadora do telejornalismo dentro do campo da fonoaudiologia, e mesmo centralizando seus estudos no uso da voz pelo jornalista, reforça que existem outros elementos que contribuem para a construção da expressividade da comunicação humana. É preciso levar em conta a participação do jogo fisionômico, dos movimentos de mãos, braços e do corpo como um todo. Gutmann (2012) também destaca a relevância dos gestos e dos movimentos do corpo do repórter, seja do estúdio, de uma entrada ao vivo ou de uma reportagem pré-gravada. A copresença é reforçada pela atuação do mediador que “através do sistema gestual e audiovisual do corpo midiaticizado, olha, movimenta-se e se projeta corporalmente em nossa direção”. Quando o repórter está executando sua performance, compartilhando um mesmo tempo presente junto ao telespectador, ele utiliza as possibilidades visuais para fazer o público “se aproximar ou se afastar do seu corpo e espaço pelos enquadramentos de câmera e explora modalizações verbais de convocação de um suposto interlocutor virtualmente atuante” (GUTMANN, 2012, p. 238).

Quando a câmera liga e o repórter inicia sua mediação, o jornalista se readéqua enquanto corpo eletrônico narrador dos acontecimentos. Em cena, não se encontra um indivíduo desprovido de intencionalidades e de influências da própria cultura profissional, mas sim um sujeito midiático que se comporta conforme as gramáticas audiovisuais compartilhadas pelo seu grupo: “cuidado maior com a aparência, olhar para a câmera, gesticulação contida, objetividade e rapidez na expressão verbal, poucos movimentos na expressão facial” (ROSÁRIO; DAMASCENO, 2014, p. 179). O texto corporal do repórter

não é o mesmo que ele usa para as tarefas rotineiras, mas sim uma representação midiaticizada pensada para o ato enunciativo diante da câmera. Nos termos de Goffman (1985), estamos falando de apenas mais uma representação, entre tantas, que o indivíduo precisa executar no dia a dia. Há um certo apagamento da naturalidade típica de um jornalista longe da lente, que dá lugar a um novo molde, forjado para interagir com a câmera, a qual se transforma em “sujeito a quem é preciso dirigir a palavra, o olhar” (ROSÁRIO; DAMASCENO, 2014, p. 179).

O tipo de comportamento esperado de um repórter foi sendo moldado ao longo da história da televisão brasileira, até mesmo com iniciativas pontuais que buscavam justamente padronizar o modo do jornalista se comunicar com a câmera. Na década de 70, consolidou-se no telejornalismo brasileiro a substituição do filme pelo videotape para as gravações das reportagens, uma mudança que barateou o custo de produção, permitiu mais mobilidade às equipes e também a possibilidade de gravações mais extensas na rua, circunstância que estimulou o uso da performance dos repórteres.

Até então, o repórter pouco aparecia, uma vez que era necessário economizar película. Depois que a nova tecnologia foi implantada, o repórter passou não só a ir ao local dos acontecimentos e apurar as informações, mas também a fazer o texto e ele mesmo apresentar (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 91).

Em 1974, a Rede Globo deu início a um treinamento geral de repórteres, buscando implementar um modelo de performance no vídeo. Nos cursos, ensinava-se como “segurar microfone, evitar gesticulação excessiva, moderar as reações fisionômicas e colocar a voz” (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 91). Após dois anos, em 1976, a direção da emissora entendeu que estava amadurecido o processo de construção de uma linguagem televisiva, que se molda a partir das novas possibilidades tecnológicas de mostrar o repórter mais perto dos acontecimentos. Entendemos que essa iniciativa da Rede Globo é um exemplo de que as emissoras de televisão fizeram um esforço – e fazem até hoje – de repassar às suas equipes modelos que entendem que devam ser seguidos. Trata-se de um compartilhamento institucionalizado de normas, que se propagam não só através de projetos pedagógicos empresariais, mas também da retroalimentação de modelos por meio da observação entre profissionais, em que um imita o outro que julga mais competente.

Uma das normas mais elementares da gramática audiovisual do telejornalismo e que o corpo midiático do repórter segue à risca é a tradição do olho no olho. O olhar direto para a câmera é a ligação entre o narrador e a audiência, uma prática que nasce junto com a televisão. “A partir de 1954, Wladimir Porché, diretor da rádio televisão francesa, passou a

recomendar a todos que se dirigiam ao público que fixassem a câmera visto que eles se dirigem não somente a uma sala, mas a espectadores isolados” (JOST, 2007, p. 47). A conexão promovida pelo olho no olho é uma marca do discurso informativo da TV, que contribui para conferir credibilidade ao enunciado (GUTMANN, 2012). Nesse jogo de olhares, se estabelece uma relação de confiança, que também opera para desficcionalizar o discurso, já que olho que não interage com a câmera é característico das obras audiovisuais de ficção.

Na representação diante da câmera, o corpo eletrônico do repórter tende a reproduzir e multiplicar os mesmos formatos, modelos e recursos expressivos, já comuns dentro do seu grupo. Estamos falando de um corpo prescrito, padronizado, em que o narrador das reportagens “se submete à imposição das gramáticas para articular seus discursos e fundamentar seus textos principalmente sobre o poder e o saber, sustentados pela força e pela lógica” (ROSÁRIO, 2009, p. 10). No entanto, é justamente na forma com que o sujeito televisivo articula os formatos hegemônicos que ele pode encontrar um caminho para a autoria. Se estamos lidando com corpos padronizados, são pelas brechas de performance que o narrador pode imprimir suas marcas de autor, recorrendo à clássica definição de Benjamin (1996) sobre o papel do narrador, de mergulhar a coisa narrada em si mesmo para depois colocar para fora. Na televisão, um dos melhores recursos disponíveis para o exercício da autoria é o próprio corpo midiático, onde os “investimentos têm sido feitos, na maioria das vezes, sobre a imagem pessoal, organizada, principalmente, pelos aspectos físicos” (ROSÁRIO; DAMASCENO, 2014, p. 74).

A inquietude de apresentar algo diferente no jornalismo está presente inclusive nos espaços hegemônicos, nos veículos de comunicação tradicionais que ditam regras de como fazer por meio do próprio estado de referência em que se encontram. Praça Junior (2004), ao estudar a biografia de um dos repórteres de TV mais emblemáticos do jornalismo brasileiro, pontuou a busca das redações por repórteres diferenciados. O autor realizou um dos poucos trabalhos acadêmicos, senão único da última década, que se propõe a estudar exclusivamente o desempenho de um repórter de televisão, no caso, do repórter da Rede Globo Caco Barcellos. A dissertação se propõe muito mais a destacar o trabalho do repórter em si do que articular teoricamente conceitos importantes que perpassam o dia a dia dos profissionais que atuam em televisão, no entanto, é válida como registro histórico, com apontamentos esclarecedores sobre a historicidade das rotinas produtivas do telejornalismo. No trecho abaixo, o autor aponta uma tendência que até hoje ecoa no desempenho do repórter frente às câmeras:

Passada a fase de mesmice na televisão brasileira, leia-se de repetição da velha fórmula de apresentação de reportagens, que chegaram à saturação depois de algumas experiências inovadoras de telejornais, começou-se a perceber uma movimentação em busca do repórter que pudesse dar um tom diferenciado ao produto apresentado. Que tivesse empatia com o público, mas que revelasse austeridade, seriedade, respeito e ética. E, se possível, que fosse simpático (PLAÇA JÚNIOR, 2004, p. 86).

Historicamente, com o aval dos preceitos de objetividade, o jornalista se forjou à luz do apagamento de suas características enquanto sujeito, “de modo a representar uma espécie de elemento ventríloquo porta voz da emissora” (GUTMANN, 2012, p. 237). No entanto, cada vez mais o jornalista se encontra envolvido nos seus relatos, exercitando a exposição de um “eu” que antes atuava com discrição. Apresentadores e repórteres seguem uma tendência de se apresentarem como personas, como verificou a pesquisa de Gutmann (2012) com 15 telejornais de rede, em que foi possível identificar a exploração das performances de um corpo midiático que não se comporta mais como mero elemento visual no local dos fatos.

Ainda que a gramática hegemônica do audiovisual seja dominante, o corpo do repórter pode encontrar um espaço para buscar uma autoria, expressar suas multiplicidades, mesmo que de forma incipiente (ROSÁRIO, 2009). As narrativas dos telejornais hoje em dia oferecem ao repórter um espaço diferenciado, já moldado por contornos de confiabilidade inerentes ao produto e reforçados diariamente junto à audiência. Cabe ao jornalista explorar com sabedoria o universo de possibilidades de mediação, ainda que preso a uma gramática hegemônica. O destacamento de um “eu” aumenta o compromisso e a responsabilidade do jornalista, que em vez de apenas levar a informação ao público, precisa envolver o acontecimento em autoria e transformá-lo em um texto audiovisual singularizado.

3.3 O OLHAR DO CINEGRAFISTA

Entendido o repórter de televisão como um mediador de informação, que utiliza sua voz, seu corpo e técnicas de expressão para exercer um papel diante da câmera, avançamos para mais uma reflexão, que busca perceber o repórter televisivo como elemento estético de um espaço paradigmático – o telejornalismo. Os modelos estão em transformação, mas as mudanças não são repentinas e tampouco sensíveis. O telejornalismo é um dos gêneros televisivos que se tornou uma instituição normativa dentro da comunicação, e neste espaço simbólico operam forças que ditam regras e outras que as questionam e provocam. No meio deste jogo de poderes, a linguagem se instaura e ao mesmo tempo se modifica.

O pesquisador Antonio Brasil, que atuou como repórter cinematográfico, afirma que “após mais de 50 anos de grandes realizações, o velho modelo de produção televisivo apresenta sinais evidentes de desgaste, se tornou repetitivo, pouco criativo” (BRASIL, 2012, p. 115). Os modelos de produção persistem nem tanto por teimosia, mas em prol do funcionamento de um sistema que precisa produzir notícia a todo momento e necessita criar processos que deem conta de alimentar as programações noticiosas de centenas de emissoras de televisão. Dentro das redações, o próprio modo de fazer convencional se perpetua por meio da referência que os profissionais recém-chegados têm nos mais experientes, que carregam maior bagagem normativa.

Pode ocorrer também o empenho da empresa em impor padrões, muitas vezes enfrentando resistência de parte dos profissionais. No caso de jornalistas veteranos mais relutantes, Adghirni (2012) afirma que uma prática recorrente é a substituição por jovens mais flexíveis. “O recém-formado é maleável e se adapta mais facilmente às normas político-editoriais assim como a salários mais baixos na escala profissional” (ADGHIRNI, 2012, p. 76). Segundo a autora, ao apostar na juventude, as empresas também exercem a liberdade de impregnar suas matrizes ideológicas nos jornalistas em formação, às vezes através de treinamentos específicos ou simplesmente na correção de condutas no trabalho diário.

As instruções sobre como se portar diante da câmera, quais informações apresentar e como dizê-las são, na maioria das vezes, aprendidas na prática, por meio da consulta àqueles já acostumados com um *modus operandi*, que perpetua velhos modelos. Brasil (2012) pontua com clareza a troca existente entre repórter e cinegrafista quando estão em campo, no exercício de suas atividades profissionais:

O cinegrafista costuma ser o verdadeiro professor para os jovens e não tão jovens jornalistas que se iniciam no telejornalismo. Renomados jornalistas egressos do jornalismo impresso ou do rádio enfrentaram as câmeras operadas por cinegrafistas pela primeira vez e foram instruídos por esses profissionais. Alguns desses cinegrafistas-professores também se tornam a única possibilidade de instrução prática em telejornalismo para centenas de estagiários ou jornalistas recém-formados oriundos de nossos cursos de jornalismo (BRASIL, 2012, p. 179).

Apesar de ser protagonista na construção da estética no telejornalismo, o cinegrafista é pouco estudado no meio acadêmico. A exclusão da categoria da centralidade das pesquisas não deixa de ser também um eco das dificuldades de reconhecimento que o profissional enfrenta no mercado de trabalho. Para Brasil (2012), “o profissional que produz o conteúdo audiovisual do principal veículo de comunicação e de jornalismo é um desconhecido do público e ignorado pela academia” (p. 177). O autor busca, por meio de suas pesquisas,

mitigar a dívida histórica dos estudos na área da Comunicação com os profissionais que são os principais mediadores da imagem no telejornalismo. O cinegrafista,

[...] além de carregar o peso da falta de reconhecimento e das injustiças, tem que carregar literalmente o peso de equipamentos muitas vezes incômodos e obsoletos que lhe provocam graves problemas de saúde. Mas nada se compara com o peso do preconceito contra a sua função (BRASIL, 2012, p. 179).

Segundo Oliveira (2008), graduado em jornalismo e repórter cinematográfico do Núcleo da Rede Globo em Porto Alegre, o primeiro recorte da realidade é dado pelo cinegrafista. Por mais que um repórter esbanje talento em performar diante da câmera e em conduzir narrativas casadas entre texto e imagem, a relação da câmera com o acontecimento tem prioridade. Ainda que a autoria de uma reportagem dependa cada vez mais da performatização do repórter, a matéria-prima de uma narrativa televisiva depende da capacidade do cinegrafista de captar o fato com qualidade, precisão, agilidade e, em muitos casos, poesia.

A todo momento, o cinegrafista deve estar “diminuindo ruídos e trazendo soluções que façam o telespectador entender melhor a informação sem a necessidade de interferências externas” (OLIVEIRA, 2008, p. 68). Os manuais de telejornalismo são recorrentes ao afirmar a máxima de que o repórter não deve interferir durante a gravação de uma imagem única e marcante, pois o sujeito não é maior que o fato. Se a emissora só dispõe de uma câmera para gravar uma cena importante, forte ou inusitada, a maioria dos profissionais de TV hão de condenar aquele repórter que se posiciona entre a câmera e o objeto gravado, disputando a atenção do público.

O repórter cinematográfico promove uma tradução diferenciada do fato, utilizando recursos imagéticos como enquadramentos, som, luz e cor para preencher uma narrativa, que também precisa da palavra do repórter (BRASIL, 2012). Por trás da lente da câmera, há um sujeito que não aparece no vídeo mas tem um grau elevado de influência estética sobre a versão final da reportagem. Ramos (2012), que na sua obra analisa a relação do espectador com a imagem-câmera nas diversas situações do cotidiano, afirma que a câmera não existe por si só, há um sujeito concreto que está apertando o botão. No telejornalismo, trata-se do cinegrafista, parceiro diário do repórter, com quem divide tarefas, desafios e decisões de como mostrar o acontecimento.

Pode parecer ingênuo afirmar que sem o cinegrafista não haveria toda a matéria-prima audiovisual do telejornal, mas reforçar essa obviedade serve para eliminar de vez a postura de ignorar o papel fundamental do profissional da imagem na construção do texto audiovisual. A

câmera e seu sujeito formam uma “unidade indissociável”, “não há câmera sem sujeito, ou melhor, há câmera, mas não tomada, não imagem” (RAMOS, 2012, p. 77). Por trás da máquina, há um indivíduo que acompanha o evoluir da câmera do mundo e aciona sua cultura profissional para tomar as decisões estéticas que vão dar forma ao mundo representado pela televisão por meio das notícias.

As câmeras estão a serviço de todo o universo audiovisual, do qual faz parte o telejornalismo, que tem como um de seus diferenciais a constante operação da realidade, a função de mostrar ao público o mundo que o rodeia. As câmeras do telejornalismo estão nas ruas para captar os acontecimentos, assim “a imagem conquista o status de verdade, porque mostra um real não questionável, nem inventado ou criado, como na ficção, mas constatável” (BECKER, 2005, p. 70). O registro da realidade não é exclusividade das equipes de reportagens, já que os cinegrafistas amadores, as câmeras de vigilância e as câmeras instaladas nos celulares, para citar apenas alguns exemplos, despejam a todo instante novas imagens que também compõem o imaginário da audiência, que se abastece de informação não apenas da televisão, mas de outros meios que também trabalham com o audiovisual, como a internet.

Mota (2001) afirma que as técnicas empregadas na captação, e também a ausência dessas técnicas, são responsáveis por uma perspectiva do olhar. Um cinegrafista registra um fato de maneira diferente, por exemplo, em comparação com o circuito interno de um prédio ou de uma pessoa comum que usa o celular *smartphone* para gravar um acontecimento. Ainda que cada imagem possua suas especificidades técnicas e seja influenciada pela operação de um sujeito diverso, as câmeras aproveitadas pelo telejornalismo têm em comum o manejo de situações reais com personagens do cotidiano.

A câmera está nas ruas e desnuda um cenário real, com personagens verdadeiros, para os quais o desempenho de um papel nada mais é do que repetir a própria vida. Não se trata de colocar um espelho diante do real, mas de opera-lo, utilizando a câmera como bisturi que corta fundo a carne, até os ossos (MOTA, 2001, p. 22-23).

Embora se abasteça de imagens com origens variadas, o telejornalismo é fortemente dependente do repórter cinematográfico, que tem como obrigação buscar “a melhor imagem para trazer aos telespectadores, um recorte da realidade mais aproximado do fato acontecido e que será, posteriormente, mediado por outros profissionais e funções dentro do Jornalismo” (OLIVEIRA, 2008, p. 71). Os registros de realidade são o primeiro passo visual de um percurso que finda na exibição da reportagem, construída a muitas mãos e mentes que selecionam, fazem escolhas e impregnam as notícias com traços de autoria. Mesmo que no

telejornalismo o momento da edição seja atribuído ao processo que inicia após a captação de todas as imagens e entrevistas e termina com a finalização da montagem da reportagem, o processo de editar, cortar, selecionar permeia todo o processo produtivo:

Por trás do olho do cinegrafista que captou a imagem, por trás da escolha do que vai ou não ser mostrado pelo editor, do que vai ou não ser dito pelo repórter, de que vai ser extraído da fala do entrevistado, está um processo de edição. Editar é escolher. E a rotina diária de escolher cenas, imagens, falas e olhares pressupõe ideologias (PORCELLO; RAMOS; 2012, p. 216).

Tão importante quanto a decisão do que dizer ou mostrar na reportagem, é a forma com que serão mostradas as imagens audiovisuais, como por exemplo, os tipos de enquadramentos, o uso ou não de um movimento de câmera, o tempo destinado para cada tomada, entre outros. Da mesma maneira, o repórter, além de definir o texto que será dito, precisa decidir como será dito, qual o emprego de seu corpo na narrativa, que expressões faciais vão ser acionadas durante a gravação e até mesmo a escolha do figurino, que ajuda a compor um significado para o ato comunicativo. Embora essas decisões permitam espaço para a subjetividade da equipe de reportagem, existem padrões preferenciais para a execução do trabalho, como descrevem Rosário e Aguiar (2014):

Os telejornais, por exemplo, contam com tempos, enquadramentos e planos fixos no modo de mostrar o apresentador e no modo de exibir os repórteres, bem como busca se adequar a um determinado perfil físico-estético. Os enquadramentos e o olhar direto para a câmera buscam a aproximação entre o apresentador/repórter e o telespectador; o perfil físico, predominantemente baseado numa estética caucasiana, auxilia na empatia e na credibilidade (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 176-177).

Segundo os autores, o estilo estético e a linguagem corporal dos corpos no telejornalismo se repetem, com o predomínio do corpo magro, pele branca, aparência jovem, cabelo castanho e liso. Deste modo, reforça-se um estereótipo alimentado pelos sistemas midiáticos, que tem na figura do repórter uma participação protagonista. As repetições do modo como o jornalista coloca o corpo perante a audiência contribuem para a construção de alguns sentidos, como a credibilidade e segurança, reforçados por enquadramentos convencionais, pela forma que o repórter segura o microfone, as expressões faciais de ênfase ou reprovação e, inclusive, pelo figurino típico, como roupas sóbrias que incluem blazers e camisas (ROSÁRIO, 2004).

Apesar da hegemonia estética predominante e persistente, um olhar atento ao passado recupera iniciativas que tentaram caminhar em sentido diferente. Na década de 80, houve um empenho por parte de programas de produtoras independentes em promover uma ruptura com a linguagem televisiva predominante. As experimentações em termos de forma, linguagem e

conteúdo mostraram alternativas aos formatos já consolidados. Ainda que não os tenha suplantado, foi capaz de tensioná-los a ponto de dar início a alguns processos de ruptura.

Segundo Fechine (2007), os momentos mais inovadores e criativos da produção audiovisual brasileira foram propiciados pelo movimento do vídeo independente ou de iniciativas paralelas que “mesmo que de modo indireto, beberam na fonte do experimentalismo que o acesso aos meios eletrônicos proporcionou” (FECHINE, 2007, p. 86). Mesmo inseridos em sistemas hegemônicos de televisão, algumas produções se destacam como vozes dissonantes em um coro de ideias tradicionais e normatizadoras. É importante valorizar que iniciativas aparentemente frágeis podem se articular de modo a tensionar um padrão, e mesmo que não o superem, são passíveis de provocar mudanças. Mota (2001) critica as pesquisas que marcaram a área de televisão na década de 70, as quais se concentram em apontar os mecanismos de dominação. O autor propõe o desafio de observar mais atentamente as manifestações estéticas dos produtos televisivos:

Faz-se tábua rasa do livre-arbítrio dos emissores preferenciais da comunicação (jornalistas, produtores, escritores, atores, diretores), já que a lógica de dominação dos meios se sobrepõe a tudo e a todos. Ao privilegiar apenas o aspecto sociológico, boa parte dessas publicações não se preocupou com um dos principais fundamentos da comunicação: o hardware, a coisa dura, que resiste a elucubrações ideológicas e que tem lógicas, no plural, passíveis de serem reinterpretadas, tanto pelos que sabem operá-lo quanto pelos que não sabem, gostariam ou resistem em utilizá-lo (MOTA, 2001, p. 75).

Dois exemplos se destacam entre os programas da década de 80 que ousaram apostar na experimentação: o programa “Abertura”, com a participação do cineasta Glauber Rocha, e o personagem Ernesto Varela, um repórter supostamente ingênuo interpretado por Marcelo Tas. Dotado de um estilo próprio e uma crítica social feroz, Glauber Rocha foi um dos expoentes do Cinema Novo. O cineasta participava de um quadro no programa “Abertura”, exibido nas noites de domingo na extinta TV Tupi, entre 1979 e 1980, anos marcados pelo início de um processo de abertura política e redemocratização, com a ditadura militar perdendo força, cenário histórico que influencia na escolha do nome do programa. Glauber dizia que era “cada vez mais necessário fazer cinema na televisão, que a televisão é o cinema popular por excelência e que *a priori* ela nada deve inclusive esteticamente às demais formas de produção audiovisual” (SILVA, ARAÚJO, 2012, p. 23).

Na passagem pela televisão, Glauber busca reformular a estética dominante adotando um estilo próprio, que nem sempre era fácil de ser compreendido pelo telespectador. Entretanto, era justamente a busca de uma ruptura com os modelos hegemônicos que o cineasta defendia, muitas vezes provocando os produtores culturais a pensar e retratar de

forma diferente o personagem brasileiro, sem beber dos modelos estrangeiros que ditavam como mostrar e como dizer. “Glauber fazia uso arrevesado da palavra, da pergunta ou da resposta que levava mais à estranheza do que à identificação, mais ao fracasso do que ao sucesso ou entendimento, mais à dúvida do que ao convencimento” (MOTA, 2001, p. 117). Precisamos pontuar que essa característica, que muitas vezes promovia uma catarse no lugar de uma compreensão, atendia um objetivo do cineasta, mas haveria dificuldade em ser adotada como linguagem padrão para o telejornalismo. As rupturas de linguagem e estranhamentos estéticos poderiam causar uma confusão no telespectador, que ao término da exibição de uma reportagem no estilo de Glauber teria mais chance de sair com dúvidas do que certezas.

Não queremos dizer que isso seria ruim, mas de certo modo incompatível com paradigmas do telejornalismo. No entanto, mesmo que não possa ser aplicada de forma integral, a ruptura de linguagem de Glauber tensiona a favor de uma reflexão crítica sobre os formatos predominantes. Afinal, existem outros modos de se expressar, de filmar, de compor esteticamente, de dar voz e de contextualizar as informações. É temerário afirmar com convicção que a experimentação de Glauber na televisão tenha gerado transformações que ecoam no telejornalismo contemporâneo, mas serve como uma consciência concreta e documental de que a ruptura é uma opção política e estética, e pode ser promovida. Mota aponta uma relação entre a proposta estética de Glauber e o telejornalismo:

Glauber Rocha pretendia estudar a quase eliminação da montagem, enquanto existisse uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada. Ele estava pensando nos primórdios do cinema, no teatro filmado e na dramaturgia brechtiana. O resultado, porém, é mais próximo das sequências do telejornalismo ou dos documentários de televisão, onde o que salta aos olhos não é a duração de um plano mas o tipo de tempo do registro (MOTA, 2001, p. 54).

Também na época de abertura política, desponta o trabalho de um repórter fictício, interpretado por Marcelo Tas, que com maestria esbanjava ironias durante entrevistas com personalidades, preferencialmente do cenário político. O humor ácido estava sempre presente nas entrelinhas das falas do personagem, caracterizado por uma aparência de repórter iniciante e ingênuo que desconcertava entrevistados com perguntas não convencionais. Na câmera, outro personagem, o “Valdeci”, interpretado pelo cineasta Fernando Meirelles, que ao lado de Tas, integrava a equipe da produtora Olhar Eletrônico, responsável por distintas produções independentes na década de 80.

Em vez de tentar dirigir seus entrevistados, o papel de Varela era, ao contrário, estimulá-los a um posicionamento autônomo, autêntico, mas consciente do próprio

aparato de mediação envolvido numa gravação para a TV. Varela desconstrói os discursos unívocos dos repórteres convencionais que tentam reduzir toda a diversidade sociocultural e político-ideológica, toda a pluralidade de pontos de vista à autoridade de sua própria fala. Nas situações mais diversas, Varela não apenas devolve a palavra ao povo como se esforçava por adotar a sua perspectiva (FECHINE, 2007, p. 92).

O breve resgate desses dois exemplos da TV brasileira serve como exemplo do esforço dos produtores daquela época de experimentar uma linguagem fora dos padrões, em que a produção televisiva se desapegou de modelos que seguiam a estética do bonitinho (MOTA, 2001). Tanto Glauber Rocha quanto Marcelo Tas conseguiram promover uma desconstrução, fazendo televisão de um modo diferente, de forma mais livre e ousada, sem os rigores estéticos que impõem enquadramentos convencionais, boa iluminação, aparência elegante, entrevistas respeitadas e outras exigências que engessam a linguagem. Apesar da dificuldade em apontar com precisão heranças deixadas por estas iniciativas, Mota (2001) cita algumas contribuições:

Incorporação explícita do movimento próprio da imagem eletrônica, com seus ruídos e abstracionismos; operação em tempo real ou presente, denotando o estilo ‘ao vivo’; limites pouco definidos entre ficção e realidade, entre informação e fabulação; aproveitamento estético dos limites da tecnologia eletrônica; inovação da postura do comunicador, misto de personagem e doublé de profissional; montagem feita como colagem (MOTA, 2001, p. 162).

As participações de Glauber Rocha e do repórter Ernesto Varela na TV da década de 80 poderiam ser classificadas como corpos insurgentes, nos termos de Rosário (2009). Para a autora, no entanto, a televisão em seu tempo atual não apresenta corpos que transcendem, que operam distantes dos lugares hegemônicos. Este tipo de corpo, capaz de ignorar regras e ocupar territórios que não lhe pertence, encontra espaço na internet. “É um corpo que – por desconhecimento, vontade ou rebeldia – não se submete às normas hegemônicas dos textos midiáticos” (ROSÁRIO, 2009, p. 11).

Enquanto a televisão se mantém refém de suas próprias tradições e padece em tentativas de experimentação, o ambiente online avança como terreno fértil para atuação de um corpo audiovisual que destoa da norma, resiste aos modos de produção, promove insurreição em relação à estética ou, no mínimo, tempera o audiovisual com contradição. São movimentos com potencial para atualizar o fazer telejornalístico, mas ainda distantes dos interesses do campo de produção da televisão, que se encontra apegado às formas que historicamente compõem sua identidade e diferenciação.

Se por um lado, somos reféns de formatos pré-estabelecidos, que fazem parte de um espaço simbólico paradigmático – o telejornal –, por outro lado, o repórter também é um sujeito dotado de livre-arbítrio, que não está submetido a um controle de comportamento em tempo integral. O repórter de TV pratica diariamente uma operação estética em que seu próprio corpo é protagonista, e a manifestação mais evidente dessa articulação é a passagem, quando o jornalista mostra o rosto e assina a reportagem com sua presença.

A forma do repórter se comunicar com a audiência passa, necessariamente, pela atuação ativa do cinegrafista, o profissional que decide como dispor os elementos visuais em cada plano captado. É preciso reconhecer a importância do sujeito por trás da câmera, que exerce influência direta na construção dos discursos midiáticos contidos nas reportagens de TV. A postura estética que repórter e cinegrafista adotam perante a câmera também é política, porque se posiciona dentro de uma linguagem, seja a reproduzindo ou a desconstruindo. Esses dois profissionais, que são parceiros nas rotinas profissionais, também são potenciais agentes da mudança, ainda que estejam inseridos em uma lógica difícil de ser contrariada.

As atuações do cineasta Glauber Rocha e do repórter fictício Ernesto Varela na década de 80 atestam que é possível encontrar brechas em meio a estética dominante. O discurso questionador e desestabilizador, aliado a uma atuação opinativa e engajada, protagonizou rupturas de linguagem importantes para a televisão. O desafio para os profissionais do presente é descobrir como produzir rupturas relevantes, sem se limitar a mudanças superficiais, como passagens enfeitadas por pinceladas supostamente criativas, mas esvaziadas de propósito.

No próximo capítulo, vamos continuar falando da presença do repórter, estreitando o debate em torno da passagem, com enfoque nos motivos que levam a uma homogeneidade na maneira do jornalista performar no vídeo. Também abordaremos as funções da passagem no telejornalismo, que não se restringe apenas a apresentar o narrador. Como elemento constitutivo da reportagem, a passagem pode contribuir de diversas formas para o encadeamento da narrativa, como veremos a seguir.

4 A PASSAGEM

A presente pesquisa tem, dentro de um conjunto de motivações, uma que se encontra na origem: a inquietação deste pesquisador durante a execução do trabalho diário como repórter de TV em relação à gravação da passagem. Trata-se de uma das tarefas mais emblemáticas do ofício, um momento-chave que começa a ser pensado na produção da reportagem e pode ter um papel protagonista na condução da narrativa. As passagens, que são executadas milhares de vezes todos os dias nos mais variados locais, merecem ser observadas à luz da teoria. Entendemos que a academia e o mercado de trabalho, mesmo sem operarem na mesma velocidade, precisam se permitir o diálogo, a troca de olhares, a contribuição mútua. “Desse diálogo resultará um telejornalismo maduro e crítico” (PORCELLO, 2015, p. 71).

Não é preciso assistir a mais de um telejornal para perceber que as performances dos repórteres no vídeo apresentam visualmente elementos em comum, como se houvesse modelos padronizados a serem seguidos e, eventualmente, rompidos. Para compreender melhor as práticas profissionais que tornam as passagens tão parecidas umas com as outras, acionamos a noção de *habitus* de Bourdieu (2011), desenvolvida na primeira parte deste capítulo. Na segunda parte, buscamos apontar as principais funções atribuídas ao momento em que o repórter aparece na tela. Para isso, articulamos a contribuição de Abreu e Lima (2010), que em pesquisa recente apontou sete funções preponderantes para a passagem dentro de uma reportagem de televisão.

Esse percurso teórico nos aproxima ainda mais do objeto em análise no presente trabalho e serve de instrumento para as análises realizadas no decorrer da pesquisa. A observação das passagens na contemporaneidade e nas primeiras décadas do telejornalismo brasileiro é enriquecida pelo entendimento de que os repórteres compartilham práticas padronizadas na execução da passagem e atribuem propósitos e funções específicas para o momento em que mostram seu corpo e sua voz.

4.1 UM *MODUS OPERANDI*

No telejornalismo, o repórter, pela natureza do seu trabalho, se encontra em um eixo central de mediação. Em uma esfera mais restrita ao universo profissional, podemos afirmar que ele precisa agenciar anseios e expectativas dos colegas de trabalho que antevêm a

reportagem (produção) e aqueles que a finalizam (edição) para exibição, assim como mediar as diversas vozes que serão ouvidas ao deixar a redação para captar imagens e entrevistas que farão parte da reportagem. Sob uma perspectiva mais abrangente, o repórter também faz a mediação entre a instituição televisão e a sociedade a qual e para qual reporta. Para Machado (2000), o repórter goza de grande autonomia, por estar na fronteira intermediária entre a voz institucional e a voz individual, desempenhando uma espécie de interface entre a televisão e o evento.

A intervenção de cada repórter encontra-se marcada por uma espécie de “assinatura” individual: ela tem algo de pessoal, de subjetivo. Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que cada repórter contribui de forma diferente para a enunciação de um único evento (MACHADO, 2000, p. 107-108).

Por ser uma construção discursiva de razoável complexidade, é comum as decisões sobre como se dará a participação do repórter, em carne e osso, sejam pensadas e discutidas entre os colegas, como produtores, cinegrafistas e editores. Imbuídos nas rotinas profissionais que instrumentalizam o indivíduo no desempenho das tarefas, os repórteres se valem de modelos para compor sua performance diante do vídeo. Esses formatos são construídos historicamente por meio de um *modus operandi*, um modo de fazer impregnado nas rotinas dos repórteres de televisão, construído, consolidado e inclusive modificado ao longo de seis décadas de telejornalismo brasileiro. E não se pode desconsiderar o peso do condicionamento exercido pelo hábito. Na televisão, a repetição cotidiana dos mesmos padrões tende invariavelmente a automatizar as soluções (MACHADO, 2000).

Esse *modus operandi* a que nos referimos tem respaldo na teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2011), que enxerga o mundo social através de campos – espaços simbólicos diversos, onde agentes fazem parte, operam, ditam regras e formam uma rede de valores constitutivos. Estes campos, apesar de autônomos, não são unidades estritamente independentes, visto que os espaços se entrelaçam e cada indivíduo participa necessariamente de vários campos ao mesmo tempo, exercendo papéis distintos com graus diversos de importância, dependendo da bagagem e do investimento pessoal do indivíduo em se destacar nos campos aos quais pertence.

Ao discorrer sobre o campo de produção erudita, um dos mais citados e desenvolvidos teoricamente por Bourdieu (2011), o autor afirma que o grau de autonomia pode ser medido tomando como base “o poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento”

(BOURDIEU, 2011, p. 106). Esses mecanismos de significação que se articulam no interior de cada campo são fundamentais para formar sua identidade, e contribuem também para o processo de legitimação cultural perante outros campos. Os indivíduos que compõem o mesmo campo buscam técnicas, estilos, modos de fazer e de pensar que servem como ferramentas para promover uma distinção dos demais campos. As marcas que constituem a identidade de um campo são tão fundamentais para sua força e existência, que a tendência é rejeitar definições que vêm de fora e também resistir a mudanças que fujam dos padrões já instituídos.

A brutalidade com que uma comunidade intelectual e artística fortemente integrada condena qualquer recurso tecnicamente montado com procedimentos de distinção não reconhecidos – e assim imediatamente desvalorizados como meros artifícios –, comprova (o mesmo ocorre com a atitude suspeitosa em relação às intenções dos grupos mais revolucionários) o fato de que a comunidade intelectual e artística só consegue afirmar a autonomia da ordem propriamente cultural quando controla a dialética da distinção cultural (BOURDIEU, 2011, p. 109-110).

A noção de campo é complementada por outros três conceitos desenvolvidos por Bourdieu, que de forma sintética pretendemos apontar. O primeiro deles é o “capital”, que corresponde a um tipo de moeda que tem valor de acordo com as representações dentro de um campo. Aqueles que têm mais poder dentro do campo naturalmente possuem mais capital. Bourdieu, na sua obra, cita quatro tipos principais de capital: o cultural, o social, o econômico e o simbólico. O próximo conceito é de “*habitus*”, que corresponde às regras do jogo empreendidas dentro de um campo, um “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio” (BOURDIEU, 2011, p. 160). O terceiro conceito é *illusio*, uma forma específica de interesse que os agentes sociais possuem em participar do jogo, acreditando que a questão social que está posta dentro do campo é tão importante que vale a pena ser seguida. Para Neveu (2006), *illusio* é um investimento ao mesmo tempo psíquico, intelectual e profissional nos jogos e projetos próprios a um campo. Um ponto importante é que esse interesse resulta no entendimento de que é natural agir dessa maneira, ou seja, existe uma internalização da conduta proposta, em conformidade com o *habitus*, que se origina da aceitação de que o que se passa no jogo social tem um sentido e que as apostas são dignas de serem feitas.

Para facilitar a compreensão do conceito de *illusio* e já avançar na aplicabilidade do mesmo no objeto desta pesquisa, vamos nos deter a exemplos que envolvem o telejornalismo. Poderíamos nos deter em campos mais abrangentes ou mais específicos, como a Comunicação, o jornalismo, ou a redação de uma única emissora, ou seja, são inúmeras

possibilidades, porque também são inúmeros os campos que podem ser delineados para cada indivíduo.

Bourdieu (1997), ao falar sobre o campo jornalístico afirma que é “um lugar que possui uma lógica específica, que se impõe aos jornalistas através de restrições e controles que eles se impõem uns aos outros. O profissional se comporta conforme esperado para atender expectativas e, no seu entendimento, crescer profissionalmente. Neveu (2006) também reflete sobre o tema, ao pensar o jornalismo como “um universo estruturado por oposições ao mesmo tempo objetivas e subjetivas, a perceber cada publicação e cada jornalista dentro da rede de estratégias, de solidariedades e de lutas que o ligam a outros membros do campo” (NEVEU, 2006, p. 63).

No campo onde estão os jornalistas de televisão, um tipo de capital é o conjunto de valores compartilhados pelos demais jornalistas que compõem o mesmo espaço simbólico, e que são reproduzidos tanto no ensino da profissão nas universidades quanto no exercício diário do ofício nas redações e nas ruas. Entendemos que tal campo também possui um *habitus*, as regras do jogo acionadas pelos jornalistas para produzir discursos, e que também servem para formar um ambiente possível de reproduzir estes discursos, neste caso, nos telejornais, que tem suas rotinas produtivas próprias e seus espaços limitados para exibição. Tais regras, naturalmente, acabam sendo definidas, a priori, por aqueles que possuem maior poder dentro do campo, exercendo um papel de influência sobre os demais, não somente como coerção, mas também por admiração e entendimento, por vezes acrítico, de que o padrão estabelecido é uma referência de qualidade.

Por fim, em cada campo opera o *illusio*, um investimento inconsciente do jornalista nas regras do jogo, um agir sem pensar do profissional visando aumentar seus recursos e seu poder dentro do campo. Este conceito ajuda a entender a padronização dos aspectos de presença do repórter na televisão. Ao compreender as regras e valores que operam no telejornalismo, e na busca por aumentar seu capital no campo, o jornalista adota aqueles procedimentos que mais se aproximam do que é valorizado pelos seus pares, e assim reproduz uma linguagem e um modo de fazer predominante, o que por sua vez resulta em um modo de presença já conhecido e que dificilmente terá fôlego para apresentar inovações. Esse comportamento não é uma particularidade dos jornalistas, Bourdieu (1997) identifica a mesma tendência como parte integrante dos processos que se dão dentro de qualquer campo. Um exemplo é necessidade do indivíduo saber o que os demais pensam a respeito de suas atitudes para saber se vai mantê-las ou mudá-las. A interdependência entre os indivíduos e a coerção exercida pela necessidade de respeito às regras são mecanismos que provocam a

homogeneidade dos produtos. Em cada campo, opera um tipo de jogo de espelho em que as pessoas se refletem mutuamente, o que produz um poderoso efeito de barreira, de fechamento mental.

Os conceitos de *habitus* e *illusio* nos ajudam a pensar os bastidores da execução de uma passagem, o objeto empírico do presente estudo. A partir da observação das participações dos repórteres na atualidade e nas primeiras décadas da televisão brasileira, como será demonstrando neste trabalho, é possível perceber através das imagens as regras que operam em cada tempo. O investimento de cada profissional em atender a essas expectativas – ou seja, o *illusio* – e o esforço do repórter em estar inserido dentro de uma linguagem para que seja reconhecido pelos demais integrantes contribuem para a manutenção de padrões, características comuns no modo do repórter se comunicar com sua audiência.

4.2 AS FUNÇÕES DA PASSAGEM

A passagem não tem definição estanque nem na bibliografia catedrática, aquela que se apresenta como um manual e que aponta “como fazer”, nem nos estudos mais contemporâneos, que problematizam as unidades narrativas da reportagem de televisão. No entanto, todas as definições que buscam dar conta do que é a passagem tem em comum elementos básicos: um repórter, um dizer e um lugar. Tirando um dos pontos desse tripé, dificilmente podemos falar que se trata de uma passagem. Para executar seu trabalho, o repórter de TV precisa cumprir um ritual, em que gravar a passagem é uma das etapas. “Toda situação de comunicação é ritualizada, marcada por um conjunto de regras transmitidas pelas heranças culturais e relacionadas às instituições sociais onde o processo de comunicação se materializa” (BECKER, 2005, p. 24).

A jornalista Fernanda Esteves, que atuou como repórter da Rede Globo, compartilha experiências e memórias no livro “Desculpem Nossa Falha” (1993). Ao discorrer sobre a passagem, a autora defende que o repórter tem o seu momento na reportagem, articulado com a informação e um local que combine com o texto que será dito. A inserção do repórter deve ser fluida, segundo a autora, que usa o termo “vídeo” para se referir à “passagem”:

Aparecer é que nem brincadeira – tem hora. O repórter precisa estar bem no vídeo, o vídeo precisa estar encaixado na matéria, sem destoar, interromper ou atrapalhar a linha de compreensão. O vídeo é o momento em que o repórter assina a matéria, com o nome e a presença física. Quando mais inserido o repórter estiver na matéria, melhor (ESTEVES, 1993, p. 96).

Historicamente, a legitimidade das coberturas em televisão tem como alicerce a presença de um jornalista no local onde ocorrem os fatos, seja em um espaço geográfico ou simbólico (GUTMANN, 2012). O corpo do repórter *in loco*, na entrada ao vivo ou na reportagem gravada, agrega um peso simbólico de autenticidade ao relato. A câmera é uma testemunha ocular da notícia, que opera o real por meio do registro das imagens, enquanto o repórter atua como mediador, não só na condução da narrativa, mas também emprestando seu corpo para testemunhar e mediar os fatos. Machado (2000) contribui para a definição desse momento-chave da presença do repórter na tela:

O quadro básico do telejornal consiste no seguinte: o repórter, em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento a que ele se refere em sua fala, enquanto gráficos e textos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento (MACHADO, 2000, p. 104).

A presença do repórter em cena é uma marca típica dos telejornais e uma estratégia imprescindível para o estabelecimento da relação com a audiência (GUTMANN, 2012). Assim como as fontes e as pessoas que contam suas histórias na reportagem, o repórter se tornou mais uma persona, que utiliza sua presença física não apenas para dizer que esteve naquele lugar e testemunhou os fatos, mas também como “dispositivo expressivo de interpretação do dito, como elemento de configuração da própria notícia” (GUTMANN, 2012, p. 237).

Mata (2011), ao analisar três telejornais de diferentes emissoras locais de Juiz de Fora, em Minas Gerais, articula identidades e representações diversas do cidadão presentes no jornalismo televisivo. O trabalho do autor analisa os telejornais a partir de alguns critérios de diferenciação, como a distribuição de editorias e formatos narrativos, e também mapeia mais de 500 personagens¹⁸ presentes no *corpus* observado pelo autor, como repórteres, âncoras, especialistas, fontes oficiais e população. A partir das funções dramáticas que cada personagem desempenha na reportagem, eles são redistribuídos em outras categorias, como mocinhos, vítimas, fiscais, heróis, vilões, entre outros. Ao fazer suas análises, o autor com frequência exemplifica funções por meio das passagens. A entrada do repórter em carne e

¹⁸ O termo personagem se insere nos estudos da dramaturgia do telejornalismo, que associa a estruturação do noticiário televisivo a características típicas do drama, como já vimos no capítulo 2 deste trabalho. Os personagens que aparecem nas reportagens de TV se referem aos papéis desempenhados pelos sujeitos presentes da notícia, que podem ser fontes oficiais, testemunhas de um fato, o próprio repórter, entre outros. O personagem pode aparecer de forma explícita durante a história ou, em determinadas situações, surgir de forma indireta (MATA, 2011).

osso na matéria com frequência é destacada pela pesquisa, apresentando sentidos e significados de peso para o entendimento da reportagem e dos papéis dos personagens que a compõem.

Ao analisar a passagem, Abreu e Lima (2010) recupera a bibliografia em torno dessa unidade típica do telejornalismo. Na busca de um funcionamento textual, que configura a gramática do telejornal, a autora aponta sentidos que estão presentes na produção do discurso no momento em que o repórter aparece no vídeo. Como justificativa para pensar a passagem dentro de um campo teórico, a autora destaca dois pontos: o primeiro argumento é que, nos cursos de graduação em jornalismo, uma das principais dificuldades dos alunos em aulas práticas de telejornalismo é a realização das passagens, e o segundo apontamento é que os manuais de telejornalismo disponíveis no mercado dedicam ao tema abordagens muito superficiais.

Por meio da análise de reportagens do Jornal Nacional, a autora formula sete categorias, criadas a partir dos usos mais frequentes da passagem, num esforço de estabelecer funções sintáticas dentro de uma gramática do telejornalismo. Por entendermos que essa contribuição é relevante para o desenvolvimento da presente pesquisa, vamos detalhar um pouco melhor as categorias.

A passagem de (1) *contextualização/recuperação de informações* retoma acontecimentos ou relaciona circunstâncias que ajudam a compreender melhor a notícia. São frequentes em “retrospectivas, reconstituições ou inserções do fato em contexto sociocultural, sócio-histórico, político ou econômico” (ABREU E LIMA, 2010, p. 85). Na categoria (2) *desdobramento do fato/fenômeno*, o repórter desdobra informações, atualizando, fazendo previsões, repercutindo ou detalhando. “Podem trazer balanços, antecipação de fatos, curiosidades, demonstrações e explicações minuciosas de um determinado aspecto da notícia” (ABREU E LIMA, 2010, p. 86-87). A passagem de (3) *indicação ou realce de percurso* dá pistas do caminho que o repórter está seguindo para relatar a história, e pode servir como ponte entre elementos da narrativa. “É, nesse sentido, um elemento de ligação ou de pontuação dos distintos momentos do percurso, funcionando, portanto, como um importante operador de coesão textual” (ABREU E LIMA, 2010, p. 88).

Na categoria (4) *hierarquização de informações*, a passagem ajuda a organizar situações ou personagens, atribuindo importâncias aos elementos da história. Para a autora, nesses casos “o repórter quer deliberadamente valorizar ou realçar uma informação ou aspectos entre os vários enumerados pela reportagem, sugerindo que é o aspecto mais importante para o qual se deve atentar” (ABREU E LIMA, 2010, p. 90). Na passagem de (5)

proposição de juízos interpretativos, como o nome já diz, o repórter emite um juízo sobre o fato noticiado de forma crítica e analítica, onde pode apresentar uma conclusão mais explícita sobre o que foi explanado, podendo influenciar na formação dos juízos do telespectador. As passagens de (6) *presentificação* reforçam a condição de testemunha do repórter, destacando a proximidade dele em relação ao fato reportado.

Inclui-se nessa categoria aquele tipo de passagem cujo propósito é, sobretudo, a simples “apresentação” do repórter-interlocutor, sem contribuir diretamente para o desenvolvimento do percurso narrativo. Funciona mais como uma espécie de “assinatura”, de tal modo que sua eventual supressão ou “cobertura” com imagens pode se dar, muitas vezes, sem quaisquer prejuízos à estrutura geral do VT (ABREU E LIMA, 2010, p. 94).

Por último, temos a categoria (7) *gerenciamento de atenção*, em que o repórter utiliza estratégias para despertar um maior interesse do telespectador, normalmente a partir de uma performance diante da câmera, podendo contribuir para a espetacularização da notícia. No texto, pode convocar diretamente o telespectador para participar da narrativa, ainda que de forma simbólica, usando expressões como “Você deve lembrar que em...”, “Responda rápido...”, “O que você diria se...”, entre outras.

As categorias servem para compreender os sentidos mais recorrentes no uso das passagens, mas não são independentes. Várias delas podem ser acionadas em uma única passagem, em graus distintos. Como exemplo da aplicação das categorias, podemos citar uma passagem da repórter Zileide Silva, do Jornal Nacional, que cobre política em Brasília. A reportagem, veiculada no dia 14 de setembro de 2015, tinha como tema o anúncio feito pelo governo federal sobre medidas para equilibrar as contas públicas. A repórter diz:

Mas para fechar as contas, além do corte de gastos, 26 bilhões de reais, o governo anunciou também medidas para aumentar a receita. Quer arrecadar mais de 30 bilhões de reais com aumento de impostos que todos pagamos. A conta maior não vai ser do governo, será do bolso do contribuinte (JORNAL NACIONAL, 2015).

Figura 5 - Passagem de Zileide Silva, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

A repórter está enquadrada em plano americano, o corpo não se movimenta, a não ser por suaves menções com a cabeça e leve inclinação do tronco em alguns momentos. A gravação foi realizada à noite, provavelmente pouco antes da exibição do telejornal. Ao fundo, aparece parte do Palácio do Planalto, iluminado parcialmente por luzes do próprio prédio.

Pelo local onde a repórter está, podemos identificar a função de *presentificação*, já que o jornalista está em frente ao prédio que simboliza a instituição central da reportagem, o governo federal. Ao trazer dados sobre o corte de gastos e também a cifra que o governo pretende aumentar em arrecadação de impostos, é perceptível a função *desdobramento do fato*, usada quando a intenção é desdobrar, atualizar ou detalhar informações. A repórter também aciona a função de *hierarquização de informações*, quando deixa claro que, em termos financeiros, o aumento de impostos é maior do que o corte de gastos, realçando nesse momento um aspecto da notícia. Por fim, identificamos a *proposição de juízos interpretativos*, quando a repórter encerra o raciocínio afirmando que a conta maior, ou seja, o maior sacrifício pelo equilíbrio das contas públicas, não virá do orçamento do governo, mas sim do orçamento dos contribuintes.

A busca por categorizar as funções da passagem é um primeiro passo para fugir das normatizações tão comuns em manuais de telejornalismo, que de um pedestal apontam como a passagem deve ser feita. Entendemos que é preciso relativizar as regras, problematizar as práticas profissionais e mostrar como se faz aquilo que é feito, para permitir aos narradores, que atuam como repórteres, criarem, ousarem e buscarem outras e melhores formas de contar histórias, em vez de se preocuparem em seguir receitas pré-estabelecidas.

Tendo realizado um percurso teórico discutindo a linguagem do telejornalismo, o papel do repórter e do cinegrafista, e aprofundando a discussão em torno da passagem, passaremos no capítulo seguinte para os procedimentos metodológicos. A próxima etapa corresponde à investigação propriamente dita, em que vamos expor a delimitação do *corpus*, a formação das categorias de análise e o tratamento dos resultados, que permitiram chegar às conclusões dessa pesquisa.

5 MAPEANDO UM ESTILO

Na busca por mapear um estilo predominante da passagem, decidimos observar não só a produção contemporânea, mas também os primeiros registros do telejornalismo, mais especificamente das décadas de 70 e 80. Assim, por meio dos processos metodológicos que explicaremos adiante, foi possível identificar semelhanças e permanências sob uma perspectiva histórica. Para desenvolver o presente estudo, adotamos como base metodológica a Análise de Conteúdo, um conjunto de instrumentos metodológicos em constante aperfeiçoamento, que podem ser aplicados aos mais variados tipos de discursos, conciliando o rigor da objetividade e a fecundidade da subjetividade (BARDIN, 2011).

A decisão de observar a participação do repórter no telejornalismo, por meio de passagens históricas e atuais, exigiu a busca por um mecanismo que auxiliasse na sistematização das informações apreendidas pela observação do objeto, na comparação e interpretação dos resultados. Desse modo, encontramos respaldo no “leque de apetrechos” oferecido pela Análise de Conteúdo, adaptável a diversos campos e que permite ao pesquisador trazer à tona aspectos escondidos, ou pelo menos não aparentes, aos olhos de um observador comum (BARDIN, 2011).

De forma sucinta, podemos afirmar que o procedimento primeiro passa por uma fase de descrição analítica, em que se faz uma enumeração de características, para depois permitir que o pesquisador possa inferir, ou seja, deduzir de maneira lógica, o que por fim viabiliza a interpretação dos resultados, baseada na investigação objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo. Segundo Bardin, a análise categorial, principal modalidade da Análise de Conteúdo, pretende

[...] tomar em consideração a totalidade de um “texto”, passando-o pelo crivo da classificação e do recenseamento, segundo a frequência de presença (ou de ausência) de itens de sentido. Isso pode constituir um primeiro passo, obedecendo ao princípio de objetividade e racionalizando por meio de números e percentagem uma interpretação que, sem ela, teria de ser sujeita a aval (BARDIN, 2011, p. 43).

Apesar de a descrição dos conteúdos ser uma etapa fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, o interesse não reside nessa fase, mas sim no que essa descrição poderá nos dizer após o tratamento da informação. Segundo Bardin (2011), os elementos que compõem o objeto se encontram em uma confusão inicial, a qual se dissipará, mesmo que parcialmente, através da introdução de uma ordem, construída a partir da classificação de diferentes elementos em gavetas, ou seja, categorias ou núcleos de sentido. Para executar a

pesquisa seguindo os preceitos da Análise de Conteúdo, operamos em três etapas principais: pré-análise; exploração do material; tratamento dos resultados e interpretação.

Na pré-análise, organizamos e sistematizamos as ideias por meio da escolha dos documentos a serem observados, da formulação dos pressupostos e objetivos e da criação de indicadores que serviram de referência para a interpretação final. O primeiro contato foi feito por meio de uma leitura flutuante, quando o pesquisador observa o objeto com uma visão aberta, permitindo captar ainda de maneira intuitiva dados e informações para embasar as decisões posteriores, especialmente no que tange à definição de categorias a serem analisadas.

Para este trabalho, dividimos a leitura flutuante em duas etapas: passado e presente. Para observar a participação do repórter nas primeiras décadas da televisão brasileira, buscamos na internet o máximo de canais possíveis para assistir a vídeos antigos do telejornalismo brasileiro. Notamos que são raros os espaços online para esse tipo de material, com exceção do portal Memória Globo, lançado em 2008 com a proposta de “fornecer a pesquisadores, estudantes, jornalistas e telespectadores em geral conteúdos audiovisuais e textuais sobre os programas, coberturas e profissionais da Globo” (MEMÓRIA GLOBO, 2015, documento eletrônico não paginado). No site, é possível encontrar informações históricas sobre os diversos gêneros de programas veiculados pela emissora, tanto do entretenimento como do jornalismo¹⁹. Pela ausência de outras fontes confiáveis e sistematizadas e pela representatividade da Rede Globo, maior emissora brasileira de televisão, o portal foi escolhido como fonte documental de passagens antigas do telejornalismo brasileiro.

No segundo momento da leitura flutuante, pesquisamos as reportagens com potencial para representar a produção contemporânea do telejornalismo brasileiro. Durante três meses, observamos de forma aleatória as passagens de repórteres dos principais telejornais das quatro emissoras brasileiras de maior audiência²⁰: Globo, Record, Band e SBT, tanto através da

¹⁹ A equipe do Memória Globo é formada por jornalistas, historiadores e antropólogos. Como exemplo dos principais conteúdos, podemos citar que o portal sistematiza a história da emissora, organiza as coberturas do telejornalismo por períodos e temas, produz webdocumentários sobre temas considerados relevantes para a empresa, e disponibiliza perfis dos principais profissionais do canal, onde predominam nomes de jornalistas, atores e apresentadores de programas. A partir do trabalho de pesquisa histórica, a Memória Globo já publicou livros como “Jornal Nacional, a Notícia faz História”, “Dicionário da TV Globo”, “História da Teledramaturgia”, entre outros (MEMÓRIA GLOBO, 2015).

²⁰ De acordo com as médias de audiência semanal divulgadas pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) a partir de setembro de 2015, Globo ocupa o primeiro lugar, seguida por SBT, Record e Band. Os dados estão disponíveis no site <https://www.kantaribopemedia.com>. Os relatórios são baseados em medições realizadas em 15 regiões metropolitanas do país.

exibição em tempo real quanto pelo site das emissoras, que disponibilizam a maioria das reportagens após a exibição dos telejornais.

Nessa etapa, foi possível identificar uma homogeneidade nos formatos de passagens entre as quatro emissoras, sem que uma se destacasse da outra na forma como o repórter aparece no vídeo. Desse modo, optamos por escolher como fonte o Jornal Nacional²¹, telejornal de referência no país²² e detentor consolidado dos maiores índices de audiência. A escolha também possibilita uma análise comparativa equivalente em relação ao passado, já que a maioria das passagens antigas captadas do site Memória Globo são de reportagens exibidas no Jornal Nacional.

Com o universo demarcado, é preciso constituir um *corpus*, “conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (BARDIN, 2011, p. 126). Para representar o modo com que o repórter performava no vídeo nas primeiras décadas do telejornalismo brasileiro, foram captadas do portal Memória Globo todas as passagens em reportagens veiculadas até 1990, totalizando 73 inserções. O recorte tem início no ano de 1969, com uma reportagem exibida em julho daquele ano, em que o repórter Hilton Gomes aparece duas vezes falando sobre o lançamento do Apolo 11, que levaria o homem à lua nos meses seguintes. A imagem mostra que o repórter está na estação de lançamento do Cabo

²¹ O Jornal Nacional estreou em 1º de setembro de 1969. Foi o primeiro telejornal transmitido em rede nacional no Brasil, lançado para competir com o repórter Esso, da TV Tupi, e inspirado nos telejornais em rede que já existiam nos Estados Unidos. A primeira equipe do telejornal começou a desenvolver o conceito de noticiário nacional, até então pouco empregado na época. O desafio era não supervalorizar uma região em detrimento da outra, tarefa que até hoje é difícil de ser aplicada, já que as sedes principais das grandes emissoras do país se encontram no eixo São Paulo e Rio de Janeiro, somando-se a isso o peso do noticiário político que parte da capital federal. No entanto, pelo menos a ideia original era que as reportagens “deveriam ser de interesse geral e não regionais ou particularistas”, sendo que os temas deveriam “chamar a atenção tanto do telespectador de Manaus quanto de Porto Alegre” (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 39). Atualmente seus apresentadores são William Bonner, que também exerce o cargo de editor-chefe, e Renata Vasconcellos, que acumula a função de editora-executiva. A exibição é de segunda a sábado, com início em torno de 20h30 e duração aproximada de 45 minutos. Segundo Bonner (2009), o objetivo atual do Jornal Nacional é “mostrar aquilo de que mais importante aconteceu no Brasil e no mundo naquele dia com isenção, pluralidade, clareza e correção” (p. 18).

²² Os meios de comunicação de referência são, segundo Zamin (2014), “instituições que colocam em circulação elementos simbólicos a partir do vínculo e interação que estabelecem com o sistema social” (p. 936). De acordo com a autora, há diversos atributos associados ao jornalismo de referência, como tradição, credibilidade e seriedade. Quanto à forma, destacam-se características de sobriedade, sofisticação e apresentação hierarquizada da informação. O jornalismo de referência tem como *locus* de observação preferencial áreas que envolvem o espaço público, Economia, Política e Relações Internacionais. Sobre a natureza da audiência, a autora indica que o público é formado por pessoas com saberes complexos, leitores competentes do mundo, agentes sociais, líderes de opinião e também por outros jornalistas e meios de comunicação. Na maioria dos casos, o jornalismo de referência também é associado a índices elevados de audiência ou circulação. Os meios de comunicação de referência possuem um prestígio consolidado e interagem com o poder político, a opinião e a intelectualidade. “Encontram-se alinhados a posições ideológicas conservadoras e, para além de exercerem uma supremacia mercadológica, em termos de mercado publicitário, o são também em termos comunicacionais, enquanto referência informativa das elites” (ZAMIN, 2014, p. 936).

Kennedy (atualmente Cabo Canaveral). Não foram localizadas no site da Memória Globo reportagens com a aparição do repórter no vídeo anteriores a 1969, portanto a década de 60 fica praticamente excluída da amostra, com exceção da reportagem citada acima. Cabe observar que nos primeiros anos da televisão brasileira, limitações técnicas do telejornalismo reduziam a participação do repórter no vídeo, obrigando os realizadores a dar preferência à narração dos apresentadores em estúdio com o uso das imagens captadas em externas. No começo do jornalismo na TV, a maioria das “câmeras utilizadas nas reportagens não registravam o som ambiente, ganhando então o apelido de mudinhas” (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 33). Portanto, ainda que se optasse por observar a década de 60, encontraríamos dificuldade em colher uma amostra representativa, já que há pouco material disponível para estudo.

Para representar a produção contemporânea de passagens, escolhemos de forma aleatória os meses de setembro e outubro de 2015 e adotamos a semana composta para definir os dias de análise. Demarcamos uma semana inicial, de onde analisamos a edição de segunda-feira, depois separamos a edição de terça-feira da segunda semana, a edição de quarta-feira da terceira semana, assim sucessivamente até chegar ao sábado, completando seis edições. Seguindo esses critérios, analisamos as edições do Jornal Nacional dos dias 14, 22 e 30 de setembro, e 08, 16 e 24 de outubro de 2015, totalizando 72 passagens, um número muito próximo da amostra histórica (73 passagens), o que permite uma equivalência para efeitos comparativos e de interpretação.

O mapeamento pretendido pelo presente trabalho tem como guia os códigos visuais presentes nos momentos em que o repórter aparece no vídeo, resultado de uma série de fatores da cultura profissional e das intencionalidades dos atores que atuam na execução da reportagem, como explicamos ao longo desta investigação. A imagem audiovisual é resultado de um conjunto de ações, executadas por “um grupo de pessoas, cada uma com os seus interesses e as suas idiossincrasias” (ROSSINI, 2006, p. 115). O estudo da imagem em movimento exige preparo do pesquisador, para não correr o risco de negligenciar os códigos visuais e se encaminhar para o caminho da análise textual. Rossini (2006) destaca que a imagem em movimento, normalmente construída por vários narradores, é mais complexa até do que seus produtores imaginam, porque contemplam “diferentes olhares sobre o social, que nem sempre se ajustam. As tensões permanecem latentes, prontas para serem resgatadas pelo olhar atento de um pesquisador” (ROSSINI, 2006, p. 115).

O objetivo desta pesquisa é identificar diferenças e permanências sob uma perspectiva histórica no modo com que o repórter performa diante do vídeo no telejornalismo brasileiro,

tendo como enfoque a imagem, ou seja, os códigos visuais que compõem a passagem. Na execução da passagem, predomina a operação estética de dois sujeitos: o cinegrafista que opera a câmera e está implicado diretamente no resultado final; e o repórter, que faz uso do próprio corpo como instância performática para mediar a notícia. Partimos do pressuposto que esses dois sujeitos não se encontram mais presos a um padrão estético que predominou no início do telejornalismo, em que repórter e câmera se encontravam presos a alguns formatos.

Acreditamos que, atualmente, os profissionais exercem mais liberdade nas escolhas estéticas, podendo, por exemplo, variar mais em termos de performance, movimentos de câmera e enquadramentos. Nossa investigação também buscou identificar se houve alterações na duração das passagens e na aparência dos jornalistas, especialmente nos dados visuais que indicam mudanças no figurino. Ainda nos chamou a atenção o uso de recursos gráficos durante a passagem, uma ferramenta que normalmente é utilizada em outros momentos da reportagem, quando o repórter não está aparecendo. Esses foram os pontos principais que buscamos analisar neste estudo, fechando os olhos para outras possibilidades que certamente são importantes e poderão instigar futuras pesquisas.

Entendemos que seria relativamente fácil observar diferenças entre passado e presente se o *corpus* da pesquisa se detivesse a programas jornalísticos da televisão marcadamente inovadores, mas o desafio é justamente identificar as mudanças que ocorreram no telejornalismo brasileiro em seus espaços paradigmáticos, de referência, onde as alterações na linguagem ocorrem de forma lenta e gradual. Segundo Rosário e Aguiar (2014), as rupturas nos códigos e formatos geralmente são planejadas nas emissoras de televisão, especialmente nas de canal aberto, assim prevalecendo as regularidades e normas. “Há pouco espaço para as imprevisibilidades, para as possibilidades de explosão e para uma genuína função criativa da linguagem ou mesmo para as insujeições” (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 180). Mas os autores entendem que, apesar do predomínio dos processos, as mudanças se instauram de forma gradativa, provocadas principalmente pelos textos corporais midiáticos, que possuem mais liberdade para o exercício de uma função criativa.

Após a captação das 145 passagens que integram a amostra, que foram retiradas dos sites originais e armazenadas em um computador para o uso desta pesquisa, partimos para a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final. Para isso, estabelecemos as categorias para análise, que nos termos de Bardin (2011) são consideradas unidades de registro. Para a autora, a unidade de registro é uma “unidade de significação codificada e corresponde ao segmento de conteúdo considerado unidade de base, visando a categorização e a contagem frequencial” (BARDIN, 2011, p. 134). Com base nos referenciais teóricos e nas

percepções obtidas durante a leitura flutuante do *corpus* da pesquisa, postulamos seis categorias (unidades de registro): movimento de câmera; enquadramento; duração da passagem; movimento do repórter; uso da gravata e uso de grafismo.

A maioria dos indicadores trabalha com a frequência de aparição do índice, ou seja, quanto mais vezes aparece, mais importância possui. Para as unidades “movimento de câmera” e “movimento do repórter”, analisamos se havia ou não algum movimento, sem importar o tipo de ação adotada. Para as unidades “uso da gravata” e “uso do grafismo”, examinamos se os repórteres homens usavam ou não a gravata e se havia ou não algum tipo de recurso gráfico inserido na passagem. Para a categoria “duração da passagem”, contabilizamos a duração de cada passagem para posterior cálculo do tempo médio das passagens históricas e contemporâneas. Para a categoria “enquadramento”, identificamos os tipos de enquadramento escolhidos, considerando apenas três opções: primeiro plano, plano americano e plano geral (GUTMANN, 2012), que são melhor detalhados durante a análise dos resultados. No caso de existir mais de um plano na mesma passagem, prevaleceu o plano predominante.

Depois da coleta e organização das informações²³, realizamos a soma da frequência das unidades de registro e elaboramos os dados estatísticos, que estão expostos nos próximos seis subcapítulos, conforme as categorias. Antes de apresentar os números, realizamos uma breve retomada teórica em torno de cada unidade de registro. Além dos números, apresentados em gráficos, buscamos exemplificar os resultados por meio do resgate de passagens que integram a amostra. A análise quantitativa é seguida por uma análise qualitativa, articulada com o aporte teórico desenvolvido ao longo deste trabalho.

5.1 CÂMERA EM MOVIMENTO

A primeira categoria a ser analisada mais detalhadamente é o movimento de câmera, um recurso presente desde o início do telejornalismo brasileiro. Apesar de o cinegrafista ser o principal responsável pela imagem, sabemos que a decisão sobre o uso de movimento de câmera na passagem parte de um acordo mútuo entre repórter e cinegrafista, muitas vezes combinado com o ambiente onde estão inseridos e os elementos que se pretende destacar na participação do repórter. Segundo Gutmann (2012), as equipes dos telejornais utilizam os

²³ As 145 passagens da amostra foram organizadas em duas tabelas detalhadas que estão no apêndice deste trabalho.

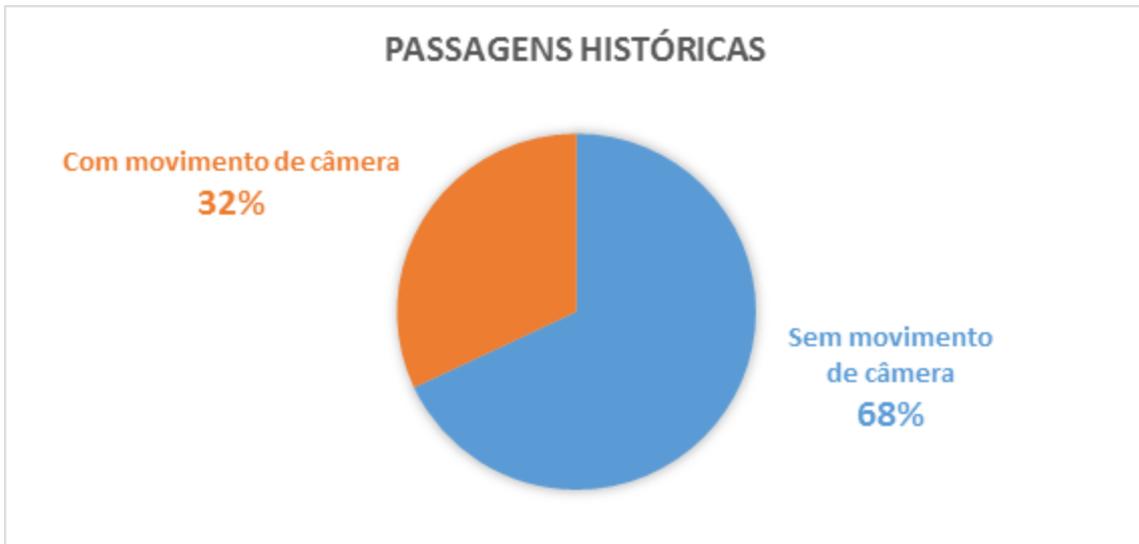
movimentos de câmera como “dispositivos enunciativos de aproximação, inclusão, distanciamento e ênfase argumentativa” (p. 110).

A intenção foi observar a frequência do uso de movimentos de câmera no momento das passagens tanto no início do telejornalismo brasileiro quanto na contemporaneidade. Para Nogueira (2010), a utilização recorrente de um determinado código visual permite identificar padrões estilísticos que possibilitam o entendimento de aspectos históricos, escolas e tendências. “As normas, convenções ou tradições próprias de uma cinematografia, de um modelo narrativo ou de uma tendência visual podem muitas vezes ser discernidas em função do uso reiterado de determinados tipos de plano ou movimentos de câmara” (NOGUEIRA, 2010, p. 23). Deste modo, uma análise mais atenta é útil para identificar nas imagens em movimentos exemplos de ruptura ou indicativos de uma tradição visual.

Gutmann (2012) entende que os planos e movimentos de câmera são apropriados no telejornalismo como estratégias visuais a serviço de atos conversacionais entre o mediador e sua audiência. Segundo a autora, são dois tipos de movimentos predominantes no telejornalismo: *travelling* e *zoom*. O *travelling* é o movimento de câmera que se desloca de um ponto ao outro, que “reproduz deslocamento e proximidade espacial do interlocutor em relação ao cenário da troca comunicativa” (GUTMANN, 2012, p. 243). O *zoom in* e *zoom out* são, respectivamente, movimentos de aproximação e afastamento da lente. Entre os sentidos atribuídos ao *zoom* por Gutmann, destacamos três, mais pertinentes às construções visuais do repórter na rua: ênfase argumentativa; inclusão do sujeito enunciatário na cena comunicativa (quando se promove o deslocamento da imagem centrada na figura de um condutor para um plano mais aberto onde são visualizados outros mediadores e o ambiente em que se encontram); e movimento de afastamento ou aproximação do sujeito enunciatário (quando este sai de uma posição de maior cumplicidade – plano mais fechado – em direção ao lugar de ouvinte da fala – plano mais aberto – ou vice-versa).

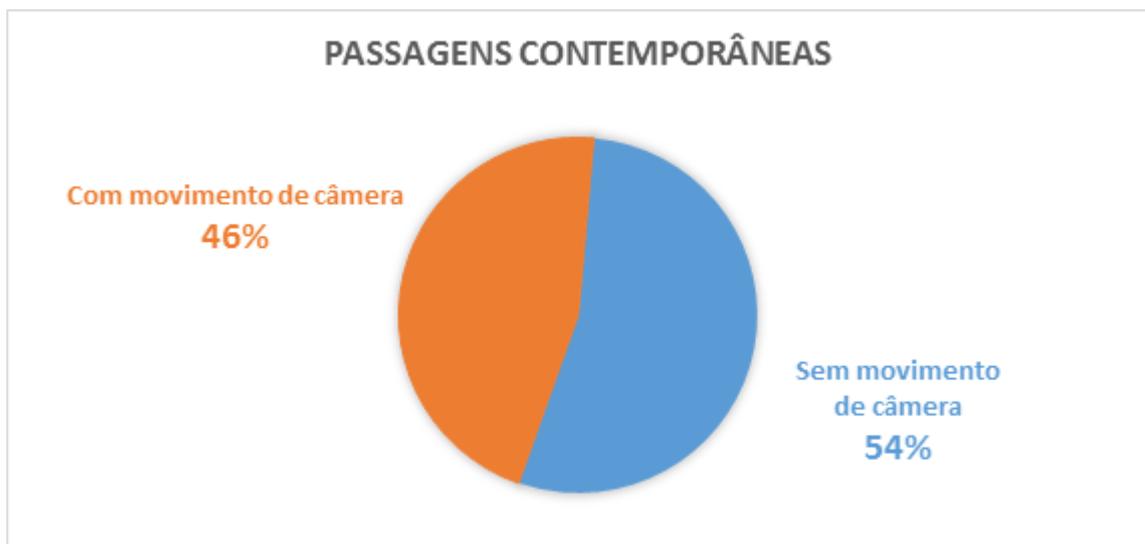
A partir da análise da amostra desta pesquisa, quantificamos a frequência do uso de movimentos de câmera no momento da participação do repórter. Não houve diferenciação entre *travelling*, *zoom* ou outros tipos de movimento, sendo apenas identificado se ocorreu ou não algum tipo de movimento de câmera. Entre as passagens históricas, que compreendem o período de 1969 a 1990, houve o predomínio da câmera parada, utilizada em 68% das passagens, contra apenas 32% de inserções com movimento de câmera (Figura 6). Já entre as passagens contemporâneas, a situação ficou mais equilibrada, ainda assim com a frequência maior de câmera parada, em 54% dos casos, contra 46% de incidência de movimentos de câmera (Figura 7).

Figura 6 - Uso de movimentos de câmera em passagens históricas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 7 - Uso de movimentos de câmera em passagens contemporâneas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Apesar de verificarmos, por meio dos resultados, que na atualidade a câmera está menos presa a uma rigidez estética que a imobiliza, ainda percebemos o predomínio do quadro parado, utilizado em mais da metade das passagens contemporâneas. Quanto ao período histórico, cabe uma ressalva: durante a década de 70 e início da década de 80, o quadro parado foi praticamente hegemônico. A partir de 1983, fica nítido o empenho em incluir o movimento de câmera como elemento visual da passagem.

Há duas passagens que fazem parte da amostra que ilustram de forma interessante o apego que existia nas primeiras décadas do telejornalismo ao quadro parado. Uma delas é do

repórter Ricardo Pereira, que em 1980 participou da cobertura da visita do Papa ao Brasil. Em uma de suas reportagens, gravou o seguinte texto: “Meia-noite em ponto em Brasília, está começando agora o dia 30 de junho de 80, um dia que vai entrar pra história. O dia que o Papa veio ao Brasil” (MEMÓRIA GLOBO, 1980). O repórter escolheu um ambiente onde se vê um relógio de ponteiros ao fundo, marcando o horário de meia-noite (

Figura 8). Ainda que seja possível reparar no relógio, o objeto ocupa um espaço pequeno dentro do quadro, podendo até passar despercebido a olhos menos atentos. Uma possibilidade que garantiria uma ênfase ao horário do relógio seria o uso do *zoom out*, com um enquadramento mais fechado no relógio inicialmente, depois abrindo para um plano mais aberto até enquadrar o repórter. No entanto, a opção foi manter a câmera parada durante toda a passagem.

Figura 8 - Passagem de Ricardo Pereira, em 1980.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1980.

Em outro exemplo, também de 1980, o então correspondente internacional Roberto Feith está fazendo uma cobertura sobre a guerra entre Irã e Iraque. Na passagem, o repórter diz:

A recusa do Irã em sequer discutir um cessar-fogo significa que o espírito de luta da República Islâmica ainda está vivo. Mas cada dia que o fim das hostilidades é adiado, novas cidades iranianas tem o mesmo fim de Miran, ocupadas por forças do Iraque e completamente abandonadas. Jornal Nacional, de Miran, em território iraniano ocupado (MEMÓRIA GLOBO, 1980).

O repórter se encontra na cidade citada na passagem, que aparenta estar vazia, com um aspecto de abandono. Ao fundo é possível identificar um caminho semelhante a uma rua, e algumas casas de concreto possivelmente abandonadas (Figura 9). Mesmo com o texto do

repórter fazendo clara referência à cidade onde ele está e o aspecto de abandono da região, a câmera permanece imóvel, sem fazer um movimento que permitiria ao telespectador ter uma dimensão melhor daquele ponto da cidade, assim contribuindo para ilustrar com mais amplitude a informação destacada pelo repórter no local dos acontecimentos.

Figura 9 - Passagem de Roberto Feith, em 1980.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1980.

Entre as passagens contemporâneas, na maioria dos casos em que há movimento de câmera, o repórter também faz algum tipo de movimento com o próprio corpo. Entretanto, há exemplos em que todo o movimento da cena depende exclusivamente da câmera, sem que o repórter precise se movimentar. É o caso de uma passagem do repórter Ricardo Soares, exibida em 16 de outubro de 2015, dentro de uma reportagem sobre a possibilidade do cidadão trocar dívidas mais caras por dívidas mais baratas, como por exemplo, fazer a portabilidade de uma dívida de um banco com juros altos para outro com juros menores. Apesar de a reportagem ser construída com as imagens de bancos, papéis, dinheiro e dos entrevistados, como especialistas ou pessoas que já vivenciaram o assunto abordado na reportagem, no momento da passagem o local escolhido destoa dos demais, mas ganha sentido quando se compreende a analogia trazida pelo texto do repórter. Ele está em um ambiente onde são vendidos legumes e frutas para os consumidores, citado no texto como um “sacolão”. Na passagem, o repórter afirma:

A lógica é parecida com a da dona de casa, que vai a mais de um sacolão por exemplo e sempre encontra um ou outro produto com preço menor do que na concorrência. No caso dos bancos pode valer mais a pena ainda comparar, porque o custo do dinheiro costuma variar bastante (JORNAL NACIONAL, 2015).

No começo da passagem, o plano está mais aberto, então a câmera começa a se movimentar, passando pelas bancas com legumes e frutas, percorrendo um caminho como se fosse alguém indo ao encontro do repórter, em um plano mais fechado (Figura 10). Em nenhum momento o repórter interage diretamente com o ambiente, mantendo o olho e o corpo voltados para a câmera, deixando com que a ação seja integralmente comandada pelo cinegrafista. Nesse caso, a passagem cumpre um caráter pedagógico, em que os mediadores escolhem um espaço que serve como metáfora para explicar um conceito econômico considerado mais complexo para o telespectador comum: “A lógica é parecida com a da dona de casa...”. Verificamos, portanto, o acionamento do conceito de audiência presumida, já que o repórter parte do pressuposto de que o público terá condições de compreender melhor a informação por meio de uma comparação com situações cotidianas, como o hábito de pesquisar os preços dos alimentos.

O movimento de câmera simula a ideia de um telespectador que se encontra no mesmo ambiente do repórter. No começo, o plano mais aberto permite uma noção mais abrangente do espaço, inclusive com a presença dos consumidores fazendo compras. Durante a passagem, a câmera vai se aproximando do repórter, como se fosse o telespectador chegando mais perto do mediador para entender melhor a informação que está sendo dita. O movimento, enquanto código visual, propicia uma aproximação entre o telespectador e o mediador, que mantém o olho no olho com forma de conexão direta com a audiência.

Figura 10 - Passagem de Ricardo Soares, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

O aumento do uso de movimentos de câmera, que se confirma com a comparação dos dados levantados das passagens históricas e contemporâneas, demonstra que com o passar do tempo ocorreu uma mudança nas regras do jogo, o que Bourdieu chama de *habitus*. No início do telejornalismo, principalmente na década de 70, a câmera parada era o padrão hegemônico. A partir da segunda metade da década de 80, é possível notar a inserção do movimento de câmera como parte dos códigos visuais na gravação de uma passagem. A incorporação desse elemento não-verbal é mantida até hoje, ainda que persista a predominância do quadro parado (54% dos casos.). No exemplo da passagem no sacolão de frutas, a câmera ainda ganha um reforço no status de sujeito, ao passo que conduz a ação da narrativa, servindo de elo ativo na aproximação entre repórter e audiência. Citamos duas passagens históricas onde o movimento poderia contribuir para a passagem, mas não queremos dizer que mover a câmera seja uma necessidade ou que vá sempre acrescentar algo ao produto final. Pelo contrário, na amostra há diversos exemplos de passagens onde o quadro parado demonstra de fato ser a melhor opção.

A análise demonstra que não estamos diante de uma trajetória em que na ponta inicial está uma câmera imóvel e na ponta final, para onde caminhamos, está uma câmera frenética, sempre em movimento. A mudança que ocorreu foi a superação de uma rigidez, de um *habitus* que preconizava o menor movimento possível da câmera. A nova configuração permite que repórter e cinegrafista avaliem caso a caso e decidam, quando entenderem pertinente, o uso do movimento a favor da narrativa. Tratar o movimento de câmera como regra seria criar uma nova imposição desnecessária, como já ocorre em alguns telejornais mais populares em que a câmera nervosa é uma exigência. O caminho que está se formando é do equilíbrio, onde repórter e cinegrafista, cientes das opções que dispõem, podem fazer escolhas de acordo com as necessidades e limites da situação: o movimento é pertinente? Ajuda na compreensão da informação? Contribui de forma interessante para a performance do repórter? São perguntas que podem ajudar a nortear a decisão, eximindo os profissionais de incorrer no erro de usar o movimento de câmera como mero enfeite visual sem propósito.

5.2 REPÓRTER (EN)QUADRADO

O plano é o menor fragmento distorcível da natureza, segundo definição do cineasta soviético Sergei Eisenstein (1990). Para o autor, cada plano é descritivo e isolado em significados, mas quando combinados formam novos sentidos, novos contextos para serem interpretados. A essa combinação podemos dar o nome de “montagem” ou “edição”, sendo o

primeiro mais associado ao cinema e o segundo mais utilizado no universo televisivo. Eisenstein defende que os planos não são elementos da montagem, como se fossem tijolos que formam uma parede, mas sim células que por meio de colisões dão origem a novos significados. A melhor analogia seria com as explosões de um motor em combustão que fazem um veículo funcionar, ou seja, a montagem é vista como resultado de um conflito.

Deste modo, a montagem é uma ideia que nasce a partir da colisão de planos independentes, em que cada plano é resultado de uma interação entre o sujeito que opera a câmera e o objeto focado pela lente. “A posição da câmera, como uma materialização do conflito entre a lógica organizadora do diretor e a lógica inerte do objeto, em colisão, reflete a dialética do enquadramento” (EISENSTEIN, 1990, p. 43). Segundo Nogueira (2010), a composição do plano respeita a organização dos elementos presentes diante da lente, como personagens, figuras, espaços, objetos, fundos, entre outros. “A distribuição e hierarquização destes elementos é fundamental para captar, manter e dirigir a atenção do espectador, salientando ou esbatendo a importância relativa de cada um” (NOGUEIRA, 2010, p. 48).

O plano resume a organização e apresentação visual da informação, resultado da interação entre as intencionalidades do sujeito que está por trás da câmera e os elementos disponíveis no espaço. Por meio dessa operação, é possível sugerir ou impor “hierarquias de valor, esquemas de atenção ou operações de sentido ao espectador” (NOGUEIRA, 2010, p. 49). Segundo Gutmann (2012), os planos fazem partes de estratégias visuais para simular atos conversacionais, operados em articulação com os textos verbais e os posicionamentos corporais dos mediadores incluídos no enquadramento.

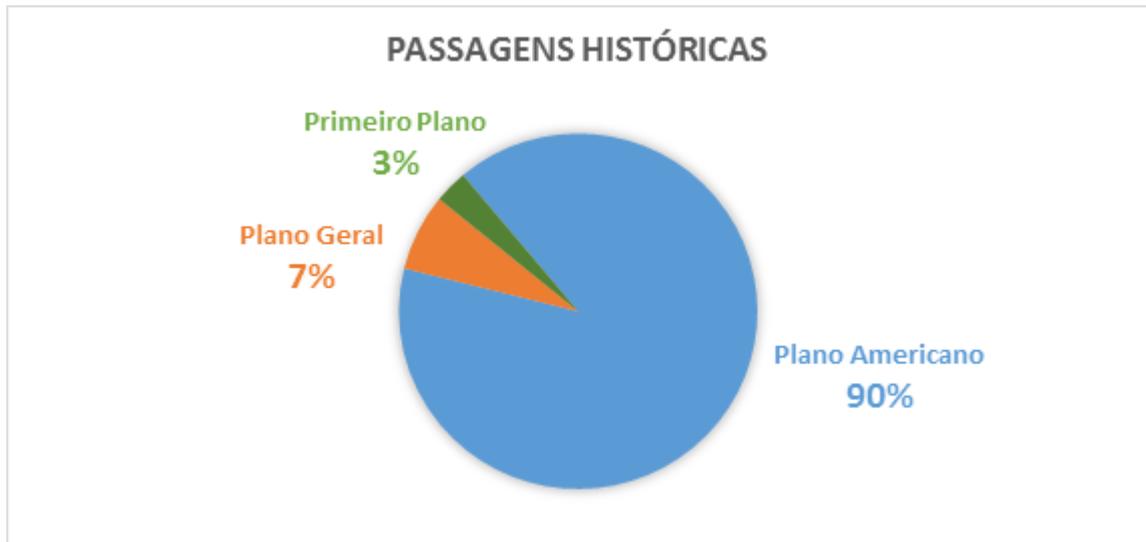
A unidade de registro em análise neste subcapítulo é o enquadramento da passagem, o tipo de plano escolhido por repórter e cinegrafista para ser usado no momento em que o repórter aparece na reportagem. A proposta é identificar e comparar as frequências percebidas nas passagens históricas e contemporâneas, a fim de identificar padrões dominantes e o surgimento de possíveis rupturas ao longo do tempo. Nogueira (2010) afirma que a escolha de um plano é na maioria das vezes uma adesão deliberada a um programa criativo. Segundo o autor, o uso de determinados tipos de plano evidencia um estilo coletivo adotado por um grupo social.

Existem diversos tipos de planos, de acordo com o nível de aproximação do objeto central de captação, que variam desde o enquadramento de um detalhe muito pequeno até a gravação de uma paisagem gigantesca. Para a metodologia deste trabalho, os enquadramentos foram classificados em apenas três tipos de planos, apontados como dominantes no telejornalismo por Gutmann (2012): primeiro plano, plano americano e plano geral. Como

primeiro plano, foram considerados os enquadramentos do repórter na altura do ombro. Esta escolha pode ter sentido de proximidade junto à audiência, que é interpelada de maneira mais explícita pela postura, assim como pode ter efeito de ênfase argumentativa, fortalecendo o lugar de autoridade do repórter e atuando como “modalizador discursivo para produção, por exemplo, de sentido de indignação, reprovação, entusiasmo etc.” (GUTMANN, 2012, p. 244). Como plano americano, foram considerados os enquadramentos que gravam o repórter do joelho para cima, na cintura ou um pouco acima da cintura. Indica “distanciamento e formalidade entre as partes do diálogo de modo a demarcar autoridade do mediador em relação ao enunciado” (GUTMANN, 2012, p. 244). Como plano geral, foram considerados todos os enquadramentos em que o repórter aparece de corpo inteiro, na maioria dos casos permitindo uma ampla visão do local onde ele está inserido. O plano permite a inclusão do mediador no contexto comunicativo, mostrando com mais amplitude e complexidade o lugar dos acontecimentos. Nos casos em que uma mesma passagem apresentou planos diversos, resultado de movimentos de câmera, foi apontado o plano dominante, ou seja, aquele no qual o repórter fica enquadrado por mais tempo.

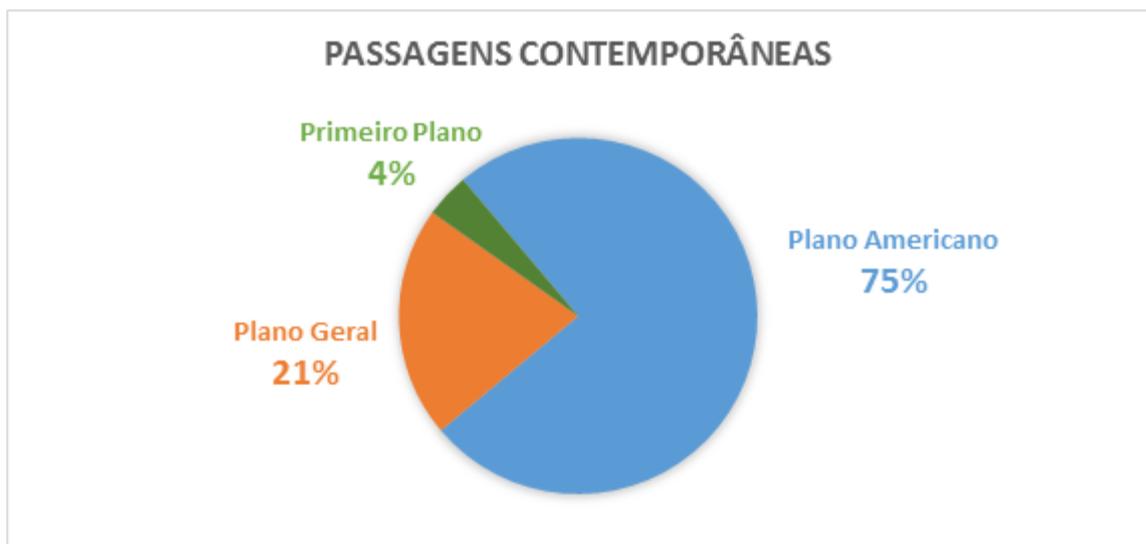
Entre as passagens históricas, verificamos a forte presença do plano americano, utilizado em 90% dos casos (Figura 11). Em segundo lugar, aparece o plano geral, com 7%, e em terceiro, o primeiro plano, usado em apenas 3% das passagens. Importante destacar que os casos de plano geral só aparecem com frequência no final da década de 80, mais especificamente entre 1987 e 1990, com exceção de uma passagem isolada em 1969 que utilizou esse enquadramento. Nas passagens contemporâneas, o plano americano permanece como padrão dominante, mas com menor participação: 75% dos casos (Figura 12). O plano geral ganha mais espaço, com 21%, enquanto o primeiro plano mantém a incidência praticamente estável, com utilização em 4% das passagens.

Figura 11 - Enquadramentos em passagens históricas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 12 - Enquadramentos em passagens contemporâneas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Mesmo que tenha perdido hegemonia com o passar do tempo, o plano americano ainda se apresenta como o enquadramento preferencial para gravação da passagem. Trata-se de uma moldura padrão do momento em que o repórter aparece na reportagem: o repórter memoriza o texto, escolhe o fundo e o cinegrafista de forma automática enquadra o mediador em meio corpo no ambiente que querem mostrar. Os demais planos são opções secundárias, que exigem uma tomada de decisão baseada em intencionalidades, como mostrar melhor o local onde estão (plano geral) ou dar ênfase na posição de autoridade do repórter (primeiro plano).

Ao longo dos 65 anos da televisão brasileira, há imagens ícones, como a tradicional passagem gravada em frente ao Palácio do Planalto, em Brasília, sede do Poder Executivo

Federal. Na amostra, identificamos duas passagens captadas com uma distância histórica de 38 anos que apresentam o mesmo cenário e enquadramento. Em 12 de outubro de 1977, a repórter Edilma Neiva (Figura 13) fez uma reportagem sobre a exoneração do general Silvío Frota do cargo de Ministro do Exército do governo de Ernesto Geisel. O general, que representava a linha dura da ditadura militar, tinha pretensões de se candidatar à Presidência da República, mas os planos foram interrompidos após a saída do Ministério. Na passagem a repórter diz uma frase curta: “O general Fernando Belfort Bethlem foi empossado pelo presidente Geisel aqui no Palácio do Planalto” (MEMÓRIA GLOBO, 1977).

Já em 08 de outubro de 2015, a repórter Zileide Silva (Figura 14) realiza uma reportagem sobre uma reunião da presidente Dilma Rousseff com os ministros para cobrar agilidade na articulação com o Congresso Nacional para a votação dos vetos presidenciais. A repórter afirma:

Uma reunião para cobrar, afinal os novos ministros foram escolhidos para rearticular a base do governo. A maioria dos parlamentares precisa votar com o governo para rejeitar a decisão do tribunal de contas da união. E até agora, desde a posse, o que se viu foram duas derrotas. Duas sessões sem quórum para votar os vetos presidenciais (JORNAL NACIONAL, 2015).

Nas duas passagens, o enquadramento é praticamente o mesmo, variando o turno (dia em 1977 e noite em 2015) e o formato (passou de 4x3 para 16x9), ampliando o espaço captado nas laterais do vídeo.

Figura 13 - Passagem de Edilma Neiva, em 1977.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1977.

Figura 14 - Passagem de Zileide Silva, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

A análise quantitativa aponta que, nos dias de hoje, duas de cada dez passagens exibem o repórter de corpo inteiro, permitindo ao telespectador ter uma dimensão ampla do local onde o mediador está inserido. No dia 24 de outubro de 2015, o repórter Felipe Santana fez uma reportagem sobre mercado imobiliário, com enfoque nos descontos que estão sendo oferecidos para diminuir os estoques das construtoras. Quando a passagem começa, é difícil até mesmo perceber que o repórter está presente, de tão aberto que está o plano. A câmera inicialmente enquadra oito residências de três andares, depois, com um movimento de *zoom*, aproxima-se do repórter, que está na sacada do terceiro andar de uma das casas. A passagem tem um corte e, então, a câmera – que estava do lado de fora – passa para dentro da residência e grava o repórter saindo da sacada e entrando na sala, sempre de corpo inteiro, até concluir a passagem (Figura 15). O texto é o seguinte:

Esse condomínio de casas começou a ser construído em 2011. Na época do lançamento, algumas unidades foram vendidas, mas agora que ele ficou pronto, as coisas ficaram um pouco mais difíceis. (muda para câmera interna) O que essa construtora aqui tá [sic] fazendo é um plantão, mostrando pras [sic] pessoas uma casa decorada e oferecendo descontos de até 150 mil reais, além de facilidades como nunca tinha feito antes (JORNAL NACIONAL, 2015).

Figura 15 - Passagem de Felipe Santana, em 2015.





Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

A análise dos enquadramentos das passagens da atualidade e das primeiras décadas da TV brasileira confirma que o plano americano se consolidou como a opção preferencial para o momento em que o repórter aparece no vídeo. A formalidade e distanciamento, conferidos pelo enquadramento em meio corpo, alimentam a posição de autoridade na relação entre mediador e enunciatário. O *habitus*, nos termos de Bourdieu (2011), de gravar passagem em plano americano perpassa a história do telejornalismo brasileiro, levando os repórteres dos dias atuais a optarem pelo enquadramento por meio do *illusio*, um investimento sem pensar nas regras do jogo dentro do campo. Deste modo, postulamos que o enquadramento preferencial estipulado pela cultura profissional no campo do telejornalismo é o plano americano, e todas as tentativas que fogem dessa premissa exigem um grau de esforço criativo e de justificativa, até para obter a aprovação dos demais indivíduos do próprio campo.

No entanto, as mudanças em espaços hegemônicos, como os telejornais de referência, não ocorrem de uma hora para outra. O crescimento do uso de enquadramentos em plano geral é um indício de flexibilização do padrão do plano americano. Entre os profissionais do telejornalismo, as tentativas de sair do modelo histórico e experimentar novas possibilidades normalmente são saudadas, ainda que se encontrem mais associadas a reportagens de conteúdo mais leve. Nesse processo, um ingrediente não pode ser ignorado: os avanços técnicos. O uso do microfone sem fio deu mais liberdade criativa ao repórter e cinegrafista, que puderam experimentar um distanciamento entre os dois sem estar limitado pelo tamanho do cabo do microfone.

Uma passagem do livro de Fernanda Esteves, repórter da Rede Globo, ilustra a dificuldade de gravar uma passagem mais diferenciada devido às limitações técnicas. Em meados dos anos 80, durante a gravação de uma tradicional reportagem sobre o prêmio da loteria, a repórter teve a ideia de mostrar os sonhos que podem ser realizados pelo futuro ganhador. Para ilustrar a ideia, a equipe conseguiu emprestado um carro conversível com a intenção de mostrar, no momento da passagem, a repórter entrando no automóvel de luxo e

indo embora. Uma tarefa simples, se o microfone fosse sem fio, mas como eles se encontravam limitados pelo cabo, foi preciso improvisar soluções, como mostra o relato. O termo “upejoteiro” se refere ao auxiliar que trabalha na Unidade Portátil de Jornalismo (UPJ), e Zeca é o apelido do cinegrafista:

Quando o carro começava a andar, tínhamos que desplugar o microfone para desligá-lo do VT que ficava com o upejoteiro ao lado do cinegrafista. O carro ia embora e os dois ficavam gravando a saída. E então? Como fazer com o bendito fio do microfone? Até porque não bastava simplesmente desplugar o cabo, porque o fio iria se arrastando pelo asfalto feito um rabo pendurado. Optamos então por deixar um dos upejoteiros agachado ao lado da porta do motorista, por onde eu entraria. O Zeca me enquadraria da cintura pra cima até que eu entrasse no carro e começasse a acelerar, o upejoteiro agachado desplugaria o microfone bem perto da porta e se afastaria. Quando o carro já estivesse andando, o Zeca abriria o quadro para mostrar o sonho inteiro sem pegar o upejoteiro. Depois de umas cinco vezes de ensaio, deu certo (ESTEVEVES, 1990, p. 198-199).

É evidente que o microfone sem fio e o avanço tecnológico das câmeras contribuíram para o uso mais frequente do plano geral, mas não são as meras condições técnicas que determinam os enquadramentos. As decisões em campo tomadas pelo repórter e pelo cinegrafista são consequência da cultura profissional e das posições subjetivas de cada profissional, os quais ainda tendem em sua maioria a optar pelo plano americano. De qualquer modo, os resultados das análises indicam que está em andamento um lento desapego ao modelo institucionalizado, abrindo brechas para novas possibilidades de mostrar o corpo do repórter na tela.

5.3 O TEMPO DA PRESENÇA

A inclusão do tempo da passagem como categoria para análise ocorreu a partir da leitura flutuante, momento em que se identificou que nas passagens mais antigas que se teve acesso, era frequente o repórter aparecer muito rapidamente, algumas vezes para dizer unicamente uma frase. Essa característica destoa do que se verificou nas passagens da atualidade, em que o repórter dificilmente utiliza uma frase muito curta para o momento em que aparece no vídeo, geralmente ele desenvolve um raciocínio um pouco mais elaborado. A partir dessa constatação empírica, foi incluída a verificação do tempo médio das passagens.

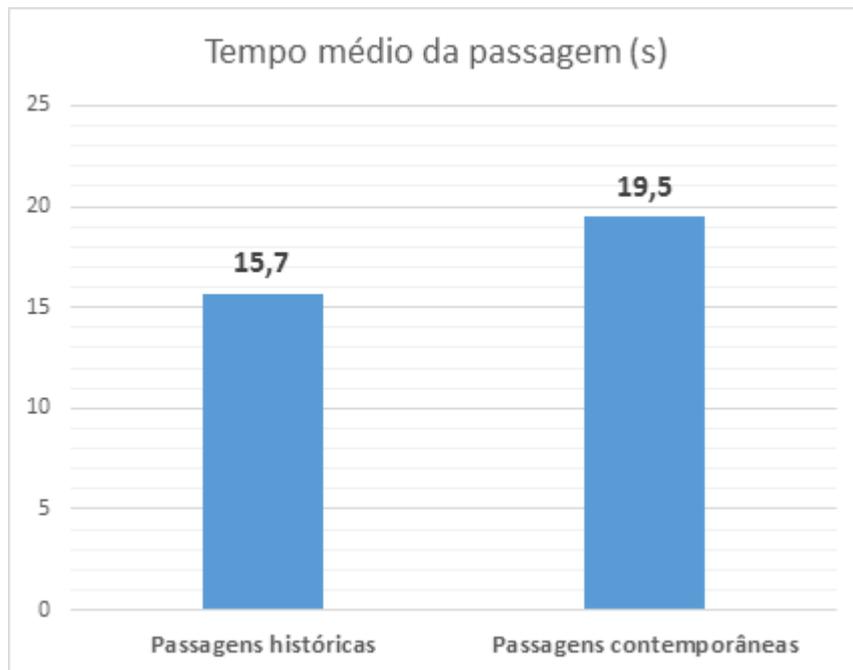
Em estudos anteriores (PEIXOTO, 2009), tomando o tempo dos takes (ou tomadas) no telejornalismo como objeto empírico, comparamos o ritmo de edição em telejornais brasileiros e britânicos. Partimos do entendimento de que quanto menor a duração de um take, maior o ritmo empregado, seguindo o conceito de montagem métrica, de Sergei Eisenstein

(1990). Constatamos que o telejornalismo brasileiro, com um tempo médio de cinco segundos por cada take, tem um ritmo mais acelerado do que o telejornalismo britânico, cuja duração média dos takes é de seis segundos, além dos telejornais do Reino Unido explorarem com mais frequência o uso de pausas nas narrações e sobre som do ambiente, o que contribui para deixar o ritmo da reportagem mais lento.

Diferentemente do que ocorre em outros tipos de imagem, como a pintura e a fotografia, a imagem em movimento tem no tempo uma de suas características fundamentais. Para Nogueira (2010), a duração de um plano não pode ser negligenciada enquanto fator determinante na composição de uma imagem. O tempo no cinema, assim como nos demais textos audiovisuais, é uma “condição intrínseca da sua existência fenomenológica, do sentido da sua interpretação, da sua coerência discursiva e da sua experiência afectiva [sic]” (NOGUEIRA, 2010, p. 74). A compreensão de um plano depende não apenas de se exibir aquilo que é necessário, mas também pelo tempo necessário, o que depende invariavelmente da duração do plano. Segundo o autor, há vários fatores que influenciam na duração de uma imagem na tela, como: o tipo de cena (ação, diálogo etc.); a estratégia de montagem; o estilo do realizador; e o gênero narrativo (sequências de ação e sequências dramáticas demandam ritmos diferentes). Nogueira ainda pontua dois entendimentos que são importantes para a análise das passagens: “planos próximos permitem rápidas mudanças de imagens, pois o seu conteúdo é facilmente captado”, e “planos mais afastados requerem um tempo de exposição mais longo para que se possa rastrear toda a informação” (NOGUEIRA, 2010, p. 76).

De acordo com a análise da amostra de 145 passagens que compõem esta pesquisa, averiguamos que o tempo médio das passagens históricas foi de 15,7 segundos, enquanto nas passagens contemporâneas a média de duração subiu para 19,5 segundos, um acréscimo de 24,2% (Figura 16).

Figura 16 - Tempo médio das passagens



Fonte: Elaborado pelo autor.

Dois exemplos de passagens históricas demonstram que, no início do telejornalismo, o momento em que o repórter aparece no vídeo poderia ser muito passageiro, praticamente apenas o cumprimento de uma formalidade da aparição do jornalista no local dos acontecimentos. Em 1979, o repórter Aloísio Nascimento (Figura 17) fez uma reportagem sobre o retorno de exilados após a Anistia, em que afirma: “Dulce Souza Maia é a primeira pessoa banida do país que retorna após a aprovação do projeto da Anistia”.

No ano seguinte, em 1980, Ernesto Paglia (Figura 18), que até hoje integra a equipe de repórteres do Jornal Nacional, realiza uma reportagem sobre a Greve do ABC, em que diz: “Em São Bernardo, os metalúrgicos fazem assembleia e decidem continuar a greve”. Nos dois casos, as passagens duram em torno de cinco segundos, uma duração difícil de ser encontrada nos tempos atuais. Entre as passagens contemporâneas, o menor tempo registrado foi de oito segundos, e dentro de uma situação peculiar, em que o repórter realizou duas passagens dentro da reportagem²⁴.

²⁴ No dia 16 de outubro de 2015, o repórter Felipe Santana realizou uma reportagem sobre uma corrida de consumidores para aproveitar ofertas de um supermercado. O jornalista fez duas aparições: a primeira de oito segundos, fazendo um comentário após a fala de um entrevistado que estava fazendo compras, e a segunda de dez segundos, também comentando uma situação que ele observou dentro do supermercado. Ou seja, no total o repórter apareceu no vídeo 18 segundos, somando as duas passagens.

Figura 17 - Passagem de Aloísio Nascimento, em 1979.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1979.

Figura 18 - Passagem de Ernesto Paglia, em 1980.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1980.

Na amostra das passagens captadas em 2015, a que teve maior duração foi de uma reportagem especial sobre os obstáculos enfrentados por pessoas com deficiências para realizar sua locomoção em grandes cidades. Reconhecemos que reportagens especiais fogem à regra do dia a dia de produção do telejornalismo, permitindo que as equipes possam fazer experimentações na linguagem e desenvolver o produto com mais tempo e qualidade. De qualquer maneira, a duração dessa passagem é emblemática: são 59 segundos, quase um minuto, tempo suficiente para, em alguns casos, conceber uma reportagem completa de curta duração. A reportagem em questão foi ao ar no dia 14 de setembro de 2015, em que o repórter Marcos Losekann (Figura 19) afirma:

Um em cada sete habitantes da terra não enxerga, não ouve, não se move direito ou tem problemas mentais. No Brasil, um quarto da população apresenta algum tipo de deficiência, segundo do IBGE. Gente que tem o direito de ir e vir, mas que nem sempre encontra condições para isso. É o que acontece em Brasília, planejada,

patrimônio da humanidade. É... Mas essa cidade, construída aqui no centro do país, tá [sic] longe de ser a capital da acessibilidade. Outro exemplo é o Rio de Janeiro, a cidade olímpica que vai sediar também os jogos paralímpicos no ano que vem, em termos de acessibilidade, não é considerada maravilhosa. Pelo contrário, o atleta com qualquer tipo de deficiência que decidir sair do centro esportivo para dar um giro pelos cartões postais, vai ter muitos obstáculos pra superar (JORNAL NACIONAL, 2015).

A passagem foi gravada em duas cidades: a primeira metade em Brasília e a segunda parte no Rio de Janeiro. No início, ao fundo, aparece um dos símbolos da capital federal, o prédio do Congresso Nacional. O repórter está com um globo terrestre na mão, no qual ele aponta com o dedo a localização de Brasília. Ele então aproxima o objeto da câmera, que fica totalmente preenchida pelo globo, o que permite a transição. Quando o objeto se afasta da câmera e retorna para perto do corpo do repórter, ele já se encontra em um dos cartões postais do Rio de Janeiro.

Figura 19 - Passagem de Marcos Losekann, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

Uma das verificações contempladas pela análise do tempo médio das passagens foi de que planos mais abertos exigem um tempo mais longo para que o espectador possa rastrear toda a informação (NOGUEIRA, 2010). Nas passagens históricas, em que o uso do plano geral é baixo (7%), o tempo médio da passagem também foi menor. Entre as passagens atuais, que utilizam o plano geral com uma frequência três vezes maior (21%), a duração média também aumentou. Na amostra das passagens antigas, das décadas de 70 e 80, as duas

maiores contagens de tempo correspondem a enquadramentos com plano aberto, que tiveram 41 e 43 segundos. Ao todo, foram cinco passagens com uso de plano geral, todas com mais de 24 segundos de duração, bem acima da média das passagens históricas. No entanto, não se deve condicionar de forma categórica o plano à duração, sendo este apenas um dos aspectos que podem exercer influência. Prova disso é que a maior passagem de toda a amostra, de 59 segundos, foi construída com enquadramento em plano americano.

O que mais se destaca quando se comparam as passagens das duas épocas são as funções predominantes em cada período. Nas décadas de 70 e 80, a função de presentificação, nos termos de Abreu e Lima (2010), em que o repórter precisa mostrar que esteve no local dos acontecimentos, foi muito utilizada. Para mostrar que está no lugar dos fatos, não é preciso muito tempo, uma breve imagem e um texto curto podem atender ao propósito. Já na atualidade, mostrar o repórter no local dos fatos se configura como premissa básica, inerente ao desempenho do repórter. Portanto, no momento mais emblemático de sua participação, que é a passagem, o repórter precisa acrescentar algo mais, e isso exige tempo. É quando entram em cena outras funções mais complexas que a mera presentificação, como a contextualização, a hierarquização e a proposição de juízos interpretativos.

Verificamos que as performances dos repórteres se tornaram mais elaboradas com o passar do tempo. Parar na frente da câmera para dizer um texto ainda é uma forma de fazer uma passagem, mas constatamos um empenho em aprimorar a performance no vídeo. Conforme Gutmann (2012), hoje a postura de autoridade do repórter também se dá pelo desempenho de um papel de sujeito que vivencia os fatos e por isso está autorizado a falar sobre eles. Para demonstrar essa vivência diante da câmera, interagir com o ambiente e outros personagens, o repórter necessita de mais tempo. Mergulhar a coisa narrada no corpo do narrador, como afirma Benjamin (1996) é um desafio constante dos repórteres, e a narrativa televisiva que sai deste mergulho dificilmente conseguirá demonstrar as marcas de autoria em apenas cinco segundos. É preciso mais tempo.

5.4 CORPO EM MOVIMENTO

O corpo é uma das ferramentas do repórter para se comunicar com sua audiência, um instrumento capaz de produzir significados, realizar trocas simbólicas e compor um ambiente de códigos visuais que serão determinantes para a forma com que a informação é passada adiante. A expressividade de um corpo é muita complexa, com inúmeras variações que podem

despertar sentidos igualmente diversos. Um movimento de sobrancelha no rosto do repórter pode ser um sinal importante na transmissão da informação, assim como um corpo que corre diante da câmera, como aconteceu em uma reportagem exibida no Jornal Nacional que ficou conhecida no Brasil inteiro com a ajuda das redes sociais²⁵, em que uma entrevistada corre da repórter para fugir de uma pergunta. O material foi ao ar no dia 28 de setembro de 2015, dentro do período de análise desta pesquisa, mas não faz parte da amostra por não coincidir com as datas definidas pela semana composta. De qualquer modo, optamos por citar a reportagem antes de apresentar os resultados da categoria, a fim de ilustrar o impacto da movimentação de corpos no telejornalismo.

A reportagem em questão, produzida pela afiliada da Rede Globo em Goiânia, fala sobre funcionários fantasmas da Assembleia Legislativa que batem ponto no prédio e depois vão embora. Uma das entrevistadas, ao ser confrontada pela repórter, que afirma ter gravado o ato dela bater o ponto e deixar o prédio do Legislativo, decide correr. Inicia-se então um tipo de perseguição da fonte, em que a repórter corre atrás da mulher fazendo um chamativo: “Senhora! Senhora!” (Figura 20). Este exemplo, ainda que tenha se tornado um símbolo de humor na internet, serve-nos aqui como demonstrativo da potência de um corpo em movimento. Se a entrevistada tivesse ficado parada, sem iniciar a fuga, possivelmente se tornaria apenas mais um depoimento comum. O exagero do movimento é que o promove a um status de ruptura.

Figura 20 - Reportagem sobre funcionários fantasmas na Assembleia Legislativa de Goiás, em 2015



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

Para observarmos o corpo do repórter no momento da passagem, estabelecemos um contraponto entre o corpo parado e o corpo em movimento. Ainda que estejamos cientes de que entre essas duas situações opostas há nuances, como a diferença entre um corpo que

²⁵ A imagem se disseminou pela internet, com quase 2 milhões de visualizações no site YouTube (<https://www.youtube.com>), considerando apenas as duas publicações sobre a reportagem mais acessadas.

aponta um local e um corpo que anda pelo espaço, para fins metodológicos da análise quantitativa nos detivemos a identificar se há ou não movimento do repórter no momento em que ele aparece no vídeo²⁶. Entre as passagens históricas, verificamos que em 70% dos casos o repórter se manteve parado, contra 30% de passagens com repórter em movimento (

Figura 21). Nas passagens contemporâneas, a situação ficou mais equilibrada: em 46% dos casos, há movimento do corpo, enquanto que em 54% das passagens o repórter não se movimenta (Figura 22).

Figura 21 - Movimento do repórter nas passagens históricas



Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁶ Considerando as duas categorias definidas, com ou sem movimento do corpo do repórter, um dos desafios foi classificar passagens em que o repórter faz movimentos leves, como um pequeno levantar do braço ou um olhar para algum componente do ambiente onde está inserido. Para resolver esse problema, decidimos considerar sem movimento todas as passagens em que os movimentos se restringem a nuances suaves com a cabeça durante o dizer do texto e/ou movimentos contidos dos braços para acompanhar o texto que está sendo dito (em que o repórter mantém seu olhar voltado para a câmera). Foram considerados corpos com movimento aqueles que de alguma forma interagem com o ambiente, como o repórter que vira o tronco e aponta com o braço algo que está atrás dele, ainda que para isso não seja preciso andar pelo espaço.

Figura 22 - Movimento do repórter nas passagens contemporâneas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim como ocorreu com a observação do uso do movimento de câmera, percebemos que na segunda metade da década de 80 cresceu a incidência de passagens em movimento. A repórter Sandra Passarinho, que faz parte da equipe atual de repórteres da Rede Globo, inclusive do Jornal Nacional, também aparece na amostra de passagens históricas coletadas para essa pesquisa. Trata-se de uma jornalista que trabalhou na maior parte da história da televisão brasileira. Seleccionamos dois exemplos de passagens da jornalista, um da década de 70 e outro da década de 80. Em 1978, ela realizou uma passagem sobre a expectativa para o nascimento do primeiro bebê de proveta do mundo (Figura 23):

O bebê de proveta vai nascer aqui no Hospital Geral de Oldham, mas sem o mínimo da privacidade que seria necessária para o momento. Pelo contrário, já houve uma espécie de leilão internacional pelos direitos da cobertura jornalística do assunto. Quem ganhou foi o grupo Associated News Papers (MEMÓRIA GLOBO, 1978).

Figura 23 - Passagem de Sandra Passarinho, em 1978.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1978.

Com exceção de leves inclinações com a cabeça, a repórter não realiza qualquer tipo de movimento, nem mesmo os habituais gestos contidos com mão, que tradicionalmente acompanham as passagens em plano americano em que o repórter se dirige integralmente para a câmera. O braço que não segura o microfone permanece imóvel, solto, ao lado do corpo da repórter. Também não há qualquer menção corporal ao hospital citado no texto, que está logo atrás da jornalista.

Uma década depois, em 1987, a mesma repórter grava uma passagem sobre o avanço da AIDS no Brasil e no mundo, adotando uma postura diferente (Figura 24). No texto, enfatiza dados mundiais e nacionais sobre casos e contaminação. Durante a passagem, ela atravessa uma faixa de pedestres em um dia chuvoso, em que quase todos os pedestres estão de guarda-chuva, menos a repórter. O texto da passagem é o seguinte:

O vírus da AIDS não está no ar nem no meio da rua, mas já tomou conta da vida da população das grandes cidades. De três a dez milhões de pessoas no mundo inteiro estão contaminadas pelo vírus, segundo a Organização Mundial de Saúde. Aqui no Brasil, quando nós fizemos uma reportagem sobre esse assunto há dois anos, havia 384 doentes. Hoje, há 1.012 casos de AIDS notificados pelo Ministério da Saúde. E o ministério informa ainda que o Brasil tem, por mês, no mínimo 34 novos casos de AIDS, uma doença que destrói as defesas do nosso corpo e mata (MEMÓRIA GLOBO, 1987).

Figura 24 - Passagem de Sandra Passarinho, em 1987.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1987.

Comparando as duas passagens, de 1978 e 1987, constatamos comportamentos opostos em relação ao movimento do corpo. No primeiro caso, a inércia impera, observamos um corpo praticamente imóvel de onde sai uma voz que informa. O corpo está no local do acontecimento, mas não interage minimamente com o ambiente. Já no segundo caso, o corpo está em constante movimento, mas carece de justificativa para tal ato. Por qual razão a repórter atravessa uma faixa de pedestres em um dia de chuva, sem proteção, para falar dados

mundiais e nacionais sobre o avanço da AIDS? A única referência que se estabelece com a rua cheia de pessoas é no trecho do texto que afirma “tomou conta da vida da população das grandes cidades”. Ainda assim, o andar parece sem propósito, até porque o ponto de chegada, o outro lado da rua, não diz nada.

É interessante recuperar, para compreendermos melhor essa diferença, o depoimento do repórter Lucas Mendes (2001) para Coutinho (2012), citado no capítulo 2 desta pesquisa. Segundo o jornalista, que atuou como correspondente internacional da Rede Globo, houve um período em que a direção da emissora, incomodada com a imagem predominante do repórter parado na tela, exigiu que todos os repórteres caminhassem nas passagens. O pedido foi atendido, mas logo a direção percebeu que havia cometido um erro e voltou atrás, pois também era incômodo ver o repórter de TV sempre em movimento durante a passagem.

O levantamento entre as passagens atuais demonstra um equilíbrio entre o uso do movimento do corpo do repórter. Ainda há a predominância do repórter parado na frente da câmera, a consolidação de um *habitus*, nos termos de Bourdieu, que indica o modo padrão do repórter dar seu discurso do momento da passagem. Entretanto, o aumento de casos em que o repórter se movimenta na passagem mostra que o mediador está mais integrado ao acontecimento, não apenas dizendo que esteve no local dos fatos, mas os vivenciou, como sujeito da ação. Becker (2005) afirma que, por meio da passagem e da mediação do repórter, o telespectador tem a oportunidade de pisar no território da atualidade. Atualmente, além de pisar, é possível percorrer e interagir no território dos acontecimentos, e o corpo do repórter é o instrumento para isso.

Em 16 de outubro de 2015, a repórter Cecília Malan, correspondente da Rede Globo em Londres, realizou uma reportagem sobre a transformação de espaços abandonados, alguns subterrâneos, em imóveis residenciais e comerciais. No momento da passagem, ela apresenta um novo ambiente, um antigo banheiro público subterrâneo transformado em uma cafeteria (Figura 25). Para isso, ela dá alguns passos, contorna a entrada do espaço e permite que a câmera mostre o lugar, fazendo menção ao local através de gestos e do olhar, e por fim, ao terminar o texto, começa a descer as escadas que dão acesso à cafeteria, que será então mostrada no prosseguimento da reportagem.

O texto da passagem é o seguinte: “Nem os espaços subterrâneos de Londres são desperdiçados, como esse banheiro público construído no fim do século XVIII, que há dois anos virou um café da moda” (JORNAL NACIONAL, 2015). Neste caso, os movimentos foram justificados, tiveram um propósito, e a passagem serviu ainda de elemento de conexão

entre conteúdos diferentes na mesma reportagem. Por meio do corpo do repórter, nos aproximamos do local do acontecimento e adentramos o espaço de interesse.

Figura 25 - Passagem de Cecília Malan, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

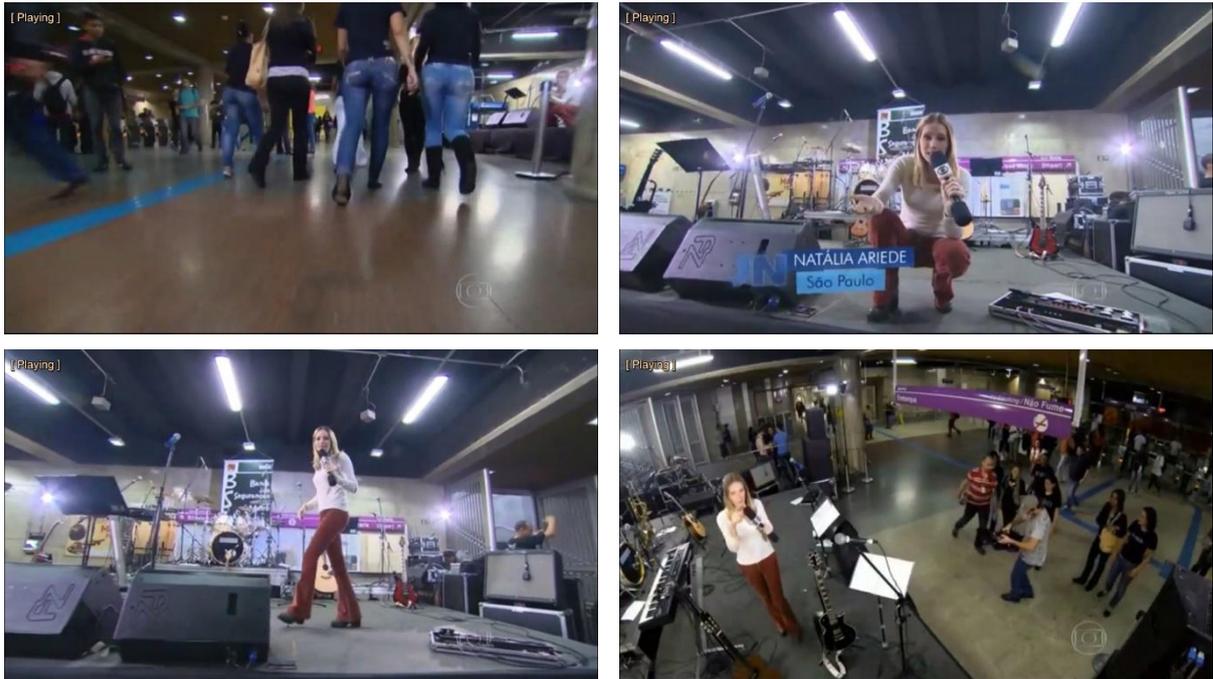
Em 22 de setembro de 2015, a repórter Natália Ariede também gravou uma passagem com câmera e corpo em movimento. A reportagem é sobre agentes de segurança do metrô que formam uma banda de música que eventualmente se apresenta em algumas estações. Na passagem ela afirma:

Em alguma estação de metrô de São Paulo, os pés apressados têm um motivo pra parar. Quando o Fábio, o Vagner, o Costa Lima e outros seis seguranças sobem nesse palco aqui, tudo muda na estação de metrô. Acompanha aí (JORNAL NACIONAL, 2015).

Os movimentos permeiam toda a passagem, que se verifica ter sido previamente bem ensaiada (Figura 26). O movimento começa com a câmera em nível baixo acompanhando o caminhar de algumas pessoas, um casamento da imagem com o texto “pés apressados”. O grupo de mulheres que está sendo gravado interrompe a caminhada diante do palco. A câmera, então, volta-se para o palco onde está a repórter agachada falando o texto. Ao dizer que os seguranças “sobem nesse palco aqui”, a repórter fica em pé e começa a caminhar. Ao fazer o chamamento “acompanha aí”, a repórter se volta para outra câmera instalada no canto superior do palco, possivelmente uma GoPro²⁷. No último segundo da passagem, a repórter deixa o palco em um movimento acelerado pela edição da reportagem, que na sequência apresenta cenas do show da banda.

²⁷ GoPro é a empresa líder no segmento de câmeras de ação, muito utilizadas por esportistas e também por emissoras de televisão. A câmera pode ser colocada em uma caixa acrílica, que protege da água, e fixada em diversos suportes, como capacetes, pranchas, entre outros. O ângulo de captação desse tipo de câmera é maior do que as câmeras comuns. (G1, 2014, documento eletrônico não paginado)

Figura 26 - Passagem de Natália Ariede, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

Essa última reportagem é toda construída com um ritmo mais acelerado, acompanhando o tema central: uma banda de música e a rotina de grandes estações de metrô. A passagem da repórter dialoga com essa linguagem, optando por uma câmera e um corpo inquietos, que exploram o espaço, interagem, demonstram, agem. Também seria possível uma passagem da repórter em plano americano, corpo e câmera parados e um texto sendo dito, mas com certeza iria destoar do restante do material captado. A repórter aproveita o momento da passagem para se mostrar sintonizada com o ambiente onde se encontra, além de fazer a transição entre a apresentação da rotina dos principais personagens, os segurança que integram a banda, e a apresentação do grupo no metrô, que passa a ser mostrada na reportagem depois da passagem.

Passagens como as de Cecília Malan e Natalia Ariede exploram mais as possibilidades do corpo do mediador, servindo de instrumento para a condução da narrativa. Ao refletir sobre inovações no telejornalismo, Pereira (2014) identifica o surgimento de um cenário comunicacional mais interativo e dinâmico. A autora defende que os telejornais brasileiros adotam novas práticas, entre elas, uma linguagem mais conversacional. O mediador da informação, seja apresentador ou repórter, de alguma forma também se demonstra identificado com a experiência do telespectador, tanto que simula conversações entre os dois eixos, mediador e audiência, em busca de um efeito de intimidade:

A postura sisuda, os comentários contidos, a performance “bem comportada” dos apresentadores por trás de uma bancada, que são indicativos da *formalidade*, isso tudo, aos poucos, foi cedendo espaço, a uma conduta menos engessada, mais descontraída, valendo-se de frases com termos coloquiais, com maior liberdade de avaliação crítica dos assuntos exibidos e explorando possibilidades de locomoção no estúdio ou até fora dele, separando-se de uma estrutura cênica clássica (PEREIRA, 2014, p. 120).

O “clássico”, no caso da passagem, é o repórter e câmera parados, com enquadramento em plano americano. Um modelo que, como demonstra a análise quantitativa dessa pesquisa, permanece hegemônico. Em reportagens de conteúdos mais difíceis de exercer a criatividade, como política, por exemplo, extrapolar nos movimentos do corpo do repórter e da câmera podem acabar em um resultado de mau gosto e carente de propósito, a não ser a fuga do padrão, sem que para isso se encontre motivos para a ruptura. Entendemos que, em espaços paradigmáticos, como telejornais de referência, a mudança é gradual, exercitada em reportagens de temas mais brandos, que aos poucos contaminam reportagens de temas intermediários até respingar em assuntos mais sérios.

A tentativa de implementar um repórter em movimento a todo custo, ocorrida no final da década de 80, deu lugar a um maior equilíbrio na atualidade, em que é preciso buscar justificativas para a interação do corpo do repórter com o ambiente. A experiência profissional na área nos demonstrou que os cinegrafistas mais experientes usam frase corriqueira ao se defrontarem com repórteres jovens que querem insistentemente incorporar movimento às passagens: “não dá para andar do nada ao lugar nenhum”. Existe sabedoria no argumento, ou seja, é preciso que os códigos visuais estejam bem justificados para que o movimento encontre sentido no cenário.

Goffman (1985) pontua uma operação fundamental na representação dos papéis que os indivíduos executam diariamente: a manipulação do espontâneo. A habilidade de representar exige o emprego da dose certa de espontaneidade para evitar a descrença do público. Acreditamos que o mesmo se aplica à passagem do repórter, que precisa articular com sabedoria os códigos visuais, como o movimento do próprio corpo, para que a representação permaneça envolta de credibilidade e contribua para a comunicação com a audiência, não sendo um obstáculo à assimilação do conteúdo.

5.5 O DETALHE DO FIGURINO

Rosário e Damasceno (2014) apontam que entre os jornalistas que aparecem na televisão, a aparência física é um importante recurso de autoria, sendo considerada um

indicador estético que ajuda a criar efeitos de aceitação, de simpatia, de credibilidade, entre outros. Portanto, a moda é “construção de aparência que se consubstancia em discursos, sobretudo midiáticos, aumentando a capacidade de ‘fala’ do corpo e revelando um pouco do que está nas entranhas e na superfície do social” (ROSÁRIO, 2008, p. 08). Segundo a autora, o corpo eletrônico, como é o caso do corpo do repórter no momento em que executa a passagem, se torna objeto dos textos audiovisuais, assumindo as mais diversas formas seja na televisão, no cinema ou na internet. Uma das maneiras desse corpo comunicar é por meio da moda, renovada constantemente a partir de fatores que imperam na sociedade, como imposição, repetição, aceitação pública, ludicidade e outros.

Ao estudar sobre o corpo e o figurino no telejornalismo, Aquino (2011) analisa o formato mais conservador e hegemônico de noticiar os fatos na televisão, em que se busca sobriedade tanto na voz quanto no corpo, seja para transmitir valores de credibilidade, sobriedade e “causar a impressão de distanciamento do público e da forma de falar cotidiana” (AQUINO, 2011, p. 99). A autora ainda reforça que diversos aspectos da imagem do apresentador ajudam a compor um conjunto de significados para a audiência, como a aparência física, a postura corporal, o penteado, o vestuário, o comportamento contido, a voz pausada e o uso impecável da linguagem verbal. As marcas estéticas que compõem os telejornais podem advir de uma cultura profissional ou normatizações da própria emissora, mas também há espaço para a individualidade do jornalista que está dando a notícia:

Seus produtos televisuais podem ter a marca estética, conceitual e ideológica da empresa, e não dos apresentadores que estão à frente dos programas. Só que estes indivíduos também são capazes de interagir com o conteúdo, de forma premeditada ou não, proporcionando pitadas de individualidade ou de interpretação (AQUINO, 2011, p. 101).

Nas próprias emissoras de televisão, há a imposição de uma cultura que indica os limites do figurino para os jornalistas que aparecem na televisão. Em 1985, a então diretora da Central Globo de Jornalismo, Alice Maria, enviou um memorando aos apresentadores e repórteres do Jornal Nacional com conselhos sobre as roupas que deveriam ser usadas no vídeo:

[...] recomendava-se evitar listras muito fortes, coloridas e de contraste violento, assim como quadriculados de cores vivas. Ficavam proibidas roupas com estampas gráficas ou figurativas ou com dizeres de qualquer espécie. As apresentadoras não deveriam usar blusas de alça ou com grandes decotes. Deveriam evitar joias e bijuterias grandes demais, ostensivas, e brincos pingentes brilhantes. Os apresentadores não poderiam usar paletós nos tons branco e gelo e deveriam evitar gravatas lisas ou de acetato, que faíscam no vídeo (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 150).

As roupas que repórteres escolhem para aparecer na televisão também são atos comunicativos, podendo inclusive serem tomadas decisões deliberadas a fim de despertar um determinado sentido na audiência. Um estudo sobre a mudança na linguagem visual dos apresentadores da TV Asa Branca, afiliada da Rede Globo em Pernambuco, mostra que os jornalistas deixaram de usar gravata em estúdio com o propósito de se aproximar do público. Um dos jornalistas entrevistados, identificado apenas como “D”, afirmou:

Foi interessante essa mudança porque é uma forma de você estar como se estivesse realmente na casa da pessoa. A coisa de você estar mais à vontade, você acaba deixando a pessoa que tá em casa assistindo mais à vontade. A gravata, principalmente de meio-dia, com o calor que a gente tem aqui, as pessoas ficavam meio aflitas: “Meu Deus, esse negócio enforcando o cara!”. No momento em que soltou, todo mundo ficou mais leve. Quem está em casa ficou mais aliviado, quem está no estúdio também ficou mais aliviado. Acho que foi importante essa mudança justamente para que o apresentador pudesse se aproximar mais do telespectador e o telespectador também pudesse se sentir mais próximo do apresentador (VASCONCELOS; SOUZA; LORDÊLO, 2011, p. 14).

Há uma relação próxima entre a forma de se vestir e a intenção de se comunicar com os outros. O figurino é um componente importante para a formação da imagem de credibilidade do indivíduo, e “a televisão, como lente de aumento para todas as características do ser, amplia também essa percepção da indumentária como comunicação, como colaboradora no papel de construção da imagem de credibilidade” (AQUINO, 2011, p. 76). Segundo Aquino, quem trabalha com o propósito de moldar um figurino adequado para o jornalista de TV busca um vestuário que não se sobressaia à notícia, não chame mais atenção do que a informação que está sendo repassada. A roupa deve ser escolhida levando em conta o efeito que produzirá e o estilo de quem a utiliza, sempre respeitando os objetivos comunicativos do indivíduo que está sendo o mediador da informação.

Como elemento representativo das mudanças que podem ter ocorrido ao longo da história da TV brasileira no que diz respeito à forma com que o repórter se apresenta visualmente para o público, escolhemos o uso da gravata entre os repórteres homens. A escolha tem origem na leitura flutuante das passagens antigas e atuais, onde se percebeu a diminuição do uso hoje em dia, observação que foi confirmada após a análise quantitativa do material coletado para a pesquisa.

Em artigo intitulado “Quando o jornalismo tira a gravata”, Maura Oliveira Martins (2015) traz uma reflexão sobre o uso da gravata nos telejornais, considerado como “uma metáfora para a seriedade e a vigilância que os profissionais devem ter para o bom exercício de suas funções” (MARTINS, 2015, documento eletrônico não paginado). Para a autora, o aspecto sério e sóbrio da roupa do jornalista está associado à formalidade necessária para

comunicar que aquele corpo está ali como receptáculo de algo mais importante que ele, pelo menos naquele dado instante: a informação. Segundo Martins (2015), a “gravata, portanto, é um signo que garante: eu não estou aqui, a minha opinião pessoal não importa, o que importa é a realidade que transcorre lá fora da sua televisão” (documento eletrônico não paginado). No entanto, a autora aponta que o jornalismo televisivo está, de certo modo, afrouxando a gravata, apostando em um modelo mais solto, com menos formalidade. Na busca por uma aproximação com o público, pela criação de um ambiente interacional de intimidade com o telespectador, tirar a gravata é “uma opção possível e que precisa ser estudada com parcimônia pelas emissoras”, desde que “não afaste os jornalistas dos princípios fundamentais de seu trabalho” (MARTINS, 2015, documento eletrônico não paginado).

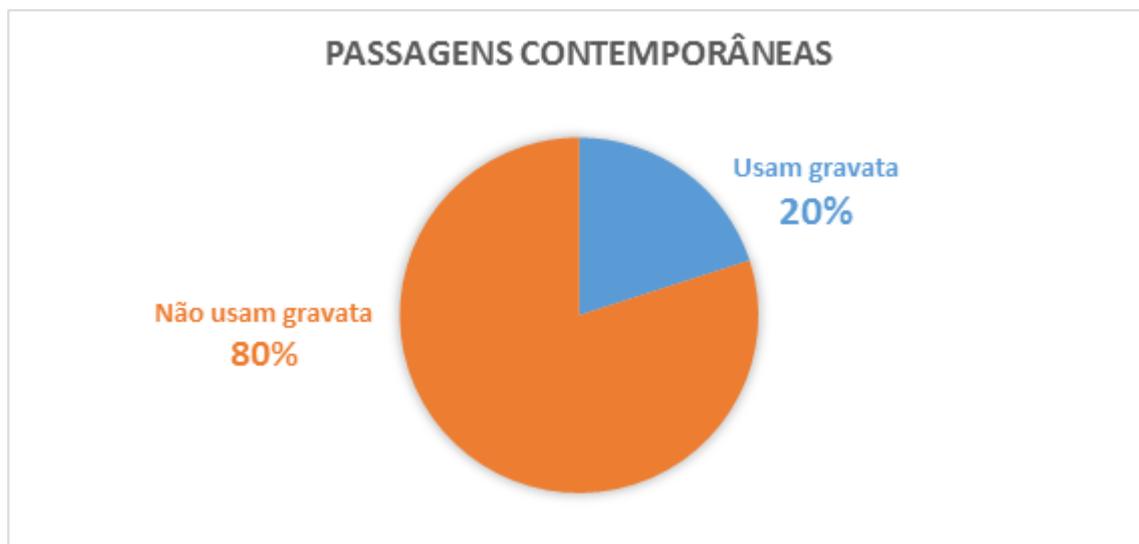
Os resultados das análises apontam uma mudança significativa com o passar do tempo. Nas passagens das décadas de 70 e 80, 71% dos repórteres homens estavam de gravata, enquanto que apenas 29% decidiram não a usar (Figura 27). Já nas passagens coletadas em 2015, a gravata apareceu em apenas 20% dos casos, contra 80% dos repórteres homens que optaram por gravar sem o acessório (Figura 28). Houve uma inversão de preferência, migrando de um uso praticamente obrigatório para uma frequência eventual.

Figura 27 - Uso da gravata entre os repórteres homens nas passagens históricas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 28 - Uso da gravata entre os repórteres homens nas passagens contemporâneas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Selecionamos quatro passagens para ilustrar as diferenças que encontramos com o passar das décadas no telejornalismo brasileiro no que diz respeito ao uso da gravata. Em 1981, o repórter Carlos Nascimento realizou a cobertura de uma rebelião em um presídio de Jacareí. Durante a cobertura, houve um tiroteio entre policiais e apenados com a presença da equipe, conforme já relatado no segundo capítulo deste trabalho. Apesar do ambiente hostil, dos momentos tensos e dos personagens principais da reportagem (policiais e detentos) usarem roupas informais, o repórter não abriu mão da gravata na hora de gravar a passagem em frente a uma cela (Figura 29), momento em que afirma:

Um grupo de presos dominou o cabo João Benedito Vieira, da Polícia Militar, e tomou o revólver e a metralhadora do cabo. Em seguida, os presos dominaram os outros policiais de serviço e conservaram essas pessoas como reféns, aqui dentro da delegacia (MEMÓRIA GLOBO, 1981).

Outra passagem que ilustra a imposição do padrão de se usar gravata nas primeiras décadas do telejornalismo é de 1986, durante a cobertura da explosão da nave espacial Challenger, que incendiou 73 segundos após o lançamento, causando a morte dos cinco tripulantes e dando início a uma crise no programa espacial norte-americano. Nos dias seguintes ao desastre, o então correspondente da Rede Globo nos Estados Unidos Paulo César Araújo gravou uma passagem na praia, de terno completo (Figura 29), para falar sobre a busca dos destroços da nave espacial naquela parte do mar. No texto, afirma:

Cocoa beach é a praia mais próxima da área onde caíram os destroços do ônibus espacial. As equipes de resgate acham que há uma possibilidade de alguns pedaços

chegarem aqui na praia, trazidos pelas correntes marítimas. Mas até agora, muito pouca coisa foi encontrada (MEMÓRIA GLOBO, 1986).

Figura 29 - Passagens de Carlos Nascimento, em 1981, e Paulo César Araújo, em 1986.



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 1981/1986.

Apesar da seriedade do assunto, um desastre com uma nave espacial, a formalidade do vestuário destoa do ambiente onde o repórter se encontra. Na maior parte do tempo, a orla não está ocupada por outras pessoas, apenas no final da passagem é possível ver um morador caminhando de camiseta e bermuda bem próximo ao mar. Possivelmente, se fosse nos dias atuais, o repórter dispensaria o uso da gravata e talvez até do paletó, optando por uma camisa arremangada. O que nos leva a essa inferência é a observação das passagens atuais, em que 8 de cada 10 repórteres preferem não usar gravatas.

Em 24 de outubro de 2015, o correspondente da Rede Globo nos Estados Unidos também gravou uma passagem sobre um tipo de desastre. A reportagem era sobre um furacão que chegou a ventos de mais 300km/h no oceano, mas perdeu força ao atingir a costa da América do Norte. O repórter gravou a passagem em primeiro plano em uma rua de Nova York, onde é possível ver em um fundo desfocado o tráfego de pessoas (Figura 30). No texto, ele afirma: “As autoridades tinham a certeza de que uma catástrofe estava a caminho. O governo dos Estados Unidos estava preparado para ajudar os mexicanos. E mesmo perdendo a força, o furacão provocou estragos em dois estados americanos” (JORNAL NACIONAL, 2015). Diferentemente do correspondente de 1986, que usou terno completo na praia, Helter Duarte sequer cogitou o uso da gravata. Nem mesmo o paletó foi utilizado, o repórter optou por vestir um tipo de jaqueta mais informal.

Em 22 de setembro de 2015, o repórter Ismar Madeira também abdicou da gravata, mas manteve o paletó, para gravar uma passagem dentro de um hospital (Figura 30). A reportagem era sobre golpes aplicados em pacientes de Minas Gerais. O texto foi o seguinte:

“A cena é sempre num hospital, e o roteiro dos golpistas, o mesmo. Eles entram em contato com o paciente ou com a família e cobram pela realização de um tratamento, por exemplo. O vilão dessa história também desaparece depois de receber o pagamento” (JORNAL NACIONAL, 2015). Mesmo se tratando de uma reportagem de denúncia, a gravata é dispensada pelo repórter, que grava dentro de um hospital, em plano americano, com um semblante sério.

Figura 30 - Passagens de Helter Duarte e Ismar Madeira, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

A gravata é um código visual que expressa um sentido, o qual se modificou com o passar do tempo. Nos anos 1970 e anos 1980, o acessório contribuía para construção de uma imagem de credibilidade e autoridade, fundamentais na mediação da informação. Com o passar do tempo, o sentido passou por ajustes, podendo, dependendo da circunstância, expressar excesso de formalidade e um distanciamento do interlocutor. Atualmente, o repórter conquista a autoridade menos pelo seu posto e mais pela sua atuação como ser social que vive os fatos e por isso está autorizado a narrar sobre eles (GUTMANN, 2012). Essa persona televisiva precisa encontrar pontos de semelhança com o público a que se reporta, para assim conquistar sua confiança e empatia, elementos tão necessários para o elo entre repórter e audiência.

A tomada de decisões sobre o figurino, que é um dos códigos visuais operantes no momento da passagem, também exige o acionamento de uma audiência presumida. Com isso, o repórter mapeia antecipadamente um público para o qual se dirige e ajusta sua aparência para fortalecer o elo com seu interlocutor. Deste modo, verificamos que a aparência rígida, sóbria, representada pelo uso da gravata, se restringe a situações mais específicas, como por exemplo a cobertura política.

O acessório, que no início do telejornalismo era item quase obrigatório, hoje é utilizado por apenas dois de cada dez repórteres homens. A maioria constrói sua própria imagem não mais se apropriando de um item de vestuário que confere credibilidade, mas sim

optando por figurinos adequados a cada circunstância, em que o telespectador possa se identificar, desenvolver empatia e assim acreditar nos papéis e cenários construídos para mediar a informação.

5.6 APOIO DO GRAFISMO

O jornalista, mesmo que queira muito, não consegue mostrar ao público o real na sua condição primária, no seu estado de origem. Considerando que toda a apreensão da realidade é mediada, o que é possível fazer é operar o real. Na operação das imagens que correspondem à realidade, Jost (2007) destaca que a televisão se sobressai, já que possui uma obstinação na relação com a realidade para obter sua legitimidade. “Tudo se passa como se as mídias tivessem progressivamente se atribuído uma soberania particular sobre cada um desses mundos: a ficção para o cinema; a realidade para a televisão; o lúdico para o music-hall” (JOST, 2007, p. 93). No telejornalismo, a busca pelo efeito de real é ainda mais evidente. A construção do texto jornalístico obedece a uma lógica particular, voltada para formação de um efeito de verossimilhança (BECKER, 2005).

Cabral (2012) afirma que os jornalistas não reproduzem o real, mas sim o interpretam. A notícia se apresenta como um simulacro do real, um relato possível, entre tantos, do real. Para a autora, os profissionais que trabalham com a construção da notícia, ao escolherem um fato e não outros, ao optar por um enfoque e não outro, ao narrar de um jeito e não de outro, estão manipulando a realidade. Segundo Cabral (2012), a manipulação está presente em todo ato comunicativo e deve ser destituída de seu caráter demoníaco. A partir desse entendimento, é possível compreender a tecnologia digital como uma ferramenta para que os jornalistas continuem operando a realidade, com alguns aperfeiçoamentos.

A autora entende que a tecnologia está ajudando os profissionais a simularem o real das notícias televisivas em condições mais favoráveis e criativas, ou seja, estão fazendo o que sempre fizeram, no entanto em melhores condições técnicas e tecnológicas. Sem a tecnologia digital, o jornalista de televisão, por exemplo, já utiliza as ferramentas do seu trabalho (posicionamento da câmera, ênfase de texto, escolha de trechos de entrevistas, omissão ou destaque para determinada imagem) para alterar a percepção do espaço, oferecendo uma forma particular de mostrar o objeto ou a situação que está sendo mediada. Do mesmo modo, segundo Cabral (2012), ocorre com a simulação do real proporcionada pela tecnologia digital.

Machado (2000) afirma que o grafismo da televisão preparou uma geração para o desafio da escritura no meio eletrônico, resgatou o prazer de ler, ver e ouvir em um novo veículo, o que hoje podemos associar ao uso da internet, por exemplo. O autor discorda dos críticos dos gráficos de televisão e pondera que “nos termos de extensão e alcance da cultura de massa, nada tem contribuído melhor para a renovação da sensibilidade e do gosto coletivos, no campo da visualidade, do que o graphics de televisão” (MACHADO, 2000, p. 203). No Brasil, a empresa que mais investiu no grafismo televisual foi a Rede Globo, uma das pioneiras em escala mundial da utilização de modelação e animação por computador na elaboração de vinhetas (MACHADO, 2000).

Nos seus estudos dos gráficos no telejornalismo, Cabral (2012) criou o conceito de realidade expandida, uma capacidade ampliada de apresentar, construir e proporcionar a percepção dos sentidos visuais de mundo, de uma forma mais inteligível. A tecnologia digital “cria imagens no computador para mostrar aos telespectadores o que eles jamais veriam, porque não houve ou não tinha como haver a gravação de imagens” (CABRAL, 2012, p. 142). A arte, como também é chamado o grafismo entre os jornalistas de TV, não só reforça informações como pode acrescentar dados complicados de serem mostrados por outros meios. O grafismo se apresenta útil para

[...] descrever e esmiuçar informações complexas de entender apenas com a leitura de uma nota simples ou de uma matéria em que o casamento do off com as imagens gravadas pelas câmeras, manipuladas e/ou simuladas não são suficientes para o entendimento do telespectador (CABRAL, 2012, p. 160).

No telejornalismo, o grafismo é tradicionalmente utilizado para demonstrar informações que ficariam confusas ao serem mostradas sem o apoio da tecnologia digital. Com isso, o recurso é, na maioria das vezes, usado junto à narração gravada do repórter. Os exemplos mais comuns são a inserção de dados numéricos na tela, a ilustração visual de um fato ocorrido do qual não há imagens gravadas e o uso pedagógico, como explicar o funcionamento de um mecanismo do corpo humano. No entanto, durante a leitura flutuante do *corpus* dessa pesquisa, percebemos que o grafismo também está sendo utilizado no momento da passagem, mesmo que em menor número. Decidimos então incluir o uso do grafismo na passagem como unidade de registro da análise, para quantificar e observar a importância da ferramenta no momento em que o repórter aparece na tela.

Entre as passagens históricas, não foi encontrado nenhum tipo de grafismo nas passagens, como já era de se imaginar devido às limitações técnicas da época. Portanto, 100% das passagens históricas não utilizaram grafismo (Figura 31). Entre o material da atualidade,

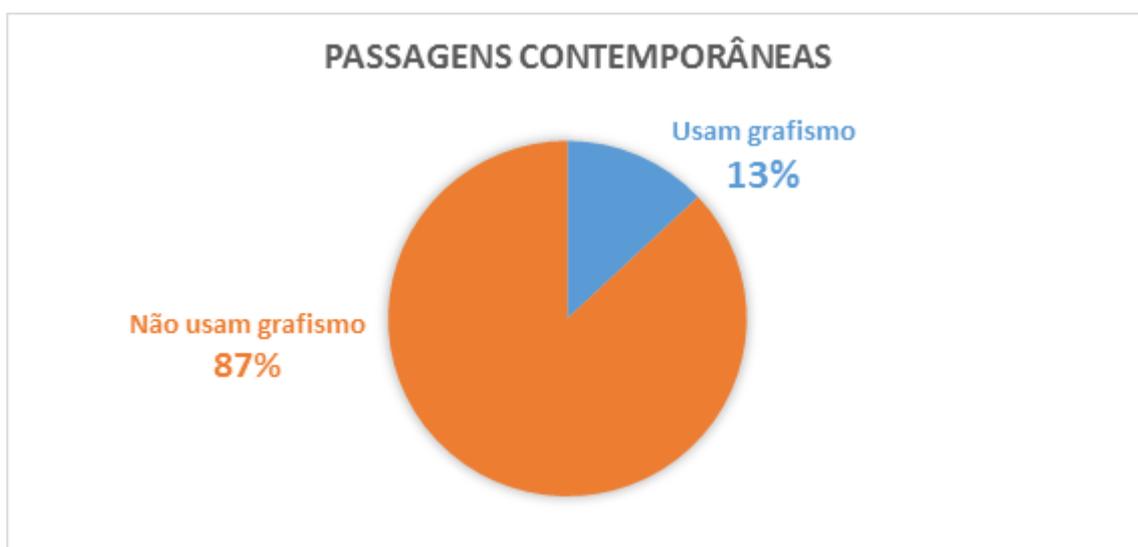
13% das passagens tem algum tipo de grafismo, contra 87% de casos que não possuem (Figura 32). Como se pode perceber, ainda se trata de uma ferramenta pouco utilizada, e que também depende do avanço tecnológico das emissoras de televisão para ser implementada. Emissoras com departamento de grafismo menos estruturados podem ter sérias dificuldades para implementar com competência o grafismo nas reportagens diárias.

Figura 31 - Uso de grafismo em passagens históricas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 32 - Uso do grafismo em passagens contemporâneas



Fonte: Elaborado pelo autor.

No dia 16 de outubro de 2015, o repórter Bruno Laurence preparou uma habitual matéria sobre a rodada do Campeonato Brasileiro de Futebol, o Brasileirão. O uso da tabela do campeonato para ilustrar a posição dos times é um recurso comum nesse tipo de

reportagem. Desta vez, parte da tabela foi utilizada dentro da passagem, em que se percebe o repórter interagindo com a tabela virtual, que se sabe ter sido inserida posteriormente, durante a edição (Figura 33). Mesmo assim, o repórter, que se encontra dentro de um estádio de futebol, na beira do gramado, interage por meio de olhares, expressões e gestos com o grafismo que inexistia no momento da gravação, a não ser na antecipação que o próprio repórter fez do que seria inserido naquele espaço vazio. O texto do repórter é o seguinte:

O Internacional foi o primeiro a jogar na quarta-feira, o oitavo com 44 pontos perdeu. O Palmeiras, sexto, também. O Flamengo, sétimo na tabela, foi derrotado. O São Paulo, quinto na classificação, foi mais um que foi a campo e também não conseguiu um resultado positivo. Só faltava então o Santos ir a campo e vencer. Adivinha? Também perdeu. Todos, todos os principais candidatos à vaga foram derrotados (JORNAL NACIONAL, 2015).

Figura 33 - Passagem de Bruno Laurence, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

Em 14 de setembro de 2015, o grafismo foi utilizado durante uma reportagem sobre a seca no sudeste brasileiro, que prejudicou o abastecimento de água para milhares de moradores. Como havia chovido recentemente, a matéria mostrou que muitas pessoas estavam aproveitando para armazenar em casa a água da chuva. A repórter Daniela Golfieri gravou a passagem em uma ponte sobre uma represa, de onde a água é captada para abastecer a cidade. Primeiro, a câmera faz um movimento panorâmico, passando pela repórter, que permite mostrar o máximo possível da represa. Depois, centraliza na repórter, em plano aberto, permitindo que seja inserido um grafismo em sua frente, em cima da ponte, como se fosse uma caixa d'água (Figura 34). A arte é utilizada para demonstrar a quantidade de chuva que havia caído nos últimos dias, e como as pessoas que tivessem condições de armazenar água da chuva poderiam ter sido beneficiadas. Na passagem, a repórter afirma:

A natureza tem sido bastante generosa com Itu. Quando as represas tavam [sic] começando a secar, elas voltaram a ficar assim, cheias de novo. Agora, estão com quase cem por cento da capacidade. É que em apenas cinco dias, choveu aqui 133 milímetros. E sabe o que isso significa? Que nesse espaço onde eu estou, com um metro quadrado, caíram 133 litros de água. Já pensou que bom poder usar tudo isso daqui em casa? (JORNAL NACIONAL, 2015)

Figura 34 - Passagem de Daniela Golfieri, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

No dia 24 de outubro de 2015, foi a vez de Phelipe Siani, um dos repórteres atuais do Jornal Nacional, com texto marcadamente descontraído, fazer uso do grafismo na passagem. A reportagem é sobre o uso de contêineres em diversas situações do cotidiano, como para fazer moradias, prédios e unidades comerciais. Em uma das partes da matéria, são mostrados contêineres que são colocados em um terreno e podem ser usados para fins comerciais, como restaurantes. Para mostrar a mobilidade das estruturas, que podem ser modificadas de lugar, retiradas ou colocadas com relativa facilidade, o repórter faz o uso da tecnologia digital (Figura 35). Durante a passagem é simulada, por meio do grafismo, a inserção de três novos contêineres no espaço, que depois são virtualmente retirados, acompanhando o raciocínio do texto do repórter. Na parte final da passagem, já sem os contêineres, um carro virtual entra em cena, para exemplificar que o espaço também poderia servir como estacionamento. O texto da passagem é o seguinte:

Outro grande barato de um lugar como esse daqui é o seguinte: se por acaso mais restaurantes quiserem vir pra cá, vão precisar claro de mais espaço. Aí é só colocar um outro contêiner aqui, e quem sabe um outro acima dele. Se nada disso ficar legal, é só tirar o que tá [sic] em cima, depois tirar o que tá [sic] embaixo e liberar de novo essa área toda aqui pra estacionar carro, por exemplo. É tipo um grande quebra-cabeça, onde estruturas são construídas e desconstruídas com o mínimo possível de obras (JORNAL NACIONAL, 2015).

Figura 35 - Passagem de Phelipe Siani, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

No decorrer da observação aleatória de passagens realizada durante esta pesquisa, antes da delimitação do período de amostragem, deparamo-nos com uma passagem emblemática no que diz respeito ao uso da tecnologia digital. O caso não faz parte da amostra coletada para as análises deste trabalho, mas será recuperado neste ponto a fim de ilustrar de forma complementar o tema abordado. Trata-se de uma reportagem especial exibida na abertura do Jornal Nacional no dia 22 de junho de 2015, sobre novas informações do caso Amarildo, um ajudante de pedreiro que desapareceu em julho de 2013 na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. A matéria fala sobre suspeitas do Ministério Público de envolvimento no crime de agentes do BOPE, Batalhão de Operações Policiais do Rio de Janeiro. Ao longo de toda a reportagem, o uso do grafismo é uma marca. A matéria refaz virtualmente a trajetória de camionetes do BOPE na noite do crime, tanto através da indicação de percursos nos mapas como por simulações completas, mostrando os veículos trafegando pelo espaço virtual. Os horários também são indicados virtualmente pelos grafismos.

Há duas passagens nessa reportagem, em que a repórter Bette Lucchese aparece em um cenário totalmente digital (Figura 36). Até mesmo a imagem da repórter passa por um tratamento para se assemelhar ao ambiente criado pelo computador. O local reproduzido pela simulação é a favela da Rocinha, na região onde foram captadas imagens de câmeras de vigilância que levantaram suspeitas sobre a conduta dos agentes do BOPE. Durante a passagem, são reproduzidos virtualmente locais como a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da região, é mostrada a foto de um ex-comandante da UPP e também simulada a passagem dos veículos da corporação que entraram na favela no dia do crime.

Notamos que a intenção não é mostrar a repórter ocupando o espaço no tempo presente, mas sim transportar simbolicamente a jornalista ao passado, mais especificamente à noite em que os fatos ocorreram. Por meio do grafismo, a repórter simula o acompanhamento em tempo real do ocorrido, como se fosse uma testemunha do acontecimento. Importante

observar que houve inclusive um cuidado para deixar o ambiente virtual com um aspecto escurecido, como se fosse o período da noite, turno em que ocorreu o episódio citado na reportagem. Na primeira passagem, a repórter diz o seguinte:

Já se sabia que naquela noite o BOPE esteve na Rocinha. Naquela época, o então comandante da UPP, Major Edson Santos, que já fez parte da tropa de elite, disse que pediu reforço porque havia risco de uma invasão de traficantes. Mas agora, com a descoberta dessas novas imagens, os promotores concluíram que não foi bem isso que aconteceu (JORNAL NACIONAL, 2015).

Abaixo, o texto da segunda passagem da repórter Bette Lucchese:

Quando o comboio acaba de entrar, ainda não é meia-noite. Os promotores descobriram que todas as quatro camionetes passam por aqui com o GPS ligado, mas na sede da UPP o equipamento de um dos carros para de funcionar à meia-noite e 24. Doze minutos depois, essa camionete vai embora, com o GPS desligado e carregando um mistério (JORNAL NACIONAL, 2015).

Figura 36 - Passagem de Bette Lucchese, em 2015.



Fonte: JORNAL NACIONAL, 2015.

As duas passagens de Bette Lucchese citadas acima são importantes porque representam um alto grau do uso do grafismo durante o momento em que o repórter aparece na tela. No entanto, apesar de sinalizar uma mudança na forma de aproximar o repórter do local dos acontecimentos, trata-se de uma exceção. Os exemplos presentes na amostra, dos repórteres Phelipe Siani, Bruno Laurence e Daniela Golfieri, estão mais de acordo com as inserções de grafismo nas passagens na contemporaneidade. Percebemos que se trata ainda de um recurso pouco utilizado, apenas em 13% das passagens, mas não se pode ignorar que esse tipo de código visual virtual conquistou um espaço em um momento da reportagem até então preservado das interferências da tecnologia.

A aplicação do grafismo na passagem acompanha as funções que a tecnologia digital já desempenha no telejornalismo: ajudar o telespectador a compreender melhor uma informação. A tabela virtual do Brasileirão auxilia o público na identificação das posições dos

times e as mudanças que ocorreram na rodada, enquanto o repórter explica o que aconteceu. A caixa d'água virtual deixa mais palpável o quanto se poderia acumular de água com o que choveu nos dias anteriores. E os contêineres que se movem facilmente graças à tecnologia visam a permitir que o público entenda melhor os aspectos de mobilidade do material e as possibilidades de mudanças que podem ocorrer no local onde o repórter se encontra.

A performance do repórter diante do vídeo, que tem seu momento emblemático na gravação da passagem, ganha um apoio tecnológico, com a inserção do grafismo como código visual complementar. É uma ferramenta útil para o cumprimento de algumas funções da passagem, como contextualização, gerenciamento de atenção e indicação de percurso (ABREU E LIMA, 2010). Entretanto, trata-se de um recurso em fase de implementação, dentro de um telejornal, o Jornal Nacional, que tem à disposição recursos tecnológicos e de pessoal que permitem o uso do grafismo com mais abundância. Em telejornais menos expressivos ou de emissoras com recursos mais limitados, a aplicabilidade do grafismo na passagem se tornaria um desafio tecnológico mais difícil de ser superado, o que restringe seu uso. De qualquer maneira, exemplos como a reportagem de Bette Lucchese sobre o Caso Amarildo desacomodam os pilares que sustentam o que se entende como uma passagem, quando insere o repórter em um ambiente assumidamente não real e descolado de temporalidade (volta ao passado). São caminhos novos abertos pelo uso da tecnologia, que para serem considerados válidos, vantajosos e legítimos, precisam em primeiro lugar estarem à serviço da informação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscamos aproximar dois universos que, em muitos momentos, insistem em permanecer distantes: o espaço acadêmico e o mercado de trabalho. O esforço é reflexo natural do próprio pesquisador, que durante o mestrado conciliou as duas atividades, sem que o desafio causasse prejuízos a nenhuma das partes. Pelo contrário, entendemos que os olhares a partir de perspectivas diferentes foram complementares e enriqueceram a caminhada. Nosso foco foi o repórter de televisão, uma peça-chave do telejornalismo brasileiro que se encontra às margens dos estudos acadêmicos de televisão.

Centenas de reportagens foram observadas no decorrer do processo, das quais 145 foram selecionadas para uma análise mais atenta, um recorte que serviu de instrumento para responder a questões levantadas no início da pesquisa. Em primeiro lugar, este trabalho chancela a importância no telejornalismo de um narrador que possa transmitir valores essenciais para a audiência, como confiabilidade e competência para mediar a informação. Não há como pensar em uma reportagem de televisão sem um narrador presente, que ajude a entender os fatos, que tenha capacidade de interagir com as fontes, com o espaço e também com o telespectador. Não existe uma história sem um narrador e, no caso do telejornalismo, cabe ao repórter essa incumbência.

Desde os primórdios da televisão até os dias de hoje, quando o objetivo é informar, a imagem do repórter se materializa na tela. Com a missão de mediar os fatos, ele precisa necessariamente ir para a rua, munido de um microfone e da determinação de questionar, apurar e descobrir onde estão as imagens e as pessoas mais importantes para construir a história que precisa ser contada. O jornalista é o fio condutor da narrativa, o que exige destreza para costurar depoimentos, hierarquizar informações e contextualizar os fatos.

O jornalismo é alicerçado em um conjunto de valores compartilhados entre os profissionais que o operam e seu público. Entre esses valores, um se destaca: a credibilidade. Sem ela, o jornalismo deixa de existir. No telejornalismo, a figura do repórter é o principal instrumento desse valor, pois se trata do sujeito que mais se aproxima da notícia para obter a legitimidade necessária para narrá-la. A passagem, momento em que o repórter aparece na TV, é um carimbo de credibilidade. É nesse instante que o narrador ganha forma, recebe um nome, é inserido dentro do tempo e do espaço, e também se expõe à audiência. Na passagem, o jornalista se apresenta, mostra seu rosto, o lugar onde se encontra e fala diretamente com o telespectador.

Para se comunicar, assim como em qualquer situação de interação de indivíduos na vida cotidiana, o repórter representa um papel, que precisa ser acreditado pelo seu público. Desse modo, a passagem pode servir para o bem ou para o mal. Pode fortalecer o elo de credibilidade entre narrador e audiência e contribuir para o entendimento da informação. Por outro lado, se executada de forma inapropriada, com uma performance pálida ou carregada de exageros, o repórter perde pontos de credibilidade, difíceis de serem resgatados por melhor que seja o todo da narrativa.

A passagem é a assinatura audiovisual do repórter de televisão, um elemento que praticamente nasceu junto com o telejornalismo. A televisão brasileira, ao completar 65 anos, mostra que a participação do repórter, em carne e osso, permanece como peça central das histórias contadas nos telejornais, e tudo indica que continuará sendo um momento-chave, em que o telejornalismo se mostra ao público como sujeito que tem o compromisso de conduzir o telespectador pelo cotidiano compartilhado na televisão.

A partir dos conteúdos levantados pelos autores estudados para essa pesquisa, da experiência acumulada deste pesquisador na reportagem televisiva e do contato direto com o objeto de análise, pontuamos os códigos visuais que permitiram mapear historicamente o estilo do repórter brasileiro de TV. A amostra de 145 passagens, tanto de reportagens históricas (de 1969 a 1990) como contemporâneas (exibidas em setembro e outubro de 2015), permitiu a observação de padrões dominantes e das mudanças que ocorreram ao longo da história do telejornalismo.

Com base nos resultados das análises, podemos afirmar que nos dias de hoje, quando o repórter aparece na TV, ou seja, na passagem, há uma preferência por manter câmera e repórteres parados, enquadrados em plano americano, próximos do local dos acontecimentos, proferindo um discurso com tempo médio de aproximadamente 20 segundos e apresentando-se com um figurino mais informal (no caso dos homens, sem a gravata). Entretanto, é preciso pontuar as transformações verificadas ao comparar o telejornalismo da atualidade com aquele praticado no início da TV brasileira.

Ainda que o quadro parado seja predominante, tanto o repórter como a câmera estão se movimentando mais atualmente. De acordo com a amostra das décadas de 70 e 80, em 30% das passagens o corpo do jornalista ocupava o espaço através de movimentos. Hoje em dia, a incidência aumentou para quase metade dos casos (46%). O cinegrafista, com o passar do tempo, também se permitiu explorar mais o espaço através de movimentos de câmera, assumindo um papel de sujeito que interage com a performance do repórter. Entre as passagens históricas, o movimento de câmera foi constatado em 32% da amostra, enquanto

nas passagens contemporâneas o índice subiu para 46%. As análises confirmam um aumento de performances mais dinâmicas, mas com uma característica importante: os movimentos não podem ser um fim por si só, devem estar acompanhados de uma justificativa, ainda que sutil, que os torne plausíveis e detentores de sentido dentro da narrativa.

O plano americano, mesmo que permaneça dominante, perdeu força ao longo da história do telejornalismo, cedendo espaço para enquadramentos que contemplam o corpo inteiro do repórter e uma visão mais ampla do lugar dos acontecimentos. Nos anos 70 e 80, o plano americano, em que o repórter é enquadrado um pouco acima ou abaixo da cintura, era utilizado em 90% das passagens. Nos dias atuais, o uso caiu para 75% dos casos. Por outro lado, o plano geral, em que o repórter aparece de corpo inteiro ganhou força: passou de apenas 7% nas passagens históricas para 21% nas passagens contemporâneas.

A duração das passagens também mudou, passando de uma média de 15,7 segundos para 19,5 segundos, um indicativo de que o momento em que o repórter aparece no vídeo se complexificou. Atualmente, não basta o repórter dizer uma frase curta apenas para mostrar que está perto do fato, como ocorreu em algumas passagens históricas que integram a amostra desta pesquisa. Estar no território dos acontecimentos é condição elementar para o repórter de televisão, que precisa agora utilizar o momento que se dirige diretamente para audiência para enriquecer a narrativa, contextualizando e interagindo de forma mais contundente e atraente com o espaço que o rodeia. E para isso, é preciso mais tempo.

As análises ainda indicaram que o figurino do repórter passou pela mais expressiva mudança sob uma perspectiva histórica. Para avaliar esse aspecto, utilizamos como parâmetro o uso da gravata entre repórteres homens, um indicativo de formalidade e sobriedade. Entre as passagens históricas, a gravata foi usada em 71% das passagens. No entanto, nas passagens contemporâneas, a utilização do acessório despencou, ficando restrito a apenas 20% da amostra. Se no começo do telejornalismo, a gravata era item obrigatório, hoje se apresenta como acessório dispensável, restrito a reportagens mais formais. Prevalece na atualidade o bom senso de se adequar ao lugar onde o repórter se encontra, livre da imposição de um pedaço do vestuário que não é mais garantia de credibilidade.

Por fim, o trabalho buscou quantificar a presença de grafismo na passagem, um elemento novo verificado em algumas reportagens durante as observações iniciais do objeto. Por fatores de ordem tecnológica, o artegrafismo está ausente nas primeiras décadas do telejornalismo brasileiro. Na amostra contemporânea, houve a incidência do recurso gráfico em 13% das passagens. Ainda que sejam casos mais isolados, atualmente o grafismo é utilizado como ferramenta para aprimorar a narrativa do repórter, contribuindo para uma

ilustração mais inteligível de aspectos da reportagem, sem fazer sombra ao elemento principal da passagem, que é o próprio repórter em diálogo direto com a audiência. Nem todas as emissoras tem um departamento de arte habilitado para a inserção do artegrafismo de forma elaborada e frequente, no entanto é possível afirmar que há uma tendência de que o recurso passe a ser usado com mais frequência, desde que cumpra a função de auxiliar o repórter durante a passagem.

Os resultados permitiram um mapeamento histórico do estilo do repórter do telejornalismo brasileiro, que tem na performance uma das ferramentas mais importantes para estabelecer um elo com a audiência. Também é preciso destacar que este trabalho, ao se aprofundar no estudo das performances do repórter televisivo, coloca em evidência a importância do corpo e da voz de um narrador para articular a informação na televisão. Os primeiros registros do telejornalismo já indicavam a necessidade de um sujeito para organizar, presenciar e contar as histórias do cotidiano, um papel que permanece fundamental no tratamento das notícias na atualidade.

O tempo passou, as tecnologias e formas de consumo do audiovisual mudaram, as câmeras estão mais aprimoradas assim como a qualidade imagem da televisão evoluiu. Em meio a todas essas transformações, o repórter de TV tem um espaço garantido, constituindo-se como um sujeito insubstituível na reportagem, capaz de conferir credibilidade, personalidade, criatividade e humanidade para os relatos.

Estes resultados são apenas os primeiros passos de um percurso que não se esgota neste estudo. É preciso avançar mais na investigação dos elementos visuais presentes na participação do repórter no telejornalismo, tarefa que pretendemos executar em pesquisas futuras, com possíveis desmembramentos desta dissertação. Durante o desenvolvimento deste trabalho, novas questões surgiram em torno da passagem, que não foram incluídas na discussão por limitações de tempo e espaço, mas servem de estímulo para investigações que estão por vir.

Optamos por observar o telejornalismo de referência, veiculado no horário nobre da televisão. No entanto, há outras possibilidades, como comparar as participações dos repórteres de telejornais de diferentes horários na grade. Como telespectador, é possível perceber que as passagens de telejornais do horário do almoço são menos engessadas do que os telejornais de referência. Os telejornais mais policiais também destoam do padrão, normalmente trazendo passagens mais longas, com repórter e câmera sempre em movimento e um texto verbal mais carregado no relato em tempo real. Outro elemento que começa a aparecer com mais frequência nos telejornais é a passagem gravada pela câmera de celular, em que o repórter

imita o público, cada vez mais acostumado a gravar a si próprio em situações do cotidiano. Ainda exercitando o apontamento de novos caminhos, podemos citar o nítido esforço recente do telejornal de maior audiência no país, o Jornal Nacional, de deixar o repórter mais solto, não só na passagem, como em toda a narrativa da reportagem. A mudança na linguagem em determinadas matérias, que por vezes peca pelos excessos, causou estranheza na audiência. O texto hipercoloquial, com palavras e expressões que normalmente não integram o noticiário, faz parte de um conjunto de decisões editoriais planejadas. A iniciativa mexe com o segmento e merece ser avaliada com rigor científico.

Há, como sempre, inúmeros caminhos para seguir, pelos quais este pesquisador ou muitos outros poderão percorrer. Este trabalho foi um pontapé inicial para, conforme a expressão que dá nome ao subcapítulo 3.1, acertar o foco no repórter. Mesmo que faça performances, decore textos, ensaie movimentos e expresse emoções por meio do corpo e da voz, o repórter de TV não é, nem nunca será, um artista. Ele é jornalista, e como tal deve se portar, dando prioridade à informação, fazendo uso das ferramentas que dispõe para aprimorar a execução de seu ofício, mantendo os valores éticos e seu dever de verdade.

Nas primeiras décadas do telejornalismo, ainda ecoando a rigidez da locução radiofônica, é possível perceber um repórter sóbrio e sério diante da lente da câmera, que assume tal postura em busca de legitimação através da credibilidade transmitida. Hoje em dia, a busca pela naturalidade é mais presente nas passagens, onde o repórter como testemunha dos fatos tenta assumir um papel de contador de histórias. Nem sempre, o profissional acerta o tom, especialmente quando em nome da pretensa criatividade e graciosidade, se vê muito mais uma performance exagerada em cena do que um jornalista que conta e contextualiza fatos.

A televisão pode despertar uma sedução traiçoeira, inclusive nos profissionais que nela atuam. No momento em que o repórter de TV se preocupa mais em “estar bem no vídeo” do que estar bem informado, uma parte do jornalista que há nele está morta. A performance bem executada deve estar sempre à serviço da informação, sem nunca suplantar os princípios deontológicos do jornalismo.

Ao longo deste trabalho e também na epígrafe, destacamos uma frase do filósofo francês Jean-Paul Sartre, a qual gostaríamos de recuperar nestes momentos finais: “o aluno atento que deseja ser atento, olhos fixos no professor, ouvidos bem abertos, consome-se tanto em representar o papel de atento que termina por não ouvir mais nada”. Da mesma forma, o repórter de TV que deseja ser performático, com discursos e movimentos eloquentes ou impactantes, mais preocupado no ato de performar do que informar, consome-se tanto em

representar o papel de notório jornalista que termina por ser nada mais que um animador de audiência. Não é esta a conduta que queremos para os narradores nos quais a audiência deposita confiança e empatia. Para isso, precisamos investigar melhor nossas práticas profissionais, mapear nossos erros, viajar pelo passado, presente e futuro para apontar os caminhos possíveis. São 65 anos de história da televisão brasileira que ainda tem muito o que nos ensinar, basta um olhar atento para enxergar o que olhos apressados podem facilmente ignorar.

REFERÊNCIAS

ABREU E LIMA, Luísa. **Por uma gramática da reportagem:** uma proposta de ensino em telejornalismo. 133f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Documento recebido da autora por email em 20 de abril de 2015.

ADGHIRNI, Zélia Leal. Mudanças estruturais no jornalismo: travessia de uma zona de turbulência. In: PEREIRA, Fábio Henrique; MOURA, Dione Oliveira; ADGHIRNI, Zélia Leal. **Jornalismo e sociedade:** teorias e metodologias. Florianópolis: Insular, 2012.

AQUINO, Agda Patrícia Pontes de. **Casal nacional:** significações do corpo e do figurino no telejornalismo. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação midiática: práticas sociais e produção de sentido). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011. Disponível em <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16399>. Acessado em 10 de setembro de 2015.

AQUINO, Agda Patrícia Pontes de. Moda e telejornalismo: o papel do figurino na construção da imagem de credibilidade do jornalista de televisão. **Revista Temática**, Ano VII, n. 03 – Março/2011. Disponível em <http://www.insite.pro.br/>. Acessado em 20 de dezembro de 2015.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

BECKER, Beatriz. **A Linguagem do Telejornal:** um estudo da cobertura dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais. 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** 7ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, vol. 1).

BONNER, William. **Jornal Nacional:** modo de fazer. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Sobre a televisão:** seguido de A influência do Jornalismo e os Jogos Olímpicos. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRASIL, Antonio Claudio. **Telejornalismo imaginário** – memórias, estudos e reflexões sobre o papel da imagem nos noticiários de TV. Florianópolis: Insular, 2012.

CABRAL, Águeda Miranda. Manipulação, simulação e infoimagem: a realidade expandida no telejornalismo. In: PORCELLO, Flávio; VIZEU, Alfredo; COUTINHO, Iluska (orgs.). **O Brasil (é)ditado.** Coleção Jornalismo Audiovisual. V.1. Florianópolis: Insular. 2012.

CAVENAGHI, Beatriz. O apresentador em foco: técnicas de ensino para a performance no telejornalismo. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; TONUS, Mirna. **Jornalismo-laboratório: televisão**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2013.

CONWAY, Mike. **The Origins of Television News in America: the visualizers of CBS in the 1940s**. Nova Iorque: Peter Lang Publishing, 2009. Disponível em <https://books.google.com.br>. Acessado em 22 de julho de 2015.

COTES, Cláudia. A Expressividade no Telejornalismo Brasileiro. In: GAMA, Ana Cristina Côrtes; KYRILLOS, Leny; FEIJÓ, Deborah. **Fonoaudiologia e Telejornalismo: relatos do IV Encontro Nacional de Fonoaudiologia da Central Globo de Jornalismo**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora-MG**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 1990.

ESTEVES, Fernanda. **Desculpem a nossa falha**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1993.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

FECHINE, Yvana. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 19ª edição. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2013.

GUTMANN, Juliana. **Formas do telejornal: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva**. 269 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8806/1/Juliana%20Gutmann.pdf>. Acessado em 15 de agosto de 2015.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JORNAL NACIONAL, Site do. Disponível em <http://g1.globo.com/jornal-nacional/index.html>. Acessado em 10 de julho de 2015.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEAL, Bruno Souza. Do texto ao discurso: as normas sem história dos manuais de telejornalismo. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTINS, Maura Oliveira. **Quando o jornalismo tira a gravata**. Artigo publicado no site Observatório da Imprensa em 27/10/2015, na edição 874. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/televisao/quando-o-jornalismo-tira-a-gravata>. Acessado em 08 de dezembro de 2016.

MATA, Jhonatan. **Um telejornal pra chamar de seu: identidade, representação e inserção popular no telejornalismo local**. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Disponível em http://www.ufjf.br/ppgcom/files/2013/08/jhonatan_mata.pdf. Acessado em 16 de setembro de 2015.

MEMÓRIA GLOBO, Site. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em 04 de maio de 2015.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MOTA, Regina. **A época eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Notícias do Fantástico**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

NEVEU, Érik. **Sociologia do Jornalismo**. São Paulo: Loyola, 2006.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III – Planificação e Montagem**. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível pela internet no site http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf. Acessado em 15 de novembro de 2015.

OLIVEIRA, Glaucius Centeno de. **A importância do repórter cinematográfico na produção televisiva atual**. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo. Centro Universitário Feevale. Novo Hamburgo, 2008.

PEIXOTO, Filipe. **O ritmo nos telejornalismos brasileiro e britânico: análise dos telejornais Jornal Nacional, Repórter Brasil e BBC News**. Trabalho de Conclusão de Curso. 75 f. Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

PEREIRA, Livia Cirne de Azevedo. **Repensando o telejornalismo a partir da digitalização da TV: em busca de formatos interativos**. 246 f. Universidade Federal de Pernambuco,

Recife, 2014. Disponível em <http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13978>. Acessado em 20 de maio de 2015.

PINTO, Ivonete. A dramatização no telejornalismo. **Revista Famecos**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. N. 07, novembro de 1997.

PLAÇA JÚNIOR, João. **A reportagem na TV: Caco Barcellos, um repórter e a injustiça social**. 175 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2004.

PORCELLO, Flávio Antonio Camargo; IHITZ, Greetchen. A TV aos 65 anos no Brasil: Desafios metodológicos para pesquisar o telejornalismo. Trabalho apresentado no **XIII Seminário Internacional da Comunicação**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, novembro de 2015.

PORCELLO, Flávio. Laboratórios de TV: teoria e prática no ensino do telejornalismo. In: SOSTER, Demétrio e Azeredo; TONUS, Mirna. **Jornalismo-laboratório: televisão**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

PORCELLO, Flávio; RAMOS, Roberto. Âncora na TV – A celebração do discurso do poder. In: PORCELLO, Flávio; VIZEU, Alfredo; COUTINHO, Iluska (orgs.). **O Brasil (é)ditado**. Coleção Jornalismo Audiovisual. V.1. Florianópolis: Insular. 2012.

G1, Portal. **GoPro passa a fabricar câmeras no Brasil**. Reportagem publicada em 24 de novembro de 2014, acessado pela internet no dia 15 de dezembro de 2015, pelo endereço eletrônico: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/11/gopro-passa-fabricar-cameras-no-brasil.html>.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012.

REVISTA EXAME. **Em 2013, 97,2% dos lares contavam com televisão**. Reportagem publicada no dia 30 de abril de 2015, disponível no endereço eletrônico <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/em-2013-97-2-dos-lares-contavam-com-televisao>, acessado em 10 de novembro de 2015.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. A estética discursiva da tevê e a (des)configuração da informação. **Caderno IHU Ideias**, ano 2, nº 25, 2004.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Corporalidades audiovisuais: transcendência e ludicidade. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura. **XVIII Encontro da Compós**, PUC-MG, Belo Horizonte-MG, junho de 2009.

ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane M. Implosão midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. **Revista Significação**, v. 41, nº 42. 2014.

ROSÁRIO, Nísia Martins; DAMASCENO, Alex. A Prescrição do Corpo Televisivo: Interdição, Autoria, Repetição e Trans-aparência. **Revista Comunicação Midiática** (Online), Bauru/SP, V. 9, N. 2, p. 68-81, maio/agosto de 2014.

ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **História e Linguagens: Texto, imagens, oralidade e representações**. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, v. 1, p. 113-120.

SARTRE, Jean-Paul. **Being and Nothingness: a phenomenological essay on ontology**. Tradução de Hazel E. Barnes. Nova Iorque: Washington Square Press, 1992. Disponível em <https://books.google.com.br>, acessado em 12 de dezembro de 2015.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Vol. 14, Nº 1. São Leopoldo: janeiro a abril de 2012. Disponível em <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.03>. Acessado em 10 de julho de 2015.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

VASCONCELOS, Leonardo Silva; SOUZA, Rosângela Araújo de; LORDÊLO, Tenaflae. Jornal sem gravata: uma análise da mudança na linguagem dos apresentadores do ABTV primeira edição. **Revista Temática**, Ano VII, n. 12 – Dezembro/2011. Disponível em http://www.insite.pro.br/2011/dezembro/linguagem_apresentadores_tv.pdf. Acessado em 04 de janeiro de 2016.

VIZEU, Alfredo. **Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. **O lado oculto do telejornalismo**. Florianópolis: Calandra, 2005.

ZAMIN, Angela. Jornalismo de referência: o conceito por trás da expressão. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 918-942, set.-dez. 2014. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acessado em 15 de janeiro de 2016.

APÊNDICE

A seguir, apresentamos as tabelas com o detalhamento da análise, apontando a data de exibição da reportagem, o nome do repórter, o assunto e a frequência de cada unidade de registro. A primeira tabela apresenta as passagens históricas, de 1969 a 1990, enquanto a segunda tabela diz respeito às passagens contemporâneas, do ano de 2015. As tabelas não trazem o total dos dados, os quais foram apresentados e interpretados ao longo do trabalho. Para formatação da tabela, utilizamos as seguintes abreviações:

- MOV CAM = Movimento de câmera
- MOV REP = Movimento do repórter
- ENQUAD = Enquadramento
- TEMPO (S) = Tempo da passagem em segundos
- GRAV = Uso da gravata pelos repórteres homens
- ARTE = Uso do grafismo dentro da passagem
- PP = Primeiro Plano
- PA = Plano Americano
- PG = Plano Geral
- X = indica a presença da unidade de registro
- M = indica que a repórter é mulher, desconsiderada para estatística do uso da gravata

PASSAGENS HISTÓRICAS

	ANO	REPÓRTER	ASSUNTO	MOV CAM	MOV REP	ENQUAD	TEMPO (S)	GRAV	ARTE
1	1969	HILTON GOMES	CABO KENNEDY	X	X	PA	6	X	
2	1969	HILTON GOMES	CABO KENNEDY	X	X	PG	25	X	
3	1974	LUCAS MENDES	WATERGATE	X		PP	24	X	
4	1976	NÃO IDENTIFICADO	MORTE JUSCELINO			PA	8	X	
5	1976	GLÓRIA MARIA	ANGELA DINIZ			PA	15	M	
6	1977	EDILMA NEIVA	EXONERA GENERAL			PA	7	M	
7	1978	SANDRA PASSARINHO	BEBÊ DE PROVETA			PA	18	M	
8	1979	ALOÍSIO NASCIMENTO	ANISTIA			PA	5	X	
9	1979	ÁLVARO PEREIRA	ANISTIA			PA	6	X	
10	1979	CARLOS NASCIMENTO	ANISTIA			PA	14	X	
11	1979	PAULO ALCEU	ANISTIA			PA	14	X	
12	1979	PAULO ALCEU	ANISTIA		X	PA	11	X	
13	1979	NÃO IDENTIFICADO	ANISTIA			PA	12	X	
14	1979	IVACI MATIAS	ANISTIA			PA	20	X	
15	1979	RICARDO PEREIRA	ANISTIA		X	PA	13	X	
16	1979	ROBERTO FEITH	POSSE TATCHER			PA	14		
17	1979	ROBERTO FEITH	REVOLUÇÃO ISLÂMICA			PA	20		
18	1979	SANDRA PASSARINHO	POSSE TATCHER			PA	7	M	
19	1979	SONIA POMPEU	ANISTIA			PA	15	M	
20	1979	ERNESTO PAGLIA	GREVE ABC			PA	4	X	
21	1980	LUIZ FERNANDO PINTO	VISITA PAPA			PA	14	X	
22	1980	ISABELA ASSUMPÇÃO	VISITA PAPA			PA	6	M	
23	1980	LEILANE NEUBARTH	VISITA PAPA		X	PA	14	M	
24	1980	LUCAS MENDES	MORTE JOHN LENNON	X		PP	14		
25	1980	LUIZ EDUARDO LOBO	ATENTADO OAB	X	X	PA	20	X	
26	1980	PEDRO ROGÉRIO	GARIMPO SERRA PELADA	X		PA	12		
27	1980	PEDRO ROGÉRIO	VISITA PAPA			PA	3	X	
28	1980	PEDRO ROGÉRIO	VISITA PAPA			PA	5	X	
29	1980	RICARDO PEREIRA	VISITA PAPA			PA	10	X	
30	1980	ROBERTO FEITH	GUERRA IRÃ IRAQUE			PA	22		

(continua)

(continuação)

	ANO	REPÓRTER	ASSUNTO	MOV CAM	MOV REP	ENQUAD	TEMPO (S)	GRAV	ARTE
31	1980	ROBERTO FEITH	MORTE JOHN LENNON			PA	16		
32	1980	SERGIO MOTTA MELLO	MORTE JOHN LENNON			PA	7		
33	1980	SONIA POMPEU	VISITA PAPA	X		PA	10	M	
34	1980	SONIA POMPEU	RONALD WATTERS			PA	21	M	
35	1981	CARLOS NASCIMENTO	REBELIÃO JACAREÍ			PA	14	X	
36	1981	NÃO IDENTIFICADO	ATENTADO PAPA		X	PA	15	M	
37	1981	MARILENA CHIARELLI	ATENTADO PAPA			PA	10	M	
38	1981	GLÓRIA MARIA	ATENTADO RIO CENTRO			PA	32	M	
39	1981	GLÓRIA MARIA	QUEDA VIADUTO			PA	28	M	
40	1981	RICARDO CARVALHO	INCÊNDIO EDIFÍCIO	X	X	PA	13	X	
41	1981	SERGIO MOTTA MELLO	ATENTADO PAPA			PA	11	X	
42	1982	NÃO IDENTIFICADO	BRIZOLA ELEITO			PA	17		
43	1982	GERALDO CANALI	MORTE JANGO			PA	11	X	
44	1982	ROBERTO FEITH	GUERRA MALVINAS			PA	16	X	
45	1982	LUIZ FERNANDO PINTO	CASAMENTO REAL			PA	9	X	
46	1983	CACO BARCELLOS	CASO BAUMGARTEN			PA	6	X	
47	1983	CACO BARCELLOS	CASO BAUMGARTEN			PA	28	X	
48	1983	NÃO IDENTIFICADO	ENCHENTES SUL	X		PA	14		
49	1983	NÃO IDENTIFICADO	ENCHENTES SUL			PA	12		
50	1983	TONICO PEREIRA	CASO BAUMGARTEN	X	X	PA	13	X	
51	1984	ANDRÉ LUIZ AZEVEDO	GREVE CSN	X	X	PA	23		
52	1984	ANDRÉ LUIZ AZEVEDO	GREVE CSN			PA	14		
53	1984	PEDRO ROGÉRIO	DANOS RODOVIA	X		PA	16		
54	1984	RICARDO PEREIRA	CASAMENTO REAL			PA	12	X	
55	1984	RICARDO PEREIRA	CASAMENTO REAL			PA	5	X	
56	1984	LUIZ FERNANDO PINTO	VITÓRIA TANCREDO 01	X	X	PA	20	X	
57	1984	LUIZ FERNANDO PINTO	VITÓRIA TANCREDO 02	X	X	PA	15	X	
58	1985	NEIDE DUARTE	TANCREDO DOENTE	X	X	PA	26	M	
59	1986	LUIZ FERNANDO PINTO	EXPLOSÃO CHALLENGER			PA	20	X	
60	1986	PAULO CÉSAR ARAUJO	EXPLOSÃO CHALLENGER	X	X	PA	14	X	

(continua)

(continuação)

	ANO	REPÓRTER	ASSUNTO	MOV CAM	MOV REP	ENQUAD	TEMPO (S)	GRAV	ARTE
61	1986	PAULO CÉSAR ARAUJO	EXPLOSÃO CHALLENGER	X	X	PA	16	X	
62	1987	SANDRA MOREYRA	CESIO 137			PA	21	M	
63	1987	SANDRA PASSARINHO	DESCOBERTA AIDS	X	X	PG	41	M	
64	1987	VALERIA SFFEIR	CESIO 137			PA	18	M	
65	1988	ALVARO PEREIRA	NOVA CONSTITUIÇÃO			PA	19	X	
66	1988	ERNESTO PAGLIA	GUERRA IRÃ IRAQUE		X	PA	16		
67	1988	RENATO MACHADO	NAUFRÁGIO BATEAU			PA	10	X	
68	1989	CACO BARCELLOS	PLANO CRUZADO	X	X	PA	24	X	
69	1989	PEDRO BIAL	CRISE LESTE EUROPEU	X	X	PG	24	X	
70	1989	PEDRO BIAL	CRISE LESTE EUROPEU	X	X	PG	28		
71	1989	SILIO BOCCANERA	MURO BERLIM	X	X	PG	43		
72	1990	ANDRÉ LUIZ AZEVEDO	NAUFRAGIO BATEAU			PA	27	X	
73	1990	SANDRA PASSARINHO	CHICO MENDES	X	X	PA	12	M	

(conclusão)

Fonte: Elaborado pelo autor.

PASSAGENS CONTEMPORÂNEAS

	DATA	REPÓRTER	ASSUNTO	MOV CAM	MOV REP	ENQUAD	TEMPO (S)	GRAV	ARTE
1	14/09/2015	CARLOS DE LANNOY	GREVE INSS	X	X	PG	24		
2	14/09/2015	HONÓRIO JACOMETO	ESPERA PACIENTE			PA	23		
3	14/09/2015	ZILEIDE SILVA	AUMENTA IMPOSTOS			PA	19	M	
4	14/09/2015	DANIELA GOLFIERI	ACUMULA ÁGUA	X	X	PG	30	M	X
5	14/09/2015	RODRIGO ALVAREZ	ATAQUE EGITO			PA	27		X
6	14/09/2015	CECILA MALAN	COTAS REFUGIADOS			PA	18	M	
7	14/09/2015	CÉSAR GALVÃO	CHACINA SP			PA	15		
8	14/09/2015	SIDNEY PEREIRA	EXTRAÇÃO MADEIRA	X		PG	10		
9	14/09/2015	MARILUCY CARDOSO	ECONOMIZA GÁS	X	X	PA	14	M	
10	14/09/2015	MARCOS LOSEKANN	OBSTACULO DEFICIENTES 1	X	X	PG	29		
11	14/09/2015	MARCOS LOSEKANN	OBSTACULO DEFICIENTES 2	X	X	PA	59		X
12	14/09/2015	ISABELA SCALABRINI	ACIDENTES MOTOS	X	X	PA	25	M	

(continua)

(continuação)

	DATA	REPÓRTER	ASSUNTO	MOV CAM	MOV REP	ENQUAD	TEMPO (S)	GRAV	ARTE
13	14/09/2015	CLÁUDIA BOMTEMPO	DOAÇÕES OCULTAS			PA	13	M	
14	14/09/2015	ANDRÉ GALLINDO	ESCADAS BRASILEIRÃO		X	PG	13		
15	22/09/2015	ISMAR MADEIRA	GOLPE PACIENTES			PA	15		
16	22/09/2015	MARCOS LOSEKANN	DESESPERO MÉDICOS			PA	28		
17	22/09/2015	FABIO TURCI	SOFTWARE VOLKSWAGEN			PA	14	X	
18	22/09/2015	LUCIANO ABREU	CALOR MANAUS	X	X	PA	29		
19	22/09/2015	GUACIRA MERLIN	ENCHENTES RS	X	X	PA	9	M	
20	22/09/2015	HELTER DUARTE	VISITA PAPA EUA		X	PA	15	X	
21	22/09/2015	ROBERTO KOVALICK	OSSOS DINOSSAURO		X	PA	27	X	
22	22/09/2015	ELAINE BAST	DESVALORIZAÇÃO REAL			PA	22	M	
23	22/09/2015	CÉSAR MENEZES	CONGRESSO EMPRESÁRIOS			PA	18	X	
24	22/09/2015	ZILEIDE SILVA	VETOS CONGRESSO			PA	24	M	
25	22/09/2015	CAMILA BOMFIM	EXTRADIÇÃO PIZZOLATO	X		PA	20	M	X
26	22/09/2015	ANA ZIMMERMAN	FRAUDES CONTAS			PA	16	M	
27	22/09/2015	NATÁLIA ARIEDE	BANDA SEGURANÇAS	X	X	PG	14	M	
28	30/09/2015	CARLOS DE LANNOY	REAJUSTE GASOLINA		X	PA	18		X
29	30/09/2015	MONICA TEIXEIRA	ALUGUEL IMÓVEIS	X	X	PG	23	M	
30	30/09/2015	ROGÉRIO CORREA	POPULAÇÃO IDOSOS			PA	10		
31	30/09/2015	MAURO ANCHIETA	CAPACETE MOTO	X	X	PG	24		
32	30/09/2015	CESAR GALVÃO	PINTOR ASSASSINO			PA	19		
33	30/09/2015	MONICA SANCHES	PMS PRESOS			PA	10	M	
34	30/09/2015	ZILEIDE SILVA	IMPASSE VETOS			PA	29	M	
35	30/09/2015	ALAN SEVERIANO	RÚSSIA ATACA			PP	17	X	
36	08/10/2015	ROBERTO KOVALICK	SUSPENSÃO FIFA			PA	15	X	
37	08/10/2015	ZILEIDE SILVA	REUNIÃO DILMA			PA	23	M	
38	08/10/2015	CAMILA BONFIM	CONTAS CUNHA			PA	19	M	
39	08/10/2015	DANILO VIEIRA	ACIDENTE RIO			PA	17		
40	08/10/2015	CESAR GALVAO	CHACINA SP			PA	18	X	
41	16/10/2015	ALEX BARBOSA	GARIMPO ILEGAL	X	X	PP	27		
42	16/10/2015	FELIPE SANTANA	COMPRAS OFERTAS 01	X	X	PA	8		

(continua)

(continuação)

	DATA	REPÓRTER	ASSUNTO	MOV CAM	MOV REP	ENQUAD	TEMPO (S)	GRAV	ARTE
43	16/10/2015	FELIPE SANTANA	COMPRAS OFERTAS 02	X	X	PA	10		
44	16/10/2015	ELAINE BAST	PESQUISA PREÇOS 01	X	X	PA	15	M	
45	16/10/2015	ELAINE BAST	PESQUISA PREÇOS 02	X		PG	19	M	X
46	16/10/2015	RICARDO SOARES	TROCA DÍVIDAS	X		PG	20		
47	16/10/2015	PAULO RENATO	CALOR PALAVRAS	X		PA	14		
48	16/10/2015	VLADIMIR NETTO	CONTAS CUNHA			PA	11	X	
49	16/10/2015	VLADIMIR NETTO	CONTAS CUNHA			PA	39	X	
50	16/10/2015	JULIO MOSQUERA	ETICA CUNHA			PA	23		
51	16/10/2015	CAMILA BONFIM	DELCÍDIO PROPINA			PA	19	M	
52	16/10/2015	BRUNO LAURENCE	BRASILEIRAO		X	PA	27		X
53	16/10/2015	ALYSSON MARUYAMA	TRABALHO REFUGIADOS	X		PA	20		
54	16/10/2015	CECILA MALAN	SUBTERRÂNEO LONDRES	X	X	PA	12	M	
55	16/10/2015	DELIS ORTIZ	PRISÃO GONZALEZ			PA	24	M	
56	16/10/2015	ROBERTO KOVALICK	NEURÔNIOS		X	PA	23		
57	16/10/2015	LILIA TELES	HISTÓRIAS GESTAÇÃO	X	X	PA	16	M	
58	24/10/2015	ALBERTO GASPAR	ENEM	X	X	PA	23		
59	24/10/2015	HELTER DUARTE	FURACÃO MÉXICO			PP	13		
60	24/10/2015	RICARDO VON DORFF	CHEIAS SUL	X	X	PG	22		X
61	24/10/2015	MARISOL SANTOS	ASFALTO GRAMADO	X	X	PG	18	M	
62	24/10/2015	ALEX BARBOSA	INVESTIGA GARIMPO			PA	17		
63	24/10/2015	FELIPE SANTANA	DESCONTO IMÓVEIS	X	X	PG	19		
64	24/10/2015	PHELIPE SIANI	CONTEINERES 01	X	X	PG	28		X
65	24/10/2015	PHELIPE SIANI	CONTEINERES 02	X	X	PA	12		
66	24/10/2015	DELIS ORTIZ	ELEIÇÕES ARGENTINAS			PA	18	M	
67	24/10/2015	ILZE SCAMPARINI	PAPA FAMÍLIA			PA	10	M	
68	24/10/2015	MARCELO COURREGE	GRID FÓRMULA UM			PA	20		
69	24/10/2015	CARLOS MOREIRA	FESTIVAL ÍNDIOS	X	X	PA	11		
70	24/10/2015	KIKO MENEZES	TORNEIO GINASTA	X	X	PA	15		
71	24/10/2015	ISMAR MADEIRA	FONE DE OUVIDO	X	X	PA	19		
72	24/10/2015	PATRICIA FALCOSKI	GRAFITE	X	X	PG	21	M	

(conclusão)

Fonte: Elaborado pelo autor.