

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

**A RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM NO TELEJORNALISMO:
UMA ANÁLISE DO JORNAL NACIONAL**

CURITIBA

2003

DANIELE SIQUEIRA

**A RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM NO TELEJORNALISMO:
UMA ANÁLISE DO JORNAL NACIONAL**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, do curso de Comunicação Social, habilitação Jornalismo, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Cardoso
Dalla Costa**

CURITIBA

2003

Agradeço a Antônia e Inês, pelo apoio, a Laércio e Leandro, sempre dispostos a ajudar, à ARFOC-PR e ao repórter cinematográfico Alexander de Marco, pela boa vontade e pelas informações, a Setras Spoonopoulos, pelos ouvidos pacientes, e à professora Rosa, pela liberdade.

Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se
você quer se sentar à mesa, precisa de ambas.

Jean-Luc Godard

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS	vii
LISTA DE TABELAS	viii
RESUMO	ix
INTRODUÇÃO	1
A RELAÇÃO ENTRE PALAVRA E IMAGEM NO TELEJORNALISMO	2
UM TEMA APARENTEMENTE ESTÉRIL	3
UM CAMINHO DE CINCO HIPÓTESES	5
1 MAS AFINAL, QUE CIVILIZAÇÃO DE IMAGENS É ESTA?	8
1.1 UMA ANÁLISE SEMIÓTICA OU SEMIOLÓGICA?	10
1.2 IMAGEM: UMA LINGUAGEM NATURAL?	14
1.3 A DEFESA DO PREDOMÍNIO DA IMAGEM NO TELEJORNALISMO	17
2 A PALAVRA NO TELEJORNALISMO E SUA INTERAÇÃO COM A IMAGEM	26
2.1 RÁDIO ILUSTRADO, JORNAL ELETRÔNICO E ESPECIFICIDADES AUDITIVAS E VISUAIS	33
2.2 A NATUREZA DO VERBAL NO TELEJORNALISMO: O ORAL PRODUZIDO	38
2.3 A COMPLEMENTARIDADE ENTRE PALAVRA E IMAGEM NO TELEJORNALISMO	41
3 A EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA NA CAPTAÇÃO, EDIÇÃO E TRANSMISSÃO DAS IMAGENS E SEU PAPEL NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM TELEJORNALÍSTICA	45
3.1 A TELEVISÃO E O TELEJORNALISMO CHEGAM AO BRASIL	46
3.2 O <i>REPÓRTER ESSO</i> , TESTEMUNHA <i>NÃO MUITO</i> OCULAR DA HISTÓRIA	49

3.3 O <i>JORNAL NACIONAL</i> : UM MUNDO DE NOVAS POSSIBILIDADES	51
3.4 O PAPEL DOS PROFISSIONAIS DA IMAGEM	54
3.5 A SUPERAÇÃO GRADATIVA DAS DIFICULDADES TÉCNICAS	57
3.6 ALGUNS EXERCÍCIOS DE FUTUROLOGIA	63
3.7 MAIOR FACILIDADE SIGNIFICA MAIOR QUALIDADE?	67
4 EM BUSCA DE UM MÉTODO	71
4.1 A ESCOLHA DO <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE	73
4.2 UM PEQUENO GLOSSÁRIO PARA A ANÁLISE	75
4.2.1 Termos presentes na estrutura vertical	76
4.2.2 Termos presentes na estrutura horizontal	77
4.2.3 Termos presentes nas duas estruturas	77
4.2.4 Movimentos básicos de câmara	78
4.2.5 Tipos básicos de enquadramento de cena	78
4.3 OS PROCEDIMENTOS PARA A DESCONSTRUÇÃO DAS EDIÇÕES E DAS REPORTAGENS	79
5 AS PALAVRAS E AS IMAGENS DO <i>JORNAL NACIONAL</i>	82
5.1 A ESTRUTURA VERTICAL DAS SEIS EDIÇÕES	82
5.1.1 As escaladas	82
5.1.2 As seis edições, matéria a matéria	91
5.2 A ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE CADA EDIÇÃO	117
5.3 A ESTRUTURA HORIZONTAL DAS MATÉRIAS ESPECIAIS	135
6 UM TELEJORNAL FEITO DE NÚMEROS, PALAVRAS E IMAGENS	151

6.1 AS ESCALADAS	151
6.2 OS FORMATOS DAS MATÉRIAS NA ESTRUTURA VERTICAL DO <i>JORNAL NACIONAL</i>	153
6.3 OS SELOS	155
6.4 AS PASSAGENS DE BLOCO	158
6.5 AS CHARGES DO CHICO	160
6.6 A ESTRUTURA HORIZONTAL DAS REPORTAGENS FACTUAIS	162
6.7 A ESTRUTURA HORIZONTAL DAS REPORTAGENS ESPECIAIS	167
6.8 OS INFOGRÁFICOS	169
6.9 A FUNÇÃO FÁTICA E O EFEITO DE REALIDADE ESPETACULAR DO TELEJORNALISMO	171
7 ALGUMAS CONCLUSÕES E ALGUNS NOVOS PONTOS DE PARTIDA	175
7.1 A TV DIGITAL E A CONVERGÊNCIA DAS MÍDIAS	177
7.2 A LINGUAGEM TELEJORNALÍSTICA NA CONVERGÊNCIA DAS MÍDIAS	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	186

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	– ESCALADA: SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02	82
QUADRO 2	– ESCALADA: TERÇA-FEIRA, 03/12/02	84
QUADRO 3	– ESCALADA: QUARTA-FEIRA, 04/12/02	85
QUADRO 4	– ESCALADA: QUINTA-FEIRA, 05/12/02	86
QUADRO 5	– ESCALADA: SEXTA-FEIRA, 06/12/02	87
QUADRO 6	– ESCALADA: SÁBADO, 07/12/02	89
QUADRO 7	– ESTRUTURA VERTICAL: SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02	91
QUADRO 8	– ESTRUTURA VERTICAL: TERÇA-FEIRA, 03/12/02	94
QUADRO 9	– ESTRUTURA VERTICAL: QUARTA-FEIRA, 04/12/02	98
QUADRO 10	– ESTRUTURA VERTICAL: QUINTA-FEIRA, 05/12/02	103
QUADRO 11	– ESTRUTURA VERTICAL: SEXTA-FEIRA, 06/12/02	107
QUADRO 12	– ESTRUTURA VERTICAL: SÁBADO, 07/12/02	112
QUADRO 13	– ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02	117
QUADRO 14	– ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE TERÇA- FEIRA, 03/12/02	120
QUADRO 15	– ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE QUARTA-FEIRA, 04/12/02	123
QUADRO 16	– ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE QUINTA-FEIRA,05/12/02	126
QUADRO 17	– ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE SEXTA- FEIRA, 06/12/02	130
QUADRO 18	– ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE SÁBADO, 07/12/02	135
QUADRO 19	– ESTRUTURA HORIZONTAL DA MATÉRIA ESPECIAL DE SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02	140

LISTA DE TABELAS

TABELA 1	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 1	83
TABELA 2	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 2	85
TABELA 3	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 3	86
TABELA 4	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 4	87
TABELA 5	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 5	88
TABELA 6	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 6	90
TABELA 7	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 7	94
TABELA 8	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 8	98
TABELA 9	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 9	102
TABELA 10	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 10	107
TABELA 11	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 11	112
TABELA 12	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 12	116
TABELA 13	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 13	120
TABELA 14	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 14	123
TABELA 15	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 15	126
TABELA 16	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 16	130
TABELA 17	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 17	134
TABELA 18	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 18	140
TABELA 19	– RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 19	150
TABELA 20	– PROPORÇÃO ENTRE O NÚMERO DE VTs, NOTAS COBERTAS E NOTAS PELADAS EM CADA UMA DAS SEIS EDIÇÕES DA AMOSTRA	154

RESUMO

Até que ponto a linguagem telejornalística depende das imagens para construir o seu discurso? O jornalismo de TV pode prescindir do poder assertivo da palavra? Como palavra e imagem combinam-se na estrutura significativa do telejornal? Para responder a estas questões, o presente trabalho toma emprestados alguns dos conceitos básicos da Semiótica, sem no entanto prender-se dogmaticamente a eles, e aborda aspectos que contemplam a evolução tecnológica vivida pelo telejornalismo e o modo de trabalho das equipas de reportagem. A partir daí, tem início a análise de seis edições do *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão, que é complementada por algumas reflexões sobre as transformações que a linguagem telejornalística deverá passar com a TV digital e a chamada convergência das mídias.

Ciente da complexidade dos processos de recepção e da condição de meio audiovisual da TV, o trabalho não tem a pretensão de identificar qual dos códigos – se o das imagens, se o das palavras – tem maior poder informativo junto aos telespectadores. Seu objetivo é apenas questionar o modo como a linguagem telejornalística se estrutura, já que muitas vezes esse modo parece chocar-se com o traço mais peculiar da televisão, que é a onipresença da imagem. A principal característica desta monografia, portanto, é a busca de algumas das causas que fazem esse modelo hegemônico de telejornalismo ser tão dependente das palavras e, na prática, tão distante da idéia de que “televisão é imagem”: o condicionamento histórico da evolução da linguagem telejornalística, a realização de matérias que tradicionalmente não rendem imagens informativas, a rapidez característica do *medium*, a desvalorização dos profissionais da imagem e as características muito particulares dos códigos icônico e lingüístico – tão diferentes e tão complementares.

Ao identificar essas causas, o trabalho não teve a pretensão de diagnosticar todos os possíveis problemas de linguagem do telejornalismo ou de propor um novo modelo para a veiculação de notícias na TV. Ele foi fruto, apenas, de uma necessidade de reflexão, que espera suscitar algumas outras em seus leitores, sobre uma linguagem fascinante mas que poucas vezes merece a atenção de estudantes, jornalistas e pesquisadores da Comunicação e que, apesar de todo o avanço tecnológico na área, pouco inova e ousa na formatação de sua estrutura significativa.

Palavras-chave: telejornalismo, *Jornal Nacional*, relação palavra-imagem

INTRODUÇÃO

Quem nunca apenas escutou as notícias apresentadas na TV, sem ver as imagens correspondentes, que atire o primeiro controle remoto: basta observar as pessoas com quem convivemos cotidianamente para perceber que “ouvir” o telejornal é um costume bastante comum entre nós, telespectadores. Ter o aparelho de televisão ligado, mesmo que outras atividades nos impeçam de olhar para as imagens que ele exhibe, nos garante aquela sensação de “companhia”, tão característica do meio, e ainda a comodidade de receber as informações mais importantes do dia sem precisarmos dedicar atenção exclusiva a elas. Em situações como essas, nos colocamos em frente à tela somente quando a narrativa verbal de um jornalista ou de um entrevistado, por algum motivo, nos chama a atenção. Neste momento, o telejornalismo atingiria o que para alguns é a configuração ideal de seu discurso: a complementação entre imagem e palavra.

A situação contrária, porém, parece ser mais rara: dificilmente nos deparamos com alguém apenas vendo as imagens das notícias sem ouvir o que dizem todas aquelas “cabeças falantes” que compõem o cenário telejornalístico. Isso acontece porque, aparentemente, apenas ouvir as notícias permite um entendimento bastante razoável de sua mensagem, enquanto que somente observar as imagens que se sucedem rapidamente, em cenas que muitas vezes não se relacionam muito bem entre si, já não garante o mesmo nível de compreensão.

Essas impressões, colhidas em simples observações de telespectadora, sem compromisso inicial com qualquer tipo de análise mais aprofundada, encontraram eco no livro “Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial”, de Guilherme Jorge de Rezende (São Paulo: Summus, 2000), que serviu de ponto de partida para o presente trabalho. Nosso objetivo: abordar, através dos instrumentos oferecidos pela pesquisa acadêmica, os fatores mais significativos que condicionam a relação entre a palavra e a imagem no telejornalismo realizado atualmente no Brasil, bem como refletir sobre alguns pontos de contato e conflito entre a prática jornalística e as peculiaridades da linguagem televisiva.

Tomando emprestados alguns dos conceitos da Semiótica, sem no entanto nos prendermos dogmaticamente a eles, abordamos aspectos históricos que contemplam desde a evolução tecnológica na área até o modo de trabalho consagrado pelas equipes de reportagem, para então nos determos na análise de seis edições do *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão. Como complemento à pesquisa bibliográfica e às conclusões geradas pela análise de *corpus*, apresentamos algumas reflexões sobre modelos alternativos de telejornalismo e sobre o futuro da área no contexto da convergência digital dos meios.

A RELAÇÃO ENTRE PALAVRA E IMAGEM NO TELEJORNALISMO

Qual é o papel desempenhado pela imagem no discurso telejornalístico? As imagens utilizadas pelo telejornalismo são, de fato, tão pouco informativas a ponto de não poderem prescindir da palavra? Por que o telejornalismo mantém um formato que, muitas vezes, utiliza as imagens como mera ilustração, a despeito de todo o discurso de que “TV é imagem”? O poder de sugestão das imagens é capaz de relativizar o discurso lingüístico? Ou as imagens contribuem somente para mobilizar as emoções do telespectador? De observações já não tão descompromissadas como as do início, somadas às reflexões trazidas pelo livro de Rezende e por outras leituras e experiências que se seguiram, nasceram as primeiras questões que indicariam os rumos de nosso trabalho.

Se hoje a idéia de que formamos uma “civilização das imagens”, que nos permite viver na “aldeia global” anunciada por Marshall McLuhan, coloca-se quase como um axioma, é preciso reconhecer, em contrapartida, que muitas vezes nos sentimos atônitos diante do fluxo interminável de imagens a que somos expostos, proposital ou inadvertidamente. Questionar o poder informativo do código icônico, porém, soa como uma verdadeira heresia no templo das imagens que é a televisão. Mas é esse questionamento que deve ser levado adiante em nossa tentativa de vislumbrar as relações entre palavra e imagem no telejornalismo. Não como forma de tentar defender a maior importância de uma ou de outra no discurso telejornalístico,

mas como meio de tentar compreender os motivos que levam o jornalismo de televisão a manter um modelo que, a princípio, não nos parece completamente adequado à especificidade do *medium*.

Em poucas palavras, o problema que se coloca é: como palavra e imagem se relacionam no discurso telejornalístico e quais as alternativas que poderiam modificar essa relação de modo a permitir um melhor aproveitamento do potencial expressivo da televisão a serviço do jornalismo? Fica claro, aqui, que nosso objetivo não é fazer uma abordagem do conteúdo explícito ou latente do telejornal, mas sim do modo como esse conteúdo se estrutura em um sistema signifiante. É preciso deixar claro desde já, entretanto, que isso não significa que não contemplaremos, pelo menos em alguns momentos, o conteúdo das reportagens, uma vez que significados e significantes, como veremos mais à frente, constituem dois planos solidários, nunca antagônicos.

UM TEMA APARENTEMENTE ESTÉRIL

À primeira vista, questionar a relação entre palavra e imagem no discurso telejornalístico parece ser um exercício teórico despropositado em um país onde o *Jornal Nacional*, carro-chefe do jornalismo da Rede Globo, alcança audiência de 37 pontos, contra 6 do segundo colocado no ranking dos noticiários nacionais mais assistidos¹, e onde 65% da população adulta é incapaz de ler textos longos, de orientar-se por subtítulos, de estabelecer relações entre diversos elementos do texto e de realizar inferências². Em um país onde a imensa maioria da população tem na TV o

¹ Os dados referem-se ao levantamento “Top 5” feito pelo IBOPE na Grande São Paulo no período de 5 a 11 de agosto de 2002 – que abrange a primeira das três semanas selecionadas para a gravação das edições do *Jornal Nacional* que constituiriam o *corpus* de nossa análise. O segundo telejornal citado é o *Jornal da Record*. Em São Paulo, cada ponto equivale a 47.558 domicílios, ou 165.417 indivíduos. Na mesma semana, o *Jornal Nacional* alcançou audiência de 43 pontos no Grande Rio de Janeiro, contra 1 ponto do *CNT Jornal*, o telejornal diário que aparece em segundo lugar. No Rio de Janeiro, cada ponto equivale a 30.173 domicílios, ou 96.191 indivíduos.

² O percentual foi levantado pela Pesquisa Nacional de Alfabetismo Funcional, realizada em setembro de 2001 pelo IBOPE. A pesquisa foi feita com uma amostra de 2 mil pessoas de 15 a 64 anos de idade e partiu do conceito, sugerido pela UNESCO, de que alfabetizado funcional é todo aquele “capaz de utilizar a leitura e a escrita para fazer frente às demandas de seu contexto social e usar suas habilidades para continuar aprendendo e se desenvolvendo ao longo da vida”.

seu único meio de informação e entretenimento, e que em boa medida se reconhece enquanto nação através da mediação televisiva, parece mesmo ser um contra-senso deixar de fazer pesquisas que contemplem o poder exercido pela TV e centrar-se em um aspecto tão particular quanto o da estruturação do sistema significante de um telejornal.

Acreditamos, porém, que esta abordagem mais “técnica” (que não deixa de ser, obviamente, uma opção política e ideológica, como toda escolha) pode contribuir para uma reflexão que aponte formas de adequar o jornalismo às características intrínsecas da televisão e também para vislumbrar o novo telejornalismo que se moldará na chamada revolução digital. Como resultado, o que se espera é a busca de um jornalismo de melhor qualidade e que, acima de tudo, respeite os telespectadores e não os julgue incapazes de compreender modelos alternativos ao que hoje temos como hegemônico no telejornalismo – cuja estrutura significante, aliás, contribui, tanto quanto o conteúdo, para a reprodução da realidade social em que ele se insere.

A tradição latino-americana dos estudos acadêmicos sobre o telejornalismo assenta-se, em boa medida, nas análises de conteúdo que abordam o gênero como um sistema de controle político ou como sustentáculo do regime econômico hegemônico, sem ocupar-se mais de perto das formas como essas mensagens se organizam e influenciam, a seu modo, a construção desse “sistema de controle”. Embora não haja dúvidas quanto à importância desse tipo de análise em uma sociedade como a nossa, em que uma única rede de televisão monopoliza boa parte do público, nossa opção teórico-metodológica aponta para outra direção: interessa-nos, aqui, focalizar o telejornal como um sistema significante, de modo a tentar compreender de que forma seu discurso se estrutura através do uso da palavra e da imagem – embora reconheçamos as limitações que essa opção implica.

O objetivo de nosso trabalho, portanto, não é tentar desvendar “intenções ocultas” de quem produz o telejornal, até porque seria bastante ingênuo, hoje, imaginar que essas intenções se realizam plenamente junto aos telespectadores, pois está mais do que provado, pelas pesquisas de recepção realizadas sobretudo na última década (e para as quais a teoria das mediações do colombiano Jesús Martín-Barbero é

paradigmática), que o público reelabora as mensagens de múltiplas maneiras, de acordo com a realidade em que vive. Nesse sentido, preferimos adotar postura semelhante à de Arlindo Machado, quando ele afirma que sua abordagem, no livro “A televisão levada a sério” (São Paulo: Senac, 2001), “...não busca verificar o grau de *politicidade* (isto é, de comprometimento, de parcialidade) do telejornal ou da empresa que o produz.” Seu interesse é bem mais delimitado: “trata-se de ver como funciona o telejornal enquanto um gênero televisual” (p. 99). Essa opção pauta-se pelo princípio de que “...a significação no telejornal é função do contexto cognitivo ou sociocultural do processo de interpretação, razão por que ela sempre transborda de qualquer intenção. Se quisermos realmente compreender como funciona o telejornal, é preciso, portanto, abstrair os seus aspectos episódicos e enfrentar o desafio mais difícil, que é a sua forma significante” (MACHADO, 2001, p. 100-101).

É claro que, em muitos momentos, considerações sobre o conteúdo – denotado ou conotado – das edições analisadas se farão presentes no trabalho, pois os campos do significado e do significante são absolutamente solidários, interagem e se imbricam a todo instante, e separá-los em níveis diferentes é apenas um recurso artificial que facilita a análise, embora também a limite, como veremos no capítulo dedicado à metodologia proposta. Nossa intenção, aqui, não é apresentar conclusões prontas, mas apenas contribuir para a reflexão que atualmente aponta para esse novo caminho na pesquisa sobre o telejornal, que se debruce sobre o seu sistema significante sem dogmatismos teórico-metodológicos, e do qual os já citados Arlindo Machado e Guilherme Jorge de Rezende são expoentes no Brasil.

UM CAMINHO DE CINCO HIPÓTESES

Exposto o eixo em torno do qual nosso trabalho procurará desenvolver-se, e proposto o recorte exigido pelo tema, podemos apontar cinco hipóteses principais que nortearão os desdobramentos do problema identificado. São elas:

1. Nas reportagens factuais do dia-a-dia – as chamadas *hard news* –, a imagem desempenha, muitas vezes, papel meramente ilustrativo, devido à dinâmica do trabalho

telejornalístico, que precisa equilibrar informação precisa com a rapidez exigida pelo veículo, e pela primazia de pautas econômicas e políticas, que possuem pouco apelo imagético. Há momentos, porém, em que esses papéis se invertem: a imagem, então, é que passa a auxiliar a compreensão da palavra, pelas vias tortuosas da mobilização emotiva e sensorial do receptor. Ao contrário do que ocorre no cinema, a imagem televisiva é pobre em sentido, e as causas dessa pobreza, fundadas principalmente na organização e no ritmo de trabalho do telejornalismo, serão buscadas na análise aqui proposta.

2. Essa organização e esse ritmo de trabalho que predominam no telejornalismo são condicionados historicamente: a influência do rádio e as dificuldades técnicas de captação, edição e transmissão das imagens, verificadas sobretudo nas duas primeiras décadas do telejornalismo brasileiro, contribuíram decisivamente para que a palavra se impusesse como elemento indispensável no discurso telejornalístico.

3. A necessidade de apresentar as notícias para um público amplo e heterogêneo, típico do telejornalismo, faz com que o código verbal se imponha sobre o icônico, devido à pouca capacidade assertiva das imagens.

4. Dentro do modelo hegemônico de telejornalismo que se pratica hoje no Brasil, a imagem não pode prescindir da palavra, embora esta possa, sozinha, transmitir a notícia. Reportagens construídas apenas com imagens, porém, são possíveis, mas apenas nos raros casos em que o cinegrafista é testemunha ocular de um fato de grande apelo.

5. No telejornalismo, a imagem assume seu papel de preponderância apenas (mas nem sempre) nos documentários e reportagens especiais – que são realizados dentro de prazos mais longos e com maior preocupação estética – e em algumas coberturas ao vivo, quando ocorrem episódios em que as palavras são realmente dispensáveis diante da força expressiva das imagens.

A escolha do *Jornal Nacional*, o mais antigo telejornal brasileiro ainda no ar³, como exemplo paradigmático do telejornalismo produzido no Brasil se deve à

³ A primeira edição do *Jornal Nacional* foi apresentada em 1º de setembro de 1969.

representatividade que seus altos índices de audiência lhe conferem e à sua conseqüente influência sobre a opinião pública nacional. A escolha também foi pautada por uma análise prévia de outros noticiários da TV aberta, especialmente o *Jornal da Cultura* e o *Jornal da Record*, que representam as duas linhas editoriais que mais diferem da praticada no telejornalismo de horário nobre da Rede Globo.

O que se observou foi que o caráter de certo modo *pedagógico* do primeiro, bem como o formato *opinativo* do segundo, não seriam adequados para a análise aqui proposta, uma vez que essas características os tornam mais afeitos à preponderância do discurso verbal, como bem notou Guilherme Jorge de Rezende no livro já citado. De acordo com o levantamento quantitativo realizado pelo autor, o telejornal comandado por Boris Casoy⁴ tinha um índice de 2,55 palavras por segundo, o *Jornal da Cultura*, 2,54 palavras por segundo e o *Jornal Nacional*, 2,46 palavras por segundo. “A diferença dos índices”, escreve ele, “apesar de pequena, significa que o *Jornal Nacional* foi dos três noticiários o que empregou menos o código verbal na elaboração das matérias jornalísticas.” (REZENDE, 2000, p. 199) Desse modo, evitamos dar início a um trabalho que já tivesse como ponto de partida uma desvantagem quantitativa do código icônico em relação ao verbal – o que poderia ser usado como artifício para comprovarmos a hipótese de que a palavra predomina sobre a imagem no telejornalismo.

⁴ No início da pesquisa de Rezende, Boris Casoy comandava o *TJ Brasil*, do SBT, e não o *Jornal da Record*, como hoje. Mas, como o caráter personalista do âncora confere ao segundo telejornal basicamente a mesma estrutura e linha editorial do primeiro, pudemos manter a classificação do autor como critério de escolha. Essa semelhança entre os dois telejornais, aliás, é destacada com entusiasmo pelo próprio Rezende, já que a transferência do âncora de uma TV para a outra ocorreu durante a realização de seu trabalho: “A [atribuição] que mais me perturbou foi a saída de Boris Casoy do SBT para a TV Record. Por alguns momentos, receei que um dos telejornais de meu estudo estava se transformando em coisa morta, relíquia do passado. Mas para minha alegria e felicidade do telejornalismo brasileiro, Boris transplantou, com pequenas modificações, o modelo do telejornal que editava. O que antes era *Telejornal Brasil* hoje é *Jornal da Record*.” (REZENDE, 2000, p. 271)

1 MAS AFINAL, QUE CIVILIZAÇÃO DE IMAGENS É ESTA?

Uma variadíssima gama de objetos e conceitos coexiste sob a denominação comum de “imagem”: são “imagens” (ou servem-se delas) os santos das igrejas, o reflexo no espelho, os sonhos, a fotografia, o cinema, a televisão, a publicidade, o desenho, a gravura, a pintura, a estatuária, o conceito que temos de nós mesmos e dos outros, a reputação, a imaginação. Afinal, “...aprendemos a associar ao termo ‘imagem’ noções complexas e contraditórias, que vão da sabedoria à diversão, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra.” (JOLY, 1996, p. 17)

Cercados por um sem-número de imagens que a todo momento nos lançam seus apelos, sedutores e convidativos, somos muitas vezes levados a admitir que fazemos parte, realmente, da chamada “civilização das imagens”. Estamos de tal modo familiarizados com elas, por mais variadas que elas sejam, que temos a impressão de que dominamos perfeitamente o seu código e sabemos exatamente o que querem nos dizer. As “...imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura. (...) Hoje, na idade vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite – está permeada de mensagens visuais, de uma maneira tal que tem levado os apocalípticos da cultura ocidental a deplorar o declínio das mídias verbais.” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 13)

Compreender as imagens, porém, não é tarefa das mais fáceis, pois, se por um lado admitimos que vivemos na “civilização das imagens”, por outro não podemos negar que a escrita exerce um papel predominante na organização de nossa cultura.

Cumprir notar que a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem⁵ e meio de comunicação privilegiados, é muito intensamente devida a um condicionamento histórico que

⁵ O termo “língua” será utilizado ao longo de todo o texto como sinônimo de idioma, escrito ou falado, enquanto “linguagem” designará qualquer tipo de manifestação comunicativa. A língua, portanto, é apenas uma das muitas linguagens possíveis. Nas citações, sempre que o autor utilizar a palavra “linguagem” como equivalente a “língua”, indicaremos entre parênteses a distinção a fim de evitar mal entendidos.

nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita. O saber analítico, que essa linguagem permite, conduziu à legitimação consensual e institucional de que esse é o saber de primeira ordem, em detrimento e relegando para uma segunda ordem todos os outros saberes, mais sensíveis, que as outras linguagens, as não-verbais, possibilitam. (SANTAELLA, 1983, p. 10)

Essa idéia de que o verbal é o veículo privilegiado do conhecimento se reflete no modo como ainda hoje se estrutura a educação formal nas escolas. Aprender a decodificar imagens e a expressar-se através delas não recebe da educação escolar tradicional uma atenção adequada. Por isso, a percepção do potencial comunicativo das imagens acaba sendo construída por cada um de forma mais ou menos intuitiva, mediada pelas convenções culturais da sociedade em que se vive. “Apesar desta inegável força de comunicação, o domínio do conteúdo e a forma da expressão com as imagens é preocupação recente em nossa sociedade. Isto por causa de um simples fato: todas as pessoas que têm o conhecimento e o domínio da língua pátria (as consideradas alfabetizadas) sentaram um dia em um banco de escola”, onde “é fundamental dominar o código das letras e das palavras” e onde “toda a expressão se dá no papel.” (SQUIRRA, 1990, p. 52-53) Essa realidade não muda – ou muda muito pouco – na universidade, a ponto de até mesmo entre os jornalistas recém-formados ser praticamente inexistente a experiência de se expressar através de imagens.

Por conta desse condicionamento, nossa dificuldade em lidar com as imagens começa já na simples pergunta “o que é uma imagem?”, pois ela suscita as mais diferentes respostas, justamente pelo fato de o termo “imagem” remeter a uma gama tão vasta de conceitos. Vivemos em contato tão estreito – e de certo modo inconsciente – com a imagem que já somos incapazes, muitas vezes, de deixarmos de lado a familiaridade e nos colocarmos frente a ela em uma atitude questionadora, de estranhamento. É como se nossa exposição a um fluxo contínuo e excessivo de imagens acabasse por gerar, realmente, a *disfunção narcotizante* de que falou Paul Lazarsfeld ainda na primeira metade do século XX. É mais ou menos nesse sentido que o escritor italiano Italo Calvino aborda o excesso de imagens a que estamos expostos hoje:

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1994, p. 107-108)

A despeito da dificuldade de precisarmos o que é uma imagem, devido às quase incontáveis possibilidades de significação desse conceito, podemos dizer que todas as imagens, sejam visuais, mentais ou virtuais, possuem um ponto em comum, que é o da *analogia*. “Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma ‘imagem’ é antes de mais nada *algo que se assemelha a outra coisa*.” (JOLY, 1996, p. 38) Desse modo, a função da imagem é “...querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é percebida como *representação*, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo...”, pois é um objeto ou conceito presente que representa outro, que está ausente (JOLY, 1996, p. 39). Faz-se necessário, portanto, recorrermos à Semiótica – a teoria geral dos signos – para prosseguirmos em nossa tentativa de compreender a imagem e suas possibilidades de significação.

1.1 UMA ANÁLISE SEMIÓTICA OU SEMIOLÓGICA?

Ainda hoje, cerca de um século depois do nascimento da “ciência dos signos”, existem controvérsias em torno da questão sobre a equivalência dos termos Semiótica e Semiologia. Sem querermos nos aprofundar nessa discussão – o que certamente fugiria aos objetivos de nosso trabalho – podemos dizer que, embora as duas palavras derivem do termo grego *semeion*, que quer dizer “signo”, a primeira diferença entre Semiótica e Semiologia é a origem: enquanto a Semiótica nasceu nos Estados Unidos, idealizada pelo filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) como uma filosofia científica de toda e qualquer linguagem, a Semiologia teve origem na Europa, a partir dos estudos do lingüista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), que considerava a língua o padrão para o estudo de qualquer tipo de linguagem, por ser ela o “...sistema

de expressão mais complexo e difundido, e também o mais característico de todos...”, (JOLY, 1996 p. 32), mesmo sendo apenas um sistema particular entre tantos outros.

Saussure⁶ “imaginou a ‘semiologia’ como ‘uma ciência geral dos signos’ a ser inventada, dentro da qual a lingüística, estudo sistemático da língua, estaria em primeiro lugar e seria seu campo de estudos. Saussure empenhou-se, então, em isolar as unidades constitutivas da língua: em primeiro lugar, os sons e os fonemas, desprovidos de sentido, depois as unidades mínimas de significação, os monemas (muito grosseiramente o equivalente das palavras) ou signos lingüísticos.” (JOLY, 1996 p. 31) Em seguida, ele estabeleceu que esses signos lingüísticos seriam formados por duas faces indissociáveis: um *significante* (o som) e um *significado* (o conceito). Hoje, porém, muitos pesquisadores já não atribuem tanta importância a essa suposta supremacia do modelo lingüístico para a análise de outros sistemas de signos, embora ele continue sendo um bom referencial para a compreensão de qualquer forma de linguagem.

Já a Semiótica peirceana, ao propor-se como uma teoria geral dos signos, não teve na língua um ponto de partida – embora a englobe, logicamente, por ela ser também um sistema de signos. “A Semiótica peirceana nasce como uma tentativa de suprir as outras ciências de ‘fundação lógica para suas construções como imagens que são.” (SANTAELLA, 1983, p. 55) Ela constituiria, assim, a ciência cujo objeto de investigação são todas as linguagens possíveis, ou seja, seria a ciência “...que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.” (SANTAELLA, 1983, p. 130) Ela seria, portanto, mais geral que a Semiologia, caracterizada por diversos autores como o estudo de “linguagens particulares” (JOLY, 1996, p. 30).

A análise que propomos neste trabalho, então, é semiótica ou semiológica? Há argumentos que defendam as duas posições: é semiológica porque pretende analisar um sistema de signos específicos: as imagens do telejornalismo; é semiótica porque

⁶ SAUSSURE, F. de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1974, sem indicação de página.

pode partir de conceitos amplos propostos pela teoria geral dos signos, procurando encontrar aplicações para eles no campo restrito do jornalismo televisivo.

Na verdade, tanto uma denominação quanto a outra serviria bem aos nossos propósitos, e nada impede que a batizemos de “semiologia das imagens telejornalísticas”, parafraseando tantas outras semiologias que surgiram ao longo do século XX, como a “semiologia das imagens” proposta por Roland Barthes para analisar peças publicitárias, a “semiologia do cinema” ou a “semiologia do teatro”, por exemplo. Preferimos, entretanto, chamar nossa análise das imagens de semiótica, pois estaremos usando, daqui em diante, alguns conceitos emprestados da teoria proposta por Peirce, a começar pelos pólos que compõem os signos: em vez de levarmos em conta apenas o *significante* e o *significado* propostos por Saussure, basearemos nossa abordagem no *representamen/significante*, no *objeto/referente* e no *significado/interpretante* de Peirce – muito embora essa distinção nem sempre estará explícita no momento em que avaliarmos as imagens.

Para Peirce, um *signo* “...tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo.” (Peirce⁷, apud JOLY, 1996, p. 32) O signo, portanto, é algo que significa além dele mesmo, por ser algo presente que se coloca no lugar de outra coisa, concreta ou abstrata, que está ausente. Como já afirmamos, o signo peirceano mantém uma “relação solidária” entre pelos menos três pólos, e não apenas dois (significante e significado), como propunha Saussure. São eles o *representamen* (significante), ou seja, a face perceptível do signo; o *objeto referente* (aquele que o significante representa, e não ainda o significado que suscita) e o *interpretante* (o significado atribuído por cada receptor).

Esses conceitos podem se tornar mais claros através de um simples exemplo: o desenho de uma garfo e de uma faca em uma placa na estrada (a parte perceptível – no caso, visível – de um signo, portanto o seu significante) representa objetos reais que

⁷ PEIRCE. C. S. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978, sem indicação de página.

servem como instrumentos para a alimentação humana (objetos referentes, portanto) e significa, por *convenção*, que há um restaurante nas proximidades. E é aí, na *convenção*, que se encontra a chave interpretativa do signo, e especialmente do *símbolo*, como veremos a seguir: ele só pode ser compreendido adequadamente levando-se em conta o contexto cultural em que vive o seu intérprete: um oriental, que nunca utilizou garfo e faca para comer e manteve-se isolado o suficiente para não saber que aqueles são os instrumentos usados pelos ocidentais para tal fim, não conseguiria deduzir que aquela placa, com aqueles desenhos, indicava a proximidade de um restaurante.

Peirce classificou os signos em três tipos principais: o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*. O *ícone* é um signo cujo significante mantém uma relação de analogia com o objeto que representa. É preciso que a representação física – visual, sonora, olfativa ou tátil – do signo se assemelhe a seu referente para que ele seja um ícone. É o caso, por exemplo de uma pintura figurativa ou de uma fotografia de uma casa: essas representações *se parecem* com uma casa, sem, no entanto, serem uma casa.

O *índice*, por sua vez, é um signo que “...mantém uma relação de contigüidade física com o que representa”. É o caso dos chamados “signos naturais”: palidez para o cansaço, fumaça para o fogo, nuvem para chuva, pegadas na areia, marcas de pneu na lama (JOLY, 1996, p.35).

O *símbolo*, finalmente, é um signo que mantém uma relação de convenção com seu referente, e que só pode ser interpretado corretamente por alguém que conheça essa convenção. É o caso da pomba branca que representa a paz, das bandeiras dos diferentes países e da própria língua – um sistema de signos ordenados por convenções bastante específicas.

Partindo desses conceitos, podemos dizer que a imagem televisiva – uma mensagem visual que combina um conjunto de representações coordenadas entre si e que produz significados – é um ícone, uma vez que seu significante (sua parte física, visível) é análogo ao objeto a que se refere. A imagem, portanto, é uma representação que “...reúne ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Um desenho, uma foto, uma pintura figurativa retomam as

qualidades formais de seu referente: formas, cores, proporções, que permitem reconhecê-los.” (JOLY, 1996, p. 37)

Como, porém, não existem signos “puros”, mas apenas signos com características dominantes que os levam a penderem mais para a qualidade de ícones, índices ou símbolos, não se pode dizer que a imagem seja estritamente um ícone. As imagens transmitidas pela televisão, por exemplo, que são ícones pelo fato de guardarem estrita analogia com os objetos que representam, também têm seu aspecto de índice, uma vez que são registradas por aparelhos que captam e transformam as ondas luminosas refletidas pelos objetos filmados – uma relação de contigüidade física com o referente, portanto.

Por exemplo: todas as linguagens da imagem, produzidas através de máquinas (fotografia, cinema, televisão...), são signos híbridos: trata-se de hipoícones (imagens) e de índices. Não é necessário explicar porque são imagens, pois isso é evidente. São, contudo, também índices porque são capazes de registrar o objeto do signo por conexão física. A respeito da fotografia, Peirce esclarece: ‘O fato de sabermos que a fotografia é efeito das radiações partidas do objeto torna-a um índice altamente informativo’. Embora o processo de captação da imagem televisiva seja diferente da fotografia, o caráter inicial de conexão física, existencial e factual nele se mantém. (SANTAELLA, 1983, p. 69-70)

Tais imagens também possuem, inegavelmente, seu aspecto de símbolo, pois muitas vezes a sua adequada interpretação dependerá do domínio que tem o seu receptor das convenções que as fazem significar uma coisa e não outra. Embora prevaleça, na imagem – e sobretudo na imagem telejornalística –, a sua qualidade de ícone, em alguns momentos suas características de índice e de símbolo também podem vir à tona e influenciar o processo de sua interpretação, como veremos mais adiante, na análise do *Jornal Nacional*.

1.2 IMAGEM: UMA LINGUAGEM NATURAL?

Uma das mais fáceis e cômodas explicações que os entusiastas da imagem costumam dar para a suposta facilidade de sua compreensão baseia-se no fato de que a capacidade humana de ver é muito mais natural que a de falar. Afinal, não

necessitamos, para ver e entender o que vemos, de um longo aprendizado, como acontece no caso da expressão verbal. Isso acontece porque a relação entre o significado e o significante – que nas palavras é arbitrária e convencional – é uma relação *motivada* no campo das imagens, pois baseia-se na analogia ou na contigüidade. Enquanto a união dos sons “ca-sa” remete ao objeto referente “casa” por simples convenção (e só quem dominar o código, ou seja, o idioma português, poderá compreender o seu significado), o mesmo não ocorre com um desenho, uma fotografia ou uma imagem televisiva de uma casa – que poderá ser reconhecida como tal por um número infinitamente maior de pessoas, dominem ou não o idioma português.

A esse argumento, sem dúvida poderoso, de que *enxergar* (perceber) uma imagem é algo natural, podemos contrapor, porém, o fato de que *ler* (interpretar) essa imagem está longe de ser uma capacidade inata a todo ser humano.

Muitas razões explicam essa impressão de leitura ‘natural’ da imagem, pelo menos da imagem figurativa. Em particular, a rapidez da percepção visual, assim como a aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo e de sua interpretação. (...) A confusão é freqüentemente feita entre interpretação e percepção. De fato, reconhecer este ou aquele motivo nem por isso significa que se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor. (...) Portanto, ainda hoje, reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são simultâneas. (JOLY, 1996, p. 42)

Interpretar aquilo que enxergamos, portanto, implica um aprendizado prévio, tão complexo quanto aquele necessário à compreensão da comunicação verbal.

É esse aprendizado, e não a leitura da imagem, que é feito de maneira ‘natural’ na nossa cultura, na qual a representação pela imagem figurativa tem tanta importância. Desde muito pequenos, aprendemos a ler imagens ao mesmo tempo em que aprendemos a falar. Muitas vezes, as próprias imagens servem de suporte para o aprendizado da linguagem [da língua]. E, como no caso desse aprendizado, há um limite além do qual, se não se foi iniciado a ler e compreender as imagens, isso se torna impossível. (Acontece de certas pessoas jamais terem visto imagens, porque vivem em áreas isoladas de regiões onde a tradição cultural não emprega a imagem figurativa. As imagens figurativas permanecem, então, para essas pessoas, arranjos de cores e formas que não remetem em caso algum a elementos da realidade). (JOLY, 1996, p. 43)

A decodificação de imagens é decorrente, portanto, de um processo *cultural*. A capacidade de aprender a decodificar imagens todos temos, desde que não estejamos impedidos por alguma limitação orgânica. É essa capacidade de aprender a interpretar, e não a própria interpretação, que é natural – desde que desenvolvida, assim como ocorre com a fala, no período correto. Caso contrário, ocorre um fenômeno no qual o cérebro desativa as regiões responsáveis por esse aprendizado – processo bem conhecido dos estudos neurolingüísticos, mas que por serem demasiado específicos não cabem neste trabalho.

É por considerarem a linguagem da imagem como “natural” – e argumentarem que uma imagem é uma imagem onde quer que se apresente, não exigindo do observador o domínio de um código específico para decifrá-la, como acontece na língua – que muitos caem no equívoco de afirmar que a televisão poderia vir a ser um meio de comunicação universal. Tal posição é falsa porque a imagem está longe de ser uma mensagem sem código. Embora as convenções lingüísticas, por serem mais específicas, sejam mais eficientes no sentido de limitar as possibilidades de interpretação do texto verbal, as convenções culturais, apesar de muito mais amplas e flexíveis, também condicionam, como vimos, a compreensão das imagens.

Essa idéia da leitura “natural” das imagens decorre também, em grande parte, da noção de que o sentido da visão, no ser humano, predomina sobre os demais. Esse é um argumento freqüentemente utilizado pelos defensores da supremacia obrigatória da imagem no discurso telejornalístico, pois ele explicaria, pelo menos parcialmente, a atração e o apelo exercidos pela televisão. Contudo, embora haja quem atribua à visão o *status* de ser o sentido mais puro, este é um assunto bastante controverso, ainda não amparado em bases científicas irrefutáveis.

Parece-nos mais acertado, por ora, concordar com Guilherme Jorge de Rezende, que cita Michel Chion⁸ para defender que “...em um espetáculo audiovisual, a audição e a visão ‘suscitam percepções específicas’ – que ele chama de ‘audiovisão’ – o que

⁸ CHION, M. *La audiovisión – introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 31.

impediria determinar, com segurança, que um sentido seja mais importante que o outro. Por essa concepção, substitui-se a idéia de hierarquia pela de intercomplementação dos sentidos: ‘se o som faz ver a imagem de modo diferente do que esta imagem mostra sem ele, a imagem, por sua parte, faz ouvir o som de modo distinto ao que este ressoaria na obscuridade.’” (REZENDE, 2000, p. 41)

Por isso, é arriscado defender a supremacia das imagens ancorando os argumentos na suposta superioridade da visão sobre os demais sentidos. “A percepção é um fenômeno ‘transensorial’, no qual intervêm, interativamente, diferentes fontes de estímulo (visuais, sonoros, olfativos, táteis). Quanto à comunicação audiovisual, por exemplo, dificilmente se identificam sensações exclusivamente visuais ou auditivas.” (REZENDE, 2000, p. 42)

1.3 A DEFESA DO PREDOMÍNIO DA IMAGEM NO TELEJORNALISMO

Não há dúvidas de que o código icônico é o suporte básico da televisão, pois ele é o seu trunfo e o seu diferencial perante os demais veículos de comunicação de massa. É com a imagem que a televisão fascina o espectador e prende a sua atenção. Por isso, “...as produções televisivas privilegiam, às vezes em excesso, a força expressiva da imagem, inclusive nos programas jornalísticos.” (REZENDE, 2000, p. 40) Quem trabalha em televisão costuma afirmar que ela “...precisa da imagem, [e que] o texto é secundário e fica à mercê da imagem. Mesmo no noticiário internacional, por causa do pequeno espaço que recebe, acaba prevalecendo a imagem do espetacular, do sensacional, sem muita preocupação em situar o fato num contexto, explicar o que provocou tudo aquilo, as conseqüências.” (BIAL⁹, apud REZENDE, 2000, p. 44)

Assim, o uso da imagem, com todo o apelo que lhe é peculiar, acaba contribuindo – e muito – para o predomínio do formato espetacular na televisão, inclusive no jornalismo, que muitas vezes se vê forçado, por fatores mercadológicos, a recorrer ao espetáculo, já que “...disputa mercado não apenas com outros veículos

⁹ OUTSUKA, L. O gato da Ana e da Marina. **Imprensa**, São Paulo, mar. 1997, p. 12-17.

informativos, mas também com as opções de lazer. Precisa ser envolvente, divertido, leve, colorido, ou perde o público sedento de novas sensações.” (BUCCI, 2000, p. 142) A busca do sensacional e do espetacular acaba se tornando um dos principais princípios de seleção do conteúdo televisivo, pois “...a televisão convida à *dramatização*, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico.” (BOURDIEU, 1997, p. 25) Para manter a audiência, o telejornalismo precisa entreter o tempo todo. Nele, “...uma nota entediante de 10 segundos é fatal. O telespectador foge. A cor é obrigatória. O movimento é obrigatório. O retumbante é obrigatório. É por isso que o principal critério da notícia é a imagem. Se não há uma imagem impactante, dificilmente o fato merecerá um bom tempo no telejornal.” (BUCCI, 1997, p. 29)

No Brasil, onde o mais bem sucedido dos telejornais conquistou seu público “espremido” entre duas telenovelas de grande audiência, o caráter espetacular do jornalismo televisivo ganhou cores muito próprias.

Entre nós, a seqüência dramática do telejornalismo é precisamente melodramática, segue a estrutura das narrativas das telenovelas, que fundaram no público nacional o hábito de ver televisão. É esse o estilo brasileiro pelo qual a imagem preside a notícia. O massacre de trabalhadores sem-terra em Eldorado dos Carajás, no interior do Pará, em 1996, só foi manchete porque veio acompanhado de cenas vibrantes. Alguém havia gravado os tiros, a correria e os confrontos em vídeo. A força das imagens era a força da notícia. O mesmo aconteceu quando, em 1997, um cinegrafista anônimo registrou a violência policial contra cidadãos na Favela Naval, em Diadema, São Paulo. Não fossem as imagens, e a notícia não teria merecido destaque, embora os fatos reais, com vídeo ou sem vídeo, fossem os mesmos. O telejornalismo não registra os acontecimentos em si, mas as *imagens* dos acontecimentos. E são as imagens que determinam quais serão os temas do debate público. (BUCCI, 2000, p. 143-144)

A capacidade que tem a imagem de envolver o telespectador e atrair sua atenção deve-se em grande parte às funções específicas que a linguagem icônica desempenha na televisão, pois a combinação dessas funções mobiliza sobretudo as emoções do telespectador. No início da década de 1960, o lingüista russo Roman Jakobson¹⁰ propôs *funções da linguagem* que podem ser encontradas tanto na expressão verbal quanto em qualquer outro tipo de comunicação, inclusive na visual.

¹⁰ JAKOBSON, R. **Essai de linguistique générale**. Paris: Minuit, 1970, p. 214.

São as funções *denotativa* (concentra o conteúdo da mensagem naquilo que se está querendo expressar explicitamente, também chamada de função *cognitiva* ou *referencial*), a *poética* (manipula o lado palpável e perceptível da mensagem), a *fática* (estabelece o contato entre quem se comunica), a *metalingüística* (a linguagem é utilizada para examinar-se a si própria), a *expressiva* ou *emotiva* (confere mais subjetividade à mensagem) e a *conativa*, que “...serve para manifestar a implicação do destinatário no discurso e a manifesta por todos os tipos de procedimento, como a interpelação, o imperativo e a interrogação.” (JOLY, 1996, p. 57)

Nenhuma mensagem, porém, traz apenas uma função em estado puro, pois as diferentes funções se complementam. Para Joly, as imagens do telejornalismo deveriam ter, teoricamente, uma função referencial (denotativa) dominante, uma vez que – a princípio – possuem o objetivo maior de informar. Elas acabam, contudo, se situando entre a função referencial e a emotiva, pois muitas vezes exercem mais apelo junto ao público pelo *modo* como transmitem a mensagem, e não por seu conteúdo. “A mensagem televisiva multidimensional e multissensorial tende a atuar com mais intensidade sobre o receptor, repercutindo quase diretamente na sua afetividade, sem passar pela mediação do intelecto. Na comunicação audiovisual, portanto, registra-se o predomínio da sensação sobre a consciência, dos valores emocionais sobre os racionais.” (REZENDE, 2000 , p. 40) Afinal, “...é o critério da emoção que faz com que imagens que já não informam nada sejam repetidas sem parar.” (BUCCI, 1996, p. 16)

O critério da emoção, aliás, é um dos maiores responsáveis pela quase supressão da fronteira entre informação e entretenimento, que “...obrigou o telejornalismo a se adaptar ao ritmo das mensagens publicitárias: ninguém que tenha acabado de passar pelo impacto visual proporcionado pelas mensagens da Coca-Cola ou Marlboro suportaria uma seqüência longa (mais do que trinta segundos) ou densa sobre algum evento.” (ARBEX JR., 2001, p. 80)

Também contribui para a afirmação da suposta predominância do código icônico no telejornalismo a idéia bastante disseminada, mas falaciosa, de que as imagens são provas de realidade e veracidade. “A força da mensagem icônica é tão grande que, para muitas pessoas, o que a tela mostra é o que acontece, é a realidade. Por isso, a TV ocupa um *status* tão elevado, o que faz com que os telespectadores,

especialmente os pouco dotados de senso crítico, lhe dêem crédito total, considerando-a incapaz de mentir para milhões de pessoas.” (REZENDE, 2000, p. 76)

Se a prova de veracidade fornecida pela imagem nunca passou de uma falácia – o que se comprova pelo simples reconhecimento de que uma ocorrência, vista de ângulos diferentes, pode se desdobrar em diferentes versões dos fatos –, atualmente ela cai por terra devido ao avanço tecnológico, pois ele já permite criar imagens digitais que se confundem com aquilo que chamamos de realidade e que formam, elas próprias, uma outra realidade.

As ‘novas’ imagens: assim são chamadas as imagens de síntese produzidas em computador que passaram nos últimos anos da representação em três dimensões a um padrão de cinema – o 35 mm, as quais se pode ver atualmente nas grandes telas de alta definição. Programas cada vez mais potentes e sofisticados permitem criar universos virtuais, que podem se apresentar como tais, mas também fazer trucagens com qualquer imagem aparentemente ‘real’. Qualquer imagem passou a ser manipulável e pode perturbar a distinção entre real e virtual. (JOLY, 1996, p. 25-26)

Nem é preciso ir tão longe: os próprios cenários em que são apresentados a maioria dos telejornais utilizam recursos virtuais, colocando os jornalistas de carne e osso dentro de um mundo que para eles não existe (para eles só há o fundo azul do *chroma-key*¹¹), mas que para o telespectador é bem visível, ainda que um pouco artificial – artificialidade que em breve, certamente, será superada pelo avanço tecnológico. Trata-se da união do que Joly chama de “imagens fabricadas” – cuja função principal é imitar com tanta perfeição que podem se tornar “virtuais” e provocar a ilusão da própria realidade sem serem reais – e de “imagens gravadas”, como a fotografia, o cinema e a televisão tradicionais, que são registros feitos “...a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas” (JOLY, 1996, p. 40).

Além disso, há de se considerar que a própria câmera de televisão, bem como a presença da equipe de reportagem em determinado local, já altera a realidade que tenta captar,

¹¹ Literalmente, chave de cor. É um recurso que permite “...eliminar as informações visuais contidas num cenário em uma das cores básicas, normalmente o azul” e fundir imagens diferentes. (SQUIRRA, 1990, p. 162)

...na medida em que desperta um fascínio muito grande. É muito comum, por exemplo, o repórter chegar em um ambiente onde as pessoas estão envolvidas em uma tragédia e ainda assim ter que desviar dos que querem sorrir, abanar para a câmera, mandar um recadinho engraçado para a família. Nas manifestações de protesto, nos campos de futebol, nos locais de grande aglomeração também é freqüente constatar que, ao ligar a câmera, tudo se transforma. Em geral, mesmo quem estava no maior desânimo, passa a gritar, vibrar como nunca. (BARCELOS, 1994, p. 19)

Trabalhamos com a hipótese de que as imagens, no telejornalismo, muitas vezes desempenham um papel meramente ilustrativo do texto falado pelo repórter, por entendermos que “...a tão decantada e atraente imagem contribui muito pouco, no Jornalismo eletrônico, para ampliar o universo de significações. Apesar de todas as sofisticções possíveis e praticadas, ainda a notícia de televisão é basicamente verbal e conceitual.” (MEDINA, 1998, p. 117)

Não podemos deixar de levar em conta, porém, posições como a de Mário Marona, ex-editor-chefe do Jornal Nacional, quando defende o telejornalismo ideal seria feito sem palavras, apenas com imagens. “Imagens que tenham significado próprio, que não dependem da palavra – nem escrita, nem falada. Não existe nada mais desnecessário – nada mais intruso – do que repórter sobrepondo seu texto a imagens emocionantes, fortes, reveladoras, mobilizadoras do telespectador.” (MARONA¹², apud REZENDE, 2000, p. 78) Tal afirmação é partilhada por muitos jornalistas do meio televisivo e por entusiastas de todos os matizes da imagem, mas fundamenta-se no falso argumento que compara a linguagem televisiva (e, mais especificamente, a telejornalística) à linguagem cinematográfica, propondo uma transposição do modo de fazer cinema para o telejornalismo.

O cinema – tanto na organização de sua linguagem quanto no modo como é elaborado e recebido pelo público, é muito diferente da televisão. Ele tem a capacidade de mobilizar os espectadores pela força de seu modo de exibição – um espetáculo de fruição coletiva, desenrolado em uma grande sala escura, tomada inteiramente pela presença da imagem e do som em proporções descomunais. A televisão, por sua vez, não deixa de ser um eletrodoméstico entre tantos outros existentes em uma casa

¹² MARONA, M. **Entrevista concedida a Guilherme Jorge de Rezende**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1997.

(embora dos mais importantes, é preciso reconhecer), que disputa a atenção do receptor com uma infinidade de outros apelos. Isso contribui para que a narrativa da tevê seja caracterizada sobretudo pelo diálogo, pela fala, pelas palavras. Na televisão, “...há um atrofiamento das demais formas expressivas (o silêncio, a linguagem dos ambientes, das paisagens, das cenas por si). No cinema é diferente: os efeitos visuais podem até desprezar as palavras já que o ambiente (a concentração) da exibição permite que se ampliem as formas de expressão.” (MARCONDES FILHO¹³, apud REZENDE, 2000, p. 46)

No cinema, o tempo pára; qualquer que seja a hora em que se entra na sala, sairemos de nossa duração para penetrar na duração do filme. Na televisão, o fato de ver uma coisa em nosso ambiente habitual, em nosso próprio meio, recoloca a transmissão num outro contexto. Esse contexto é a ficção de imediatez na relação vídeo-telespectador, que impõe um *ritmo* diferente ao cinematográfico. O envolvimento – eletrônico, inclusive – da tevê leva o espectador a se cansar da imagem enquanto a observa. Assim, o ritmo televisivo deve evitar a *saturação* (...) e concorrer para a *inteligibilidade*. Esta última, na tevê, significa: *simplicidade do quadro, familiaridade da apresentação e clareza das imagens* mostradas. (...) Tais elementos, que não apontam para nenhuma densificação do real pela imagem (como no cinema), indicam que a linguagem da tevê é basicamente a mesma do jornalismo, porque visa sempre a *mostrar* algo que se dá fora do vídeo e supostamente no mesmo tempo histórico do espectador. No caso do vídeo-teipe existe, claro, uma mensagem pronta e previamente organizada. Mas sua elaboração tem de levar em conta, no próprio momento da filmagem, que a televisão exige um *ethos* de familiaridade e instantaneidade, conjugado com a informação jornalística. Toda a força dramática ou retórica da imagem se concentra no *mostrar*, no *apontar*, no *ver*. (SODRÉ, 1977, p. 70-71)

É claro que a televisão também pode selecionar suas imagens, tal como faz o cinema, mas essa seleção não consegue produzir uma linguagem simbólica, pois dificilmente há uma coerência interna suficiente na seqüência das imagens, especialmente no telejornalismo.

A comunicação real (a conversa, o diálogo) atribui tal importância ao elemento verbal, que este termina impondo-se, na tevê, ao visual. O verbal e o visual se repetem exaustivamente no vídeo. Por isso, até agora, a tevê tem estado mais próxima do rádio que do cinema. É que o compromisso com o real histórico (em termos institucionais, com a informação jornalística) impele a tevê a uma lógica de demonstração, de explicação, que percorre todas as suas possibilidades expressivas. Ela pode mostrar qualquer coisa, mas tem de explicar, esclarecer o que mostra. E nesta operação, a palavra, o verbo, impõem seu poder ao elemento visual. (SODRÉ, 1977, p. 73-74)

¹³ MARCONDES FILHO, C. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994, p. 16.

Contra a transposição do modo de fazer cinema para o telejornalismo também existe outro argumento óbvio: o *modus operandi* do trabalho cinematográfico é radicalmente diferente daquele que existe no jornalismo da TV. No cinema, a construção das mensagens visuais desejadas pelo diretor é um processo extremamente complexo, que demanda grande quantidade de pessoas, de dinheiro e de tempo de planejamento e execução, além de contar com uma elaborada edição das imagens para sugerir significados. “Graças ao ritmo, a montagem pode melhor criar idéias, isto é, reordenar logicamente as imagens de maneira a fazer emergir, em sua oposição significativa, seu sentido simbólico. É a montagem, portanto, que, no cinema atribui sentido às imagens, ao discurso analógico.” (SODRÉ, 1977, p. 69)

Tendo em vista essa possibilidade do cinema de elaborar sua mensagem visual através da montagem – um processo longo e extremamente detalhista e planejado –, Sodré afirma que na televisão, as imagens estão longe de serem organizadas em um conjunto tão cuidadosamente estruturado. “Não que a montagem seja uma técnica estranha à TV: o vídeo-teipe tornou-a possível. Mas é apenas um recurso técnico, não a sua base estética ou retórica, como no cinema.” (SODRÉ, 1977, p. 70) No telejornalismo, o processo de construção das mensagens é bastante diverso daquele que ocorre no cinema, como veremos mais adiante nos depoimentos de cinegrafistas e editores de imagem – que têm seu trabalho limitado pela necessidade de sempre estarem correndo contra o relógio e pela característica intrínseca do jornalismo de tentar transmitir mensagens claras para um público extremamente heterogêneo.

Nem mesmo os filmes de ficção nos tempos do cinema mudo foram capazes de sustentar-se somente com as imagens: apesar de serem elas as responsáveis pela condução da narrativa, foram poucos os filmes que, na impossibilidade técnica de darem voz aos personagens, não recorreram à palavra escrita para direcionar a interpretação do público. O que dizer então do cinejornal, a princípio o antepassado direto do telejornal? Ele, muito menos, era capaz de sustentar-se apenas com a imagem. Apesar de contar com o ambiente especial de recepção que as salas de cinema lhe conferiam, os cinejornais eram, em muitos aspectos, bastante parecidos

com os telejornais que antecederam, pois recorriam à palavra para conceitualizar e à imagem para emocionar¹⁴

Importa deixar claro também que a maioria das imagens utilizadas no telejornalismo, como veremos nos próximos capítulos, não tem o caráter “emocionante, forte e revelador” de que fala Marona, pois são captadas, com exceção das coberturas ao vivo e de alguns casos de videorreportagem, *a posteriori* dos acontecimentos. Isso ocorre porque “...a televisão, tendo de simular um contato familiar com seu público [para prender-lhe a atenção], apóia-se numa *retórica do direto*. O que aparece no vídeo pretende ser apreendido como *simultâneo ao tempo do espectador*. Mesmo quando a ação transmitida declara-se passada com relação ao presente do telespectador, a retórica do direto persiste, seja através da intervenção dos apresentadores, seja através dos recursos fáticos [de estabelecimento de contato entre emissor e receptor] empregados na imagem.”(SODRÉ, 1970, p. 71)

O próprio Marona reconhece a impossibilidade prática de sua idéia:

No dia seguinte às palestras ou instruções à minha equipe em defesa da absoluta supremacia da imagem sobre a palavra, eu mesmo me pegava fazendo o contrário – valorizando o texto em detrimento da imagem. Por quê? Porque nem sempre temos imagens e porque, antes de mais nada e acima de tudo, o que importa é mesmo a INFORMAÇÃO. Assim mesmo, em letras grandes. Nada supera a informação em jornalismo. E aí, não interessa muito como ela chega ao público. Tem de chegar rápido, com precisão, com boa apuração e com cuidados éticos. Mas tem de chegar. No mais, cabe a mim e aos meus colegas que editam o *Jornal Nacional* lutar para que o público receba em casa um resumo agradável, interessante, envolvente das notícias mais importantes do dia. Sempre que possível com lindas/fortes/expressivas imagens se sobrepondo aos textos. Se não for possível, que seja com bons textos, pelo menos. (MARONA¹⁵, apud REZENDE, 2000, p. 79)

¹⁴ Squirra classifica os cinejornais como um subtipo de documentário cinematográfico. “É o jornalismo cinematográfico. Surgiu com o primeiro *Pathé-Journal*, na França, em 1908. Esse primeiro cinejornal teve como palco de experimentação a Segunda Guerra Mundial. Era muito grande, difícil e penoso o trabalho dos cinegrafistas da época na tentativa de documentar o que estava acontecendo no *front*. Os equipamentos eram pesados, enormes e desajeitados, além de excessivamente frágeis. “Para Lawson, ‘uma reportagem pode deturpar os acontecimentos reais, e a narração desvirtuar o significado dos fatos mostrados na tela’. Foi exatamente o que aconteceu com o cinejornal norte-americano *The Fox Movietone News*, que surgiu em 1928, produzido em Hollywood e patrocinado pelo grupo Time-Life. Era chamado *A Marcha dos Tempos*. Esse cinejornal tinha um locutor de voz autoritária, W. van Vohdis, que dava às cenas uma ilusória impressão de veracidade, quando de fato elas eram produto da dramatização da locução e tinham forte direcionamento ideológico na montagem.”(SQUIRRA, 1990, p.28)

¹⁵ MARONA, M. **Entrevista concedida a Guilherme Jorge de Rezende**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1997.

De todo o exposto, depreende-se que a imagem telejornalística, polissêmica e aberta a múltiplas interpretações, como qualquer mensagem icônica, muito dificilmente é capaz de conceitualizar e, conseqüentemente, de transmitir sozinha o conjunto complexo de informações contido em uma notícia, pois o jornalismo, em qualquer suporte, tem a necessidade de conduzir a interpretação do receptor no sentido de conferir à informação a maior exatidão possível. Há coisas que não podem ser ditas pelas imagens.

A sua capacidade expressiva não ultrapassa os limites do individual: a imagem fenomenaliza sempre os objetos que representa, presa que está à simulação do vivido, perdendo seu significado tão logo é substituída por outra. A cinematográfica reorganização lógica das cenas extraídas do real e trabalhadas pela montagem de maneira a produzir o sentido profundo e simbólico de cada uma delas revela-se impraticável na tevê. Nesta, em seu discurso, dificilmente se poderá falar de uma lógica interna, específica das imagens. Assim, as significações gerais só podem ser faladas, ditas, jamais narradas por imagens. (SODRÉ, 1977, p. 74-75)

Isso decorre da falta de capacidade assertiva da imagem, que “...não pode afirmar nem negar nada, e tampouco focalizar a si mesma” (JOLY, 1996, p. 58), e das inúmeras e enormes possibilidades interpretativas que elas contêm em si. A imagem é polissêmica por excelência, a tal ponto que não é exagero afirmarmos que “...uma imagem muda é perigosa, porque a busca de seu sentido fica livre.”(COUTINHO¹⁶, apud REZENDE, 2000, p. 48) É sobre as possibilidades de direcionamento da imagem contidas no discurso lingüístico do telejornalismo que passaremos a tratar agora.

¹⁶ COUTINHO, E. A astúcia. In: NOVAES, A. (Org.). **Rede imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 281-282.

2 A PALAVRA NO TELEJORNALISMO E SUA INTERAÇÃO COM A IMAGEM

As imagens do telejornalismo muitas vezes são incapazes de transmitir informações com exatidão devido à sua pobreza referencial, que decorre tanto da dificuldade, culturalmente condicionada, que temos em decodificar imagens quanto do modo como são construídas as matérias – quase sempre elaboradas sob a ditadura do prazo curto e seguindo um modelo que, ao privilegiar o jornalismo declaratório, muitas vezes evidencia o código lingüístico em detrimento do icônico. Desse modo, o que se tem, em determinados casos, são imagens que pouco dizem sobre o teor da reportagem que ilustram, a ponto de se tornarem quase indecifráveis quando não acompanhadas pelo relato oral da notícia.

‘Prenez un JT [journal télévisé], coupez le son et gardez l’image, vous obtiendrez un jeu de devinette amusant mais dont le contenu informatif est pauvre et dépendent largement du savoir préalable du spectateur’, observe J.-L. Missika¹⁷ et, citant J. Gracq, il note que le régime ‘normal’ et le plus fréquent de l’image d’information télévisée semble bien être celui-là: ‘Ce donné inerte et sans cohérence, cette part de remplissage neutre, inactif et insignifiant, ce bric-à-brac qui est seulement là, capturé en état de totale non-participation par la pellicule sensible. (COULOMB-GULLY, 1995, p. 83)¹⁸

Uma das chaves para explicar essa pobreza informativa das imagens telejornalísticas pode ser o formato tradicionalmente adotado pelo telejornal. Ele provavelmente constitui, segundo Arlindo Machado, o gênero televisual mais rigidamente codificado, pois esse formato básico praticamente não muda em nenhum lugar do mundo:

...o telejornal se constrói da mesma maneira, se endereça de forma semelhante ao telespectador, fala sempre no mesmo tom de voz e utiliza o mesmo repertório de imagens sob qualquer regime político, sob qualquer modelo de tutela institucional (privado ou público), sob

¹⁷ MISSIKA, J.-L. Un mont vaut dix mille images. **Médiaspouvoirs**, Paris, 1994, p. 08.

¹⁸ “‘Tome um telejornal, separe o som e conserve a imagem, e você obterá um divertido jogo de adivinhação, mas cujo conteúdo informativo é pobre e largamente dependente do saber prévio do espectador’, observa J.-L. Missika. Citando J. Gracq, ele nota que o regime ‘normal’ e mais frequente da imagem informativa na televisão parece ser bem este: ‘Este dado inerte e sem coerência, este conteúdo neutro, inativo e insignificante, estes objetos que apenas estão lá, são capturados em estado de total não-participação pela película sensível.’”

qualquer patamar de progresso cultural ou econômico. O que importa, porém, é extrair as conseqüências necessárias dessa estrutura básica: *o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos*. Sujeitos falantes diversos se sucedem, se revezam, se contrapõem uns aos outros, praticando atos de fala que se colocam nitidamente como o *seu* discurso com relação aos fatos relatados. (MACHADO, 2001, p. 104)

Por outro lado, e menos paradoxalmente do que possa parecer, essa deficiência informativa das imagens também pode ser atribuída, em alguns casos, às suas múltiplas possibilidades de interpretação, característica inerente ao código icônico. Isso ocorre porque o jornalismo, independente da mídia em que é veiculado, caracteriza-se pela necessidade (teórica, pelo menos) de apresentar suas mensagens com precisão e clareza¹⁹, e a polissemia das imagens, ao contrário do que ocorre nos formatos ficcionais, é prejudicial a esse compromisso assertivo do jornalismo, pois ela pode criar um “caos sígnico” ao abrir-se a uma “infinidade de alternativas de leituras e interpretações.” (REZENDE, 2000, p. 49)

Outro fator que concorre para limitar o poder informativo das imagens telejornalísticas é a rapidez com que elas se sucedem na tela, impedindo que o telespectador as analise mais demoradamente. Na televisão, afinal, “ou se entende de imediato, ou não se entende nada”, pois nela “não existe uma segunda possibilidade de ‘leitura’ da informação”, já que “não é possível voltar atrás, reler de novo” (SQUIRRA, 1990, p. 54).

Embora a hegemonia que a televisão conquistou sobre os demais meios de comunicação de massa na segunda metade do século XX seja responsável, em grande parte, pela insistente idéia de que vivemos em uma “civilização das imagens”, ela é “...um meio bem pouco ‘visual’ e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso *oral* e faz da palavra sua matéria-prima principal.” (MACHADO, 2001, p.71)

A palavra – na maior parte dos casos falada, em alguns outros, escrita – desempenha uma função, se não principal, como afirma Machado, pelo menos

¹⁹ Há de se levar em conta, porém, o poderoso instrumento representado pelas técnicas de construção subliminar das mensagens, que abordaremos mais adiante.

fundamental no discurso telejornalístico: como ensina Roland Barthes²⁰, ela *ancora* o visual. Essa função de *ancoragem* detém a “cadeia flutuante do sentido” gerada pela polissemia das imagens e designa o seu “nível correto de leitura”, ou seja, indica qual das diferentes interpretações possíveis é a mais apropriada do ponto de vista do emissor (JOLY, 1996, p. 109). Barthes também aponta uma outra função do texto junto à imagem, o *revezamento*, que se manifestaria “...quando a mensagem lingüística viesse suprir carências expressivas da imagem, substituí-la. De fato, apesar da riqueza expressiva e comunicativa de uma mensagem puramente visual (...), há coisas impossíveis de dizer sem recorrer ao verbal.” (JOLY, 1996, p. 110)

Se utilizarmos as funções da linguagem propostas por Roman Jakobson, já apresentadas no capítulo anterior, podemos afirmar que essa dificuldade que tem a imagem de conceitualizar decorre em boa medida de sua quase total incapacidade metalingüística. A função metalingüística, que “...consiste em ‘falar’ de seus próprios códigos com seus próprios códigos, parece ser-lhe inacessível em virtude de sua falta de capacidade assertiva”, pois a imagem “...não pode negar nem afirmar nada, e tampouco focalizar a si mesma” (JOLY, 1996, p.58) Se a língua é capaz de explicar “...o que é a construção positiva ou negativa de uma frase, quais são suas marcas e a natureza dos elementos em jogo”, a imagem “...não pode fazer esse tipo de focalização sobre si mesma: não pode manter um discurso metalingüístico. Mesmo as tentativas orientadas nesse sentido, como a pintura de quadros monocromáticos que tentam exaltar a cor pela cor (...) permanecem ambíguas” (JOLY, 1996, p. 58).

Na verdade, as imagens não apresentam uma metalinguagem visual própria. No máximo, pode existir uma metaimagem como a imagem de uma imagem (ALESSANDRIA²¹, 1996), mas não como uma teoria analítica da imagem. Não existe nenhuma metaimagem que possibilite a análise ou comentário teórico de uma imagem. Por este motivo, a linguagem [a língua] é sempre um instrumento necessário à análise da imagem semiótica. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 43)

²⁰ BARTHES, R. Rhétorique de l’image. **Communications** n.º 4, Paris, 1964, sem indicação de página.

²¹ ALESSANDRIA, J. **Imagen y metaimagen**. Buenos Aires: Universidad de B.A., Cátedra de Semiologia, 1996.

A comunicação através da língua falada – um conjunto de sons convencionais articulados, capazes de produzir sentido dentro de uma determinada comunidade – é uma construção social que, sem dúvida, constitui “a marca fundamental da humanidade”(REZENDE, 2000, p. 54), pois “...não se tem registro histórico da existência de comunidades, mesmo as mais primitivas, que não tivessem domínio da linguagem oral” (ROCCO, 1988, p. 29). Apesar de estar longe de ser a única maneira de comunicação e expressão do homem, sua onipresença faz com que não cheguemos a tomar consciência, na maior parte das vezes, “...de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediada por uma rede intrincada e plural de linguagem”, que passa pelas mais variadas formas de expressão – daí nossa dificuldade em lidar racionalmente com as imagens (SANTAELLA, 1983, p. 10). Como já citamos no capítulo anterior,

...a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiados, é muito intensamente devida a um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita. O saber analítico, que essa linguagem permite, conduziu à legitimação consensual e institucional de que esse é o saber de primeira ordem, em detrimento e relegando para uma segunda ordem todos os outros saberes, mais sensíveis, que as outras linguagens, as não-verbais, possibilitam. (SANTAELLA, 1983, p. 10)

É em parte devido a esse *status* de veículo do saber humano por excelência que a palavra, tanto a falada quanto a escrita, desempenha um papel tão importante no telejornalismo – principalmente nas sociedades que têm na televisão o seu principal meio de informação e até de aprendizado. A palavra escrita, aliás, representa um instrumento poderoso para manter fixos na tela os olhos dos telespectadores (mesmo em um país de analfabetos, como o nosso), principalmente nas reportagens que envolvem grande quantidade de números, como veremos mais adiante.

A forte presença da palavra no telejornalismo deve-se também a fatores técnicos e econômicos. Embora o rápido desenvolvimento da informática torne cada vez maior a utilização de recursos gráficos que enriquecem as imagens e as tornam mais atrativas e, de certo modo, mais informativas também, a

...televisão continua oral, como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência no manejo da palavra oralizada, seja da parte de um apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou de qualquer outro. Não conheço nenhuma estatística a este respeito, mas a simples recepção cotidiana da televisão já demonstra (e se alguém duvida, basta, a qualquer momento, ‘zapear’ todos os canais de televisão) que a maioria esmagadora dos programas se funda na imagem prototípica de uma *talking head* (cabeça falante) que serve de suporte para a fala de algum protagonista. Talvez isso se explique por imperativos técnicos e econômicos: o depoimento oral, a entrevista, o debate, o discurso do âncora constituem as formas mais baratas de televisão e aquelas que oferecem menos problemas para a transmissão direta ou para o ritmo veloz de produção. (MACHADO, 2001, p. 72)

Somando-se a esses fatores há, ainda, o fato de que, em última análise, o jornalismo consiste em contar histórias. Afinal, a sua matéria-prima, a notícia, não é “...um acontecimento, ainda que assombroso, mas a **narração** desse acontecimento” [sem grifo no original] (SQUIRRA, 1990, p. 47). Essa definição não vale apenas para os meios impressos, mas também para a televisão, pois suas matérias, com exceção das coberturas ao vivo e dos furos de reportagem, são construídas também *a posteriori* dos fatos – daí outra causa da pobreza informativa de suas imagens²². A narrativa verbal é, assim, condição *sine qua non* do jornalismo, enquanto mediação entre os fatos *relatados* pelos profissionais da notícia e o público. Nesse sentido, há quem considere legítimo a palavra prevalecer sobre a imagem no telejornalismo. Boris Casoy, por exemplo, afirma ter constatado que “...o emprego do texto em lugar da imagem, à maneira do contador de histórias, tem ampla receptividade do público telespectador de todos os níveis culturais” (CASOY²³, apud REZENDE, 2000, p. 53).

Apesar de todas as evidências do papel fundamental – e às vezes principal – desempenhado pela palavra, a concepção teórica de telejornalismo que predomina no Brasil confere à imagem “...uma função primordial no processo de codificação das

²² “O folclore do telejornalismo registra o caso do repórter de uma emissora de televisão paulista que chegou à Praça da Sé momentos depois da primeira manifestação pela abertura e volta à democracia, fortemente reprimida pela polícia. Ele implorou, aos poucos populares que ainda se encontravam no local, para tentarem reproduzir ‘os ares’ da manifestação. O repórter se esforçou bastante e foi, inclusive, solicitar ao padre da Catedral que o ajudasse no seu intento. Obviamente, ele nada conseguiu, e acabou realizando um simples boletim sobre o fato. Sem imagens que demonstrassem a verdadeira dimensão dos elementos sociais em atrito.” (SQUIRRA, 1990, p. 76)

²³ CASOY, B. **Entrevista concedida a Guilherme Jorge de Rezende**. São Paulo, 19 out 1997.

notícias”, relegando à palavra um “papel secundário, quase de mero complemento e suporte da informação visual” (REZENDE, 2000, p. 43). Esse modelo funda-se no padrão norte-americano de telejornalismo, no qual se baseia a atividade em nosso país, salvo raras exceções. Basta lembrar que o manual de telejornalismo da Rede Globo de Televisão “...se espelha nas normas do *Television News*, receituário do telejornalismo norte-americano que a TV brasileira adaptou à nossa realidade” (REZENDE, 2000, p. 44). Diz o manual: “Respeitar a palavra é muito importante no texto da televisão. Imprescindível, no entanto, é não esquecer que a palavra está casada com a imagem. O papel da palavra é enriquecer a informação visual. Quem achar que a palavra pode competir com a imagem está completamente perdido. Ou o texto tem a ver com o que está sendo mostrado ou o texto trai a sua função.”(REDE GLOBO DE TELEVISÃO²⁴, apud REZENDE, 2000, p. 44)

O próprio manual da Globo, porém, reconhece que “...a palavra é tão importante na televisão quanto no jornal. A diferença é que o texto de jornal é para ser lido pelo público e o da televisão, para ser ouvido” (REDE GLOBO DE TELEVISÃO²⁵, apud SOUZA, 1984, p. 206). Ele também instrui os jornalistas da casa a não sacrificarem uma boa notícia pelo simples fato de não existirem imagens adequadas sobre o assunto. Ele recomenda que “ ‘...é melhor fazer um bom texto e dar, ao vivo, ao locutor’, porque ‘imagem só para disfarçar, sem peso de notícia, não vale’” (REDE GLOBO DE TELEVISÃO²⁶, apud REZENDE, 2000, p. 53).

Além disso, não se pode deixar de levar em conta, como já dissemos antes, que as imagens, mesmo quando retratam os fatos com a maior fidelidade possível, “não desvendam imediatamente as significações de que são portadoras. Os fatos não falam por si próprios; é preciso apresentá-los e comentá-los para situar as causas e os efeitos que lhes dão sentido pleno” (SOUCHON²⁷, apud ROCCO, 1989, p. 15). A polissemia

²⁴ REDE Globo de Televisão. **Manual de redação da Central Globo de Telejornalismo**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1984, p. 11.

²⁵ REDE Globo de Televisão. **Manual de redação da Central Globo de Telejornalismo**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1984, sem indicação de página.

²⁶ REDE Globo de Televisão. **Manual de redação da Central Globo de Telejornalismo**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1984, p. 07.

²⁷ SOUCHON, M. et alii. *Devant la Télévision*. In : PLANQUE, B. (Dir.). **Des images pour les enfants**. Belgique: Casterman, 1977, p. 157.

inerente à imagem – ou pior ainda, a pobreza de sentidos resultante da rotina de trabalho do telejornalismo – deixam o telespectador sem direção, pois a rápida sucessão dos quadros na tela não lhe dá a possibilidade de refletir mais demoradamente sobre as imagens que vê, como poderia fazer, por exemplo, diante de uma fotografia em um jornal. A palavra tem o poder de orientar não só a interpretação das imagens por parte do público, mas também sua reação diante de determinados eventos reportados pelo telejornal. A impressão de sucesso ou fracasso de uma manifestação popular depende, muitas vezes, “mais do que se diz do que das imagens mostradas” (REZENDE, 2000, p. 81). Por isso, não chega a ser um grande exagero dizer que

...uma imagem muda é perigosa, porque a busca de seu sentido fica livre, o mundo pleno de significado oscila em sua base. Em consequência dessa compreensão, acredita-se que o espectador tende a mudar de canal ou a supor que haja uma falha técnica da emissora. Isso prova um pouco, de maneira caricatural, que esse papo de ‘TV é imagem’ é mais uma frase feita do que outra coisa. Eu diria até que, em um certo nível, a TV tal como se pratica aqui depende tanto do som quanto da imagem, ou mais do som do que da imagem. (COUTINHO²⁸, apud REZENDE, 2000, p. 48)

Mas e a palavra, apesar de ser disciplinada pela língua e suas diversas regras – um código de convenções muito mais restritivo que o responsável pela compreensão de imagens –, também não permite interpretações dúbias e até mesmo conflitantes? É claro que permite. Mário Marona, o ex-editor chefe do *Jornal Nacional* citado no capítulo anterior por sua defesa incondicional da predominância das imagens no telejornalismo, relata uma experiência interessante nesse sentido – mas que ainda assim confirma, se compararmos este seu depoimento com todas as considerações que fizemos até aqui, a maior capacidade assertiva da palavra diante da imagem.

Trabalhei, como já disse, mais de duas décadas em jornalismo impresso e poucas vezes encontrei alguma fonte que se sentisse satisfeita com a forma como as suas declarações foram reproduzidas. Num curso de jornalismo para jovens profissionais, que implantei no jornal *O Globo*, fizemos um exercício interessante. Os oito alunos fizeram uma entrevista coletiva e nenhuma matéria que resultou dessa entrevista era igual. Todas tinham diferenças de

²⁸ COUTINHO, E. A astúcia. In: NOVAES, A. (Org.). **Rede Imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 281-282.

interpretação. Ou seja, o mesmo medo que o [Eduardo] Coutinho tem da imagem como informação excessivamente ‘aberta’, podemos ter, todos nós, até mesmo da palavra transcrita. (MARONA²⁹, apud REZENDE, 2000, p. 49)

2.1 RÁDIO ILUSTRADO, JORNAL ELETRÔNICO E ESPECIFICIDADES AUDITIVAS E VISUAIS

Apesar de todos os argumentos em contrário, a imagem é, sim, o grande diferencial da televisão. O telejornalismo, porém, do modo como vem sendo feito até hoje, e com raríssimas exceções que só confirmam a regra, não sabe utilizar-se adequadamente do potencial informativo da imagem, pois seu modelo de construção das notícias diárias ainda não conseguiu livrar-se do modo de fazer jornalismo típico de outras mídias, principalmente do rádio – da qual é herdeiro direto. Tanto, que se pode afirmar sem grandes riscos que “a imagem no vídeo não provocou a revolução da informação” (SQUIRRA, 1990, p. 50).

Para comprovar essa proximidade da TV com o rádio, basta recordarmos situações de nosso próprio cotidiano: em muitos casos, a televisão é apenas ouvida pelas pessoas que, ocupadas com outras tarefas ou mesmo voltadas para outro meio de informação ou entretenimento, acompanham apenas o som da TV – sem grandes prejuízos para a total compreensão da mensagem veiculada. Elas apenas “se rendem à atração das imagens correspondentes” quando são estimuladas “por uma motivação sonora – música, ruído ou fala de alguém – ou por ato mecânico”(REZENDE, 2000, p. 46).

E a televisão faz rádio na tevê, quando não tem imagem para apresentar. O exemplo mais bem sucedido de telejornalismo, a rede americana CNN, usa e abusa do ‘rádio na tevê’. Foi o que fizeram durante a cobertura da Guerra do Golfo e receberam o reconhecimento internacional. Quando o apresentador do *Bom Dia Brasil*, da TV Globo, fala com um entrevistado pelo telefone vermelho, está fazendo rádio na tevê. Quando entra um boletim do repórter coberto por um *slide* com uma foto dele e um mapa de onde ele fala, no *Jornal Nacional*, também é rádio na tevê.” (BARBEIRO³⁰, apud REZENDE, 2000, p. 52)

²⁹ MARONA, M. **Entrevista concedida a Guilherme Jorge de Rezende**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1997.

³⁰ BARBEIRO, H. O radiojornalismo renovado. In: REZENDE, S.; KAPLAN, S. (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. Petrópolis: Vozes, p. 12.

O veículo da palavra oralizada, o som, é um elemento vital na televisão, a ponto de sua ausência proposital ser encarada pelos telespectadores como uma falha imperdoável – e isso mostra o quanto alguns gêneros televisivos, notadamente o telejornalismo, estão mais próximos do rádio do que do cinema. Sílvio Júlio Nassar, um dos pioneiros do *Jornal Nacional*, conta uma experiência vivida na década de 1970 que ilustra bem a questão:

Um dia, eu tentei fazer um ‘boa-noite’ cheio de bossa. Eram imagens do Carlitos, em que ele andava ‘por uma estrada de pó e esperança’, como no verso de Carlos Drummond de Andrade. Mas andava em silêncio. Eu tinha devolvido a televisão para a época de ouro do cinema mudo, crente que ia abafar. Foi um escândalo. As pessoas ficaram à espera do som, que não apareceu, nem podia aparecer. Recebi uma cobrança violenta. (NASSAR³¹, apud SOUZA, 1984, p. 78)

O telejornalismo não faz apenas “rádio ilustrado”, mas também aproxima-se, em muitas ocasiões, do jornal impresso e se rende à palavra escrita para apresentar informações que, se apenas oralizadas, dificilmente seriam absorvidas pelos telespectadores. Nas TVs pagas, e especialmente naquelas que se dedicam com exclusividade às notícias, como a CNN, a parte inferior da tela é constantemente preenchida por texto para ser lido, que pode complementar – ou não – as imagens mostradas. “Não é TV, não é rádio. É texto para ser lido. (...) Nas grandes e longas coberturas, o texto eletrônico passou a ser usado com informações diferentes das mostradas pela imagem ou pelo áudio” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 15). No dia 11 de setembro de 2001, por exemplo, quando a CNN mostrava as imagens do *World Trade Center* após os atentados terroristas, o telespectador atento já poderia ficar a par das repercussões da ação no resto do mundo, como a evacuação de embaixadas norte-americanas e do Parlamento Europeu, em Bruxelas, através da linha de texto que se movimentava na parte inferior da tela.

Nem é preciso apelar para as coberturas das redes pagas de televisão – que atingem um público mais restrito, elitizado e capaz, pelo menos em tese, de acompanhar facilmente a leitura do texto que aparece na tela. As próprias TVs abertas, cujo público é imensamente maior e culturalmente heterogêneo, lançam mão de

³¹ NASSAR, S. J. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

recurso parecido, embora em menor escala. Nas noites de 6 e 27 de outubro de 2002, por exemplo, a Rede Globo exibia na parte inferior da tela uma linha de texto que informava os resultados parciais do primeiro e do segundo turno das eleições, respectivamente, sem interromper sua programação normal. Nos telejornais, é ela, a palavra escrita, a responsável pela identificação de jornalistas, entrevistados e locais, além de ser um suporte imprescindível nas reportagens que contêm grande quantidade de números, como comumente acontece nas matérias econômicas: enquanto o jornalista fala, lá estão os valores e os comparativos, escritos na tela, com o intuito de reforçar a informação oral³².

Basicamente, isso ocorre devido a uma característica intrínseca do oral, que é “evanescente”, e a uma outra, típica do verbal escrito, que é “permanente” (ROCCO, 1989, p. 30). Mas não é a única causa. A apresentação de textos escritos também concorre para a tentativa de conquistar a atenção do telespectador – naturalmente dispersa – e mantê-la até a próxima reportagem. Se não para auxiliar a compreensão de assuntos tão áridos como costumam ser os econômicos, pelo menos para evitar que ele mude de canal na ausência de imagens capazes de atraí-lo pelo apelo emocional.

Esta é uma questão, aliás, que foi introduzida no capítulo sobre as imagens e que agora, quando tratamos do papel da palavra no telejornalismo, merece um pouco mais de atenção. Afinal, por que a imagem possui maior facilidade de monopolizar a atenção do telespectador do que a palavra? Sem querermos entrar no estudo – por certo fascinante, mas extremamente complexo – das funções cerebrais envolvidas na recepção de um e outro tipo de estímulo, podemos dizer que “...os significados transmitidos pela língua são entendidos um após o outro e, então, resumidos em um todo por um processo conhecido como discurso. Os significados de todos os outros

³² Aliás, prova cabal de que a imagem, no telejornalismo, não é capaz, sozinha, de transmitir as informações, é o desenvolvimento da tecnologia do *closed caption*, que permite aos deficientes auditivos acompanharem o que se diz nas reportagens através de legendas, que aparecem na tela ao simples toque de um botão. Se “uma imagem vale mais que mil palavras”, como diz o provérbio chinês, por que então recorrer ao texto escrito para compreendê-la? É mais um exemplo que comprova a falácia de atribuir à televisão o *status* de “meio universal”, como destacamos no capítulo que trata das especificidades da imagem.

elementos simbólicos que formam juntos um símbolo maior e articulado somente são entendidos através do significado do todo, através de suas relações na estrutura holística.” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 44)

Ou seja: a compreensão do discurso verbal, que é construído por pequenas unidades portadoras de significado, as palavras – que por sua vez mantêm relações complexas umas com as outras para a produção do sentido global da mensagem –, parte do particular até chegar ao geral. Por isso, e embora não sejamos capazes de nos dar conta do processo no momento em que ele ocorre, a compreensão da palavra é mais lenta e exige maior atenção do receptor, mesmo que ele domine perfeitamente o idioma no qual o discurso é enunciado. Já a compreensão das imagens é feita a partir do global, podendo posteriormente seguir, ou não, para as partes, e isso a torna mais rápida, quase automática – embora as imagens também possuam, obviamente, uma determinada “gramática” que ordena sua mensagem.

Deve-se levar em conta, também, que o olho humano é incapaz de perceber detalhes de objetos acima de um determinado limite, e isso faz com que seu “poder separador” de informações, embora assombroso, seja relativamente pequeno (SQUIRRA, 1990, p. 112). Talvez venha dessa incapacidade de separar informações muito próximas umas das outras a peculiaridade que possui a visão de abranger primeiro o todo, e depois as partes: na dificuldade de individualizar cada elemento constituinte de uma imagem, os olhos reúnem as informações e as decodificam em grupos. Além disso, cada imagem demora alguns segundos na retina até ser “esquecida” e substituída por outra. Na experiência que foi a “mola mestra da reprodução de imagens em movimento”, o inglês Talbot descobriu que as impressões luminosas persistem em nossa retina durante cerca de 1/20 de segundo (SQUIRRA, 1990, p. 113-114), o que também explica a facilidade com que as imagens permanecem em nossa memória.

Por outro lado, o ouvido e as células cerebrais responsáveis pela audição são capazes de perceber os sons com “um detalhamento invejável aos olhos”, pois possuímos uma “seletividade variável” para escolher as informações sonoras que nos interessam. É o que se pode chamar de “escuta inteligente”, uma capacidade que nos

permite, por exemplo, conversar em um lugar barulhento e separar no ambiente os sons que desejamos ouvir (SQUIRRA, 1990, p. 148). A audição, portanto, não exige atenção concentrada – o que constitui, aliás, o trunfo do rádio, cujas mensagens podemos acompanhar enquanto realizamos outras atividades simultaneamente. Se os ouvidos são capazes de selecionar, dentro do todo, as partes que querem ouvir, os olhos não conseguem, automaticamente, individualizar as partes que querem ver – e essa dificuldade se potencializa no telejornalismo, no qual as imagens se sucedem em ritmo frenético. Por isso, a imagem deixa no receptor mais uma sensação geral – passível de ser recordada com maior facilidade – do que uma informação particular, que se esquece logo.

Além disso, as imagens possuem o poder de falar diretamente às emoções de quem as observa, pois elas “atuam mais fortemente de maneira afetivo-relacional, enquanto a linguagem [a língua] apresenta mais fortemente efeitos cognitivo-conceituais” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 44). Há também quem explique essa “vantagem” da imagem sobre a palavra falada pela maior habilidade espacial da percepção visual, frente à maior habilidade temporal da audição (REZENDE, 2000, p. 41).

Assim, é compreensível que a imagem, ao mobilizar sensações e sentimentos, consiga ficar por mais tempo “gravada” na memória do telespectador. Ela não está ativando apenas a capacidade racional do receptor, como faz a palavra (embora seja preciso reconhecer que a palavra, quando bem empregada, é igualmente capaz de mobilizar as emoções), mas também – e principalmente – o conjunto de seus sentidos, seu subconsciente e seu inconsciente. Como disse o filósofo chinês Confúcio, “aquilo que eu escuto eu esqueço, aquilo que eu vejo eu lembro” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 13).

Por isso, pode-se dizer que mesmo existindo maior quantidade de informação no texto falado pelo repórter, é a imagem que fica retida por mais tempo na cabeça do telespectador, devido às especificidades de sua decodificação e ao apelo que exerce sobre as emoções do receptor. Como afirma o padre Antônio Vieira, “a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos do que pelos ouvidos” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 09). Tanto, que se houver uma dissociação entre a mensagem da imagem e a da

palavra, “...o resultado pode ser um verdadeiro ‘desastre’ que atinge todos os ‘elementos’ da mensagem, com prejuízos, no entanto, maiores, para a comunicação verbal (REZENDE, 2002, p. 77).

Em suma, pode-se afirmar, como fez Umberto ECO³³ ao discutir a informação recebida por meio de textos e imagens, que “...a primeira ativa um campo semântico associado às diversas acepções do termo, incluindo as conotações afetivas. O processo de compreensão se realiza mediante a seleção, em determinado momento, de uma acepção entre outras possíveis. No caso da imagem, acontece o inverso: ela comunica imediata e instantaneamente o complexo de emoções e significados a ela conexos, ‘um todo indiviso de significados e sentimentos, sem poder discernir e isolar o que me serve.’” (ARBEX JR., 2001, p. 80)

2.2 A NATUREZA DO VERBAL NO TELEJORNALISMO: O ORAL PRODUZIDO

Além de possuir um público extremamente heterogêneo, que o obriga a usar uma linguagem clara, simples e facilmente compreensível, o telejornalismo também tem a necessidade de simular uma relação de diálogo com o telespectador, na realização da função fática da comunicação proposta por Jakobson, a que já nos referimos no capítulo anterior.

Embora o texto telejornalístico deva primar pela simplicidade, escrevê-lo não é tarefa das mais simples. Apesar de o telejornalismo absorver muitas das técnicas de outras mídias, escrever para a TV é essencialmente diferente do que escrever para o rádio, para o jornal impresso ou mesmo para a Internet – que não é antecessora da televisão, mas cuja lógica já a “contamina”, no contexto da convergência digital dos meios, da qual trataremos mais adiante.

Na televisão, “...escreve-se sobre o tempo e não sobre o espaço de um papel. O *timing* da TV exige objetividade, precisão e economia verbal”. Embora os processos

³³ ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 341.

de edição e reedição sejam rigorosos, “todo esse rigor deve ser ‘passado’ ao público de forma muito acessível; o texto deve ser fácil, não trazer sobrecarga de informações; o vocabulário precisa ser conhecido e a emissão, o mais possível, deve manter o tom da informalidade” (ROCCO, 1989, p. 32).

Qual seria, então, a fórmula para transmitir a informação do modo mais direto possível e, de quebra, dar ao telespectador a sensação de ser um autêntico interlocutor do jornalista que aparece na tela? Sem dúvida, um estilo mais próximo da oralidade é mais compatível com esses objetivos. Não se trata, porém, de uma oralidade pura, pois na TV o código verbal apresenta um caráter essencialmente híbrido. Embora a oralidade seja seu canal de transmissão, “...o que temos freqüentemente é uma produção escrita que busca parecer oral; que busca efeito de uma maior espontaneidade, mais típica da oralidade” (ROCCO, 1989, p. 29).

O que existe, a nosso ver, é uma situação de oral *produzido*, situação de oralidade ‘secundária’, como diz Ong, e presença de uma escrita oralizada (na medida em que o escrito precisa ser coloquial e informal para garantir o envolvimento do receptor). Revestindo esses dois aspectos, e respeitando seus matizes, encontramos então a forma de veiculação das mensagens. Não se pode negar que se trata de uma veiculação verbal oral. No entanto, o fato de o canal de comunicação ser o da oralidade não nos autoriza a concluir que o verbal da televisão seja preponderantemente oral. Existe, isto sim, o predomínio de uma oralidade técnica, uma oralização de mensagens que, exigida pela especificidade do veículo, recobre o todo das emissões. (ROCCO, 1989, p. 34)

Para ser bem-sucedido, o discurso verbal do telejornalismo precisa levar em conta a comunicabilidade, pois de nada adianta apresentar um texto completamente afinado com as normas gramaticais mas que é incompatível com o público a que se destina. As regras gramaticais, aliás, estão longe de ser uma baliza confiável para a construção de mensagens claras e eficientes no telejornalismo. O ideal é um estilo próximo ao da linguagem cotidiana, sem no entanto deixar de ser fiel à norma culta da língua.

O problema é que essa combinação ideal nem sempre é fácil de ser alcançada. A necessidade de clareza, combinada à pressão exercida pelo tempo – que obriga os jornalistas a condensar ao máximo o noticiário – faz do telejornalismo um gênero em que, muitas vezes, predomina a pobreza lingüística. Afinal, “...a divulgação do maior

número possível de notícias no menor tempo possível, lema dessa mentalidade de produção telejornalística, transforma os informativos quase numa mera seqüência de manchetes, o que torna inevitável a redução vocabular” (REZENDE, 2000, p. 26).

Na pesquisa realizada para a sua dissertação de mestrado, defendida em 1995, Rezende constata em números essa pobreza. Ele conclui que apenas 147 palavras diferentes (não repetidas), no *Jornal Nacional*, e 212, no *TJ Brasil*, do SBT, foram suficientes para compor dois terços das falas dos jornalistas. Esses números poderiam ser ainda mais baixos se fossem excluídas da contagem as conjunções, as preposições, os artigos, os numerais, os nomes próprios e as palavras (REZENDE, 2000, p. 27). Por isso, ele destaca a importância de não confundir “pobreza de vocabulário com clareza” e “indigência criativa com simplicidade” (NEPOMUCENO³⁴, apud REZENDE, p.27).

Mais do que a simplicidade e a clareza, porém, o principal condicionante do texto verbal na TV é, sem dúvida, a necessidade de combiná-lo harmonicamente às imagens que deverão acompanhá-lo. “Na TV, assim como no rádio, o texto deve ser coloquial e o jornalista precisa ter em mente que está contando uma história para alguém, mas existe uma diferença fundamental: o casamento da palavra com a imagem. É a sensibilidade do jornalista que vai fazer essa ‘união’ atingir o objetivo de levar ao ar uma informação que seja fácil de ser compreendida pelo telespectador.” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 95)

É esse “casamento com a imagem” que determina, em boa medida, o conteúdo dos enunciados verbais do jornalista, pois “...o primeiro passo para a edição de um texto na TV é conhecer as imagens que poderão ser usadas” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 95). Afinal, a ausência desse cuidado poderá causar, por um lado, um texto que descreve exatamente o que está na imagem – causa de uma redundância insuportável – e, por outro, um texto impossível de ser combinado às imagens disponíveis – uma falha imperdoável no telejornalismo, capaz de “derrubar” a matéria.

³⁴ NEPOMUCENO, E. A construção da notícia. In: NOVAES, A. (Org.). **A rede imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 211.

Texto e palavra, portanto, devem harmonizar-se o máximo possível na tentativa de prender a atenção do telespectador, pois, apesar de a palavra ser imprescindível ao discurso telejornalístico, não se pode negar a força das imagens – mesmo quando elas são meramente ilustrativas. Por isso, “...toda vez que num telejornal as falas estão em desacordo com as imagens, produz-se uma espécie de descarrilamento da comunicação: o trem das palavras vai para um lado e o trilho da imagem, para outro. Num caso desses, a informação auditiva se perde, mas a mensagem visual sempre chega ao destino” (REDE GLOBO DE TELEVISÃO³⁵, apud REZENDE, 2000, p. 77). Apesar da enorme importância do código lingüístico no telejornalismo, “...as imagens pesam mais do que as palavras, daí a conquista de público da televisão, o veículo mágico do século XX. Mas é bom não esquecer que no noticiário uma não pode se contrapor à outra, sob pena de confundir o telespectador e abalar a credibilidade da televisão e do seu noticiário” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 17).

2.3 A COMPLEMENTARIDADE ENTRE PALAVRA E IMAGEM NO TELEJORNALISMO

Contrapor palavra e imagem como dois códigos antagônicos não parece mesmo ser o melhor caminho para quem quer compreender de que modo se estruturam os sentidos produzidos pelo telejornalismo. Palavra e imagem não são antagonistas. Por isso, contrapô-las é um falso princípio. “Assim, quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras.” (JOLY, 1996, p. 133)

A imagem não exclui a linguagem verbal, e vice-versa, pois a segunda quase sempre acompanha a primeira. Afinal, “...como se reconhece que uma televisão está ligada em uma casa? Pelo seu blablablá incessante, ainda mais presente do que no rádio, em que a música ocupa um espaço maior” (JOLY, 1996, p. 116). Apesar de o

³⁵ REDE Globo de Televisão. **Manual de redação da Central Globo de Telejornalismo**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1984, p. 71.

código icônico constituir, sim, o componente básico da linguagem televisiva, ela não pode prescindir do verbal, pois ele “...completa a narrativa por imagens que (...) por si só não se sustenta” (ROCCO³⁶, apud REZENDE, 2000, p. 47-48). Essa necessária intercomplementação de palavra e imagem ocorre, no telejornalismo, porque, como já afirmamos, “...a imagem televisiva (...) não se basta a si própria, não se esgota em si mesma, já que não é auto-explicável. Se ‘uma imagem pode valer por mil palavras’, há momentos em que, talvez, nem 10 mil imagens consigam expressar o poder polissêmico de uma única palavra” (ROCCO, apud REZENDE, 2000, p. 49).

Basta lembrar das entrevistas, dos debates, depoimentos, os *talking heads*. As imagens nesses momentos dizem muito pouco e as palavras tornam-se a matéria-prima principal. Que diferença faz, em uma situação dessas, escurecer a tela e acompanhar a entrevista apenas pelo áudio? A perda de informação é pequena. O essencial se preserva. Não se pode acompanhar os gestos, o semblante, os tiques do entrevistado, mas não se perde a notícia. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 15)

Aqui, porém, cabe uma pequena ressalva. Se podemos perfeitamente acompanhar, apenas ouvindo, uma entrevista qualquer veiculada pela televisão, é certo que a observação das imagens, mesmo sendo praticamente dispensável para a compreensão das palavras (a parte objetiva do discurso), é imprescindível para a interpretação plena do que diz o entrevistado, pois é exatamente pelos “tiques” citados por Barbeiro e Lima que o telespectador pode receber informações (subjetivas, subliminares) que as palavras, por si só, são incapazes de transmitir. Afinal, se não fosse isso, a televisão não desempenharia o papel decisivo que desempenha hoje nas campanhas eleitorais, pois “...o debate político foi engolido pela lógica do espetáculo. Hoje a cultura da imagem, no Brasil – país onde a sociedade vem sendo, há mais de 30 anos, domesticada pela televisão –, predomina sobre a cultura da palavra. O eleitor compra a ‘marca de fantasia’ apresentada por cada candidato. Compra o gozo imediato, que o espetáculo lhe proporciona” (KEHL, 2002, p. 24).

³⁶ ROCCO, M. T. F. As palavras na TV: um exercício autoritário? In: NOVAES, A. (Org.). **A rede imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 242.

É sempre bom lembrar que o sentido das mensagens veiculadas pelos telejornais decorre, em boa medida, do encadeamento das imagens; pois cada imagem justaposta, como bem observou o cineasta russo Sergei Eisenstein, funde-se plasticamente com a próxima, formando uma unidade. Por mais frenético que seja o ritmo de trabalho nas ilhas de edição de um telejornal, atrelar imagens umas às outras de modo a conferir significados latentes, que não estão explícitos na reportagem, é uma prática bastante comum e de certo modo entranhada – algumas vezes conscientemente, outras, não – na rotina diária dos editores.

Eu bem sei que não existe ninguém preocupado com teoria nas ilhas de edição do *Jornal Nacional*. Mas nunca é demais registrar: a simples organização das notícias, a maneira como são resumidas e agrupadas, gera nos telejornais um sentido quase imperceptível, mas fundo. O telespectador, já meio apavorado, com essa conversa toda de seguro para depósitos em bancos que podem quebrar, vê as jibóias invadindo Niterói, como os peixes ocupando a praia, como as crianças sem-terra tomando a estrada, e sente uma aflição mal definida. Sente-se mal. (BUCCI, 1997, p. 52)

Bucci aponta ainda um outro bom exemplo de construção subliminar da mensagem através do poder sugestivo das imagens, ao relembrar uma matéria levada ao ar pelo *Jornal Nacional* durante a campanha presidencial de 1994.

Na reportagem sobre a libertação de três dos cinco suspeitos pelo atentado a bomba contra a Associação Mutual Israelita-Argentina, acontecido em julho, apareceu lá o PT. Ou, mais exatamente, o nome de Lula. Era um flagrante da fronteira Brasil-Argentina, onde foram presos os libaneses que agora estão soltos, inocentados. A câmera mostrou um carro parado, no instante em que era inspecionado pela polícia. Operação rotineira e burocrática: documentos do motorista, do veículo, essas coisas. O objetivo da tomada de imagem era apenas registrar o local onde foram capturados os suspeitos. E o tal do carro que apareceu no *Jornal Nacional*, um gol branco, tinha um adesivo do Lula. A minúcia, quase imperceptível para o telespectador desavisado, estava lá, enfeitando a história horrorosa de um ato terrorista que tirou a vida de 95 pessoas logo ali, bem ao lado do Brasil. (BUCCI, 1997, p. 53-54)

É claro que a presença do adesivo na reportagem pode ter sido uma mera coincidência, mas o fato é que, na época, a Rede Globo apoiava abertamente o principal adversário de Lula, Fernando Henrique Cardoso, e associar o nome do petista, mesmo que sutilmente, a um ato de extremismo e horror não deixa de ser um modo de potencializar, no inconsciente das pessoas, a idéia de que o ex-sindicalista, se

eleito, poderia subverter a ordem estabelecida no país. Pode-se afirmar, como disse Bucci, que ficar buscando intenções escusas em imagens como essa é procurar “pêlo em ovo”, mas é exatamente aí que se encontra a força das mensagens subliminares, pois a dúvida sempre estará a seu favor. Enquanto se discute se a imagem foi proposital ou não – e os argumentos mais óbvios e práticos quase sempre penderão para a tese da coincidência – a associação entre uma coisa e outra já terá surtido efeito no inconsciente dos telespectadores.

Engana-se, porém, quem acha que a construção subliminar das mensagens pode ser feita apenas com imagens, pois as palavras, quando bem combinadas, exercem efeito semelhante. É o que tenta demonstrar César Benjamin ao analisar uma manchete do *Jornal Nacional*:

Oito e meia da noite, começa o Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão: “O governo reafirmou hoje seu compromisso com o ajuste fiscal” – eis a manchete mais importante. Logo me dou conta da genialidade perversa da frase, vazia de informação, mas repleta de conteúdos positivos: “re-afirmar” mostra coerência; “compromisso”, de forma sutil, remete a lealdade; “ajustar” é tornar justo. Tudo soa bem. Só ao ler os jornais do dia seguinte percebi que o fato gerador da manchete não era tão bom. Em seu esforço para alcançar (e superar) as metas acordadas com o FMI, o governo brasileiro havia cortado parte das verbas destinadas à merenda escolar. Era essa a “reafirmação” do compromisso com o “ajuste”, conforme a hábil escolha de nomes feita pelos jornalistas da Globo. (BENJAMIN, 2002, p. 13)

Na televisão, portanto, o processo jornalístico está longe de reduzir-se às imagens, apesar de seu peso inegável. Por isso, é preciso avaliar em quais momentos as imagens são mais importantes e em que situações a palavra é mais eficiente para a transmissão das informações. “Ora a imagem impõe-se em sua plenitude, ora basta a palavra para a transmissão de uma notícia televisiva. Entre esses pólos, desponta uma grande variedade de alternativas, todas elas se constituindo como expressões legítimas do telejornalismo.” (REZENDE, 2000, p. 45) Isso ocorre porque “...texto e imagem não são convertíveis um ao outro e têm ambos lugar no jornalismo – possuem diferentes faculdades, impressionam de forma diferente, originam percepções diferenciadas e oferecem diferentes tipos de informação e de conhecimento (ou, pelo menos, familiarizam o observador com o observado de forma diferente)” (SOUSA, 2000, p. 204).

3 A EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA NA CAPTAÇÃO, EDIÇÃO E TRANSMISSÃO DAS IMAGENS E SEU PAPEL NA CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM TELEJORNALÍSTICA

Segunda-feira, 1º de setembro de 1969, 19h40. “O Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o país.” (SOUZA, 1984, p. 16) Com estas palavras, o locutor Hilton Gomes apresentava aos telespectadores o primeiro telejornal em rede da Globo, nascido sob os auspícios da ditadura militar, com a missão de integrar a nação. A primeira reportagem já indicava o tom oficioso que viria a ser sua marca registrada: o então ministro da Fazenda, Delfim Neto, procurava tranquilizar a população. No dia anterior, o presidente Costa e Silva fora afastado do cargo, por problemas de saúde, e uma junta militar provisória o substituíra no governo do Brasil.

Tudo isso é História e pode ser encontrado em qualquer livro que se dedique à reconstrução dos tempos pioneiros da televisão brasileira. Neste capítulo, porém, pretendemos abordar o mais antigo telejornal brasileiro ainda no ar (são 33 anos ininterruptos), sob a ótica da evolução tecnológica pela qual passou – e vem passando – o processo de construção da notícia televisiva. Mesmo que nosso trabalho não enfocasse especificamente o *Jornal Nacional*, carro-chefe do jornalismo da Globo, ele serviria de modelo para esse tipo de análise, pois quase sempre esteve à frente dos demais na adoção de novos equipamentos e técnicas, devido ao poderio econômico da emissora carioca. Por isso, o tomamos como ponto de partida e procuramos fazer, nas próximas páginas, uma rápida reflexão de como as diferentes formas de captação, edição e transmissão das imagens influenciam a formatação das matérias telejornalísticas e em que medida contribuem para um maior ou menor aproveitamento da capacidade informativa do código icônico frente à força inegável das palavras.

Trata-se de um “passeio” que começa com a inauguração da TV no Brasil, em 1950, e termina apontando algumas perspectivas para o futuro do telejornalismo – sem no entanto, deter-se em pormenores técnicos. É um rápido percurso, que se permite passar ao largo de detalhes e de questões correlatas ao desenvolvimento da televisão

(sem dúvida fascinantes, mas por demais digressivas) para garantir o *close-up* exigido pela especificidade de nosso tema.

Pelo mesmo motivo, deixamos de lado também diversos programas telejornalísticos criados após o *Jornal Nacional*, em outras emissoras ou na própria Rede Globo – o que deixa nossa abordagem longe da pretensão de constituir um painel panorâmico da história do telejornalismo no Brasil. Se reconhecemos que *A Hora da Notícia*, da TV Cultura, *Os Titulares da Notícia* e o *Canal Livre*, da Bandeirantes, o *Documento Especial*, exibido pela Manchete e depois pelo SBT, o *Aqui Agora*, do SBT, e mesmo o *TV Mulher*, o *Jornal Hoje* e o *Bom Dia Brasil*, da Globo – só para citar alguns exemplos – foram iniciativas extremamente válidas de renovar o telejornalismo brasileiro, temos de reconhecer que a limitação temática de nosso trabalho impede uma análise mais aprofundada do papel que desempenharam. Por isso, e também pelas grandes dificuldades de se encontrar bibliografia específica sobre o assunto, o que se apresenta a seguir não é um apanhado histórico e cronológico da evolução técnica do telejornalismo praticado no Brasil, e sim apenas alguns recortes de momentos que foram decisivos para o desenvolvimento de sua linguagem, e em especial o da linguagem do *Jornal Nacional*.

3.1 A TELEVISÃO E O TELEJORNALISMO CHEGAM AO BRASIL

Embora a data da primeira transmissão de TV no Brasil seja cercada por controvérsias, há um certo consenso dos historiadores em torno do dia 18 de setembro de 1950, quando, às 16h, em estúdios improvisados no “Palácio do Rádio”, em São Paulo, Assis Chateaubriand presidiu o lançamento de sua TV Tupi-Difusora, inicialmente Canal 3, depois Canal 4. Naquela época, não havia mais que duzentos aparelhos receptores de televisão em todo o país – a maior parte na capital paulista. No Rio de Janeiro, a televisão foi inaugurada quatro meses depois, em 21 de janeiro de 1951. As antenas retransmissoras foram instaladas no alto do Pão de Açúcar, e suas peças foram levadas até o morro em diversas viagens de bondinho, em meio aos olhares atônitos dos turistas.

Esse “jeitinho brasileiro” de fazer televisão deu o ar de sua graça já no primeiro programa oficialmente transmitido pela TV no país. Muito parecida com os shows de variedades do rádio, a atração ao vivo começou com 40 minutos de atraso, devido a um defeito em uma das câmeras.

Mazzaropi, ator paulista que sempre fez muito sucesso no cinema, apresentou um quadro humorístico. Walter Foster e Lia de Aguiar apresentaram uma cena dramática bem romântica. *Pé de Manacá* foi um número musical teatralizado por Hebe Camargo e Vadeco. Houve futebol, também, com um perfil do jogador Baltasar, quadro apresentado por Aurélio Campos. A cantora Wilma Bentivegna interpretou um bolero, acompanhada dos Garotos Vocalistas. (NASSAR, 1984, p. 13-14)

O rádio, aliás, foi a mola propulsora de nossa televisão. Embora posteriormente a TV brasileira fosse adotar a maior parte dos traços característicos do modelo norte-americano, tanto na programação quanto nos aspectos técnicos e operacionais (tal como o sistema de rede e de emissoras afiliadas), no início ficava patente a nossa falta de intimidade com as possibilidades comunicativas da imagem, muito mais exploradas nos Estados Unidos, devido à sua larga experiência cinematográfica. A influência radiofônica também se fazia sentir intensamente na TV norte-americana, mas aqui ela foi maior, por motivos bastante práticos: a nossa “...tevé começa onde o rádio termina, importando seus produtores, cantores, comediantes, artistas” (SAMPAIO, 1984, p. 203) e “...utilizando inicialmente sua estrutura e o mesmo formato de programação” (MATTOS³⁷, apud SQUIRRA, 1993, p. 104).

Nas décadas de 1940 e 1950, o rádio havia conquistado uma grande audiência no Brasil, graças às novelas, aos shows de variedades e ao noticiário – igualmente vibrante e melodramático – da Segunda Guerra Mundial.

O rádio, o onipresente rádio, supria (...) a sede de comunicação, informação e entretenimento do grande público brasileiro. Havia novelas bem naquele estilo dramalhão que nos veio de Cuba, programas humorísticos como o *PRK-30* e o *Edifício Balança Mas Não Cai*, e os anúncios que de tanto serem ouvidos entraram para a memória emotiva de toda uma geração (...). Mas o coração do rádio batia sobretudo com seus cantores. Nos programas de auditório organizavam-se eleições apaixonadíssimas para a escolha de reis e rainhas do rádio. (BRASIL DIA-A-DIA, 1990, p. 31)

³⁷ MATTOS, S. **Um perfil da TV brasileira – 40 anos de história: 1950-1990**. Salvador: ABAP, 1990, p. 03.

Com a chegada da televisão, a lógica e a organização da programação radiofônica estenderam-se ao novo veículo, com muito poucas adaptações de linguagem. Essa influência do rádio, ao lado das grandes dificuldades técnicas de captação e transmissão das imagens, fez com que os primeiros programas de caráter jornalístico da TV brasileira fossem muito parecidos com o modelo radiofônico. As possibilidades informativas da imagem ainda estavam longe de ser adequadamente exploradas. Eram tempos de muita improvisação, nos quais a técnica de ler notícias chegadas por telegrama ou recortadas de jornais, bastante utilizada no rádio, encontrava ampla aceitação.

Para dar uma idéia da improvisação reinante nos primeiros tempos da televisão no Brasil, trago aqui à lembrança meu testemunho acerca da escuta que fiz certo dia de um noticioso pela TV Tupi de São Paulo: o locutor, muito simpático e insinuante, cujo nome não me recordo, para fazer chiste, ia tirando desajeitadamente do bolso do colete, do paletó, das calças, telegramas e recortes de notícias de jornais e da redação, coletados à última hora. Ele os lia, por vezes, mal, devido à precariedade gráfica dos telegramas, muito comum a esse tempo. Por isso lia uma coisa pela outra e então voltava atrás para a corrigenda... Faço, pois, idéia dos percalços sofridos pelos preparadores do noticioso, freqüentemente compelidos a compor notícias à custa da goma arábica, à última hora, para preencher um buraco no horário do noticioso. (SAMPAIO, 1984, p. 206-207)

No Brasil, aliás, televisão e telejornalismo nasceram juntos. Dois dias depois da inauguração da TV Tupi de São Paulo, ia ao ar o nosso primeiro programa de caráter jornalístico, o *Imagens do Dia*. Sem horário fixo, suas edições dependiam da instabilidade da programação e dos muitos problemas de operação. “Diariamente, porém, lá estavam as ‘Imagens do Dia’, programa já feito na base de reportagens filmadas e de notícias locais lidas pelo locutor Ruy Rezende, que era também produtor e redator do jornal. ‘Era obra de artesanato, conforme a constatação feita por João Walter Sampaio, em seu livro ‘Jornalismo Audiovisual.’” (SOUZA, 1984, p. 36)

As enormes dificuldades técnicas, a organização precária e a falta de preparo e experiência dos profissionais pioneiros com aquela nova linguagem – afinal, a maioria vinha do rádio – fizeram com que a primeira reportagem do *Imagens do Dia* simplesmente não fosse ao ar. A matéria, que seria sobre uma demonstração de pára-quedismo, não pôde ser realizada porque os três técnicos encarregados de filmá-la simplesmente foram para o aeroporto errado, onde não havia imagem alguma a ser

captada. Naquele momento, ao perder a chance de fazer sua primeira reportagem, os pioneiros do telejornalismo brasileiro receberam a primeira lição de um longo aprendizado, ainda hoje em curso: na linguagem do novo veículo, a notícia é a imagem.

3.2 O *REPÓRTER ESSO*, TESTEMUNHA NÃO MUITO OCULAR DA HISTÓRIA

Em janeiro de 1952, o *Imagens do Dia* foi substituído pelo *Telenotícias Panair*, produzido por uma equipe bem maior. Era pontualíssimo: ia ao ar sempre às 21h, apresentado por Toledo Pereira. Mas “...o vôo do ‘Telenotícias Panair’ foi curto, durou pouco mais de um ano e saiu do ar” (SOUZA, 1984, p. 37). O primeiro grande sucesso duradouro do telejornalismo brasileiro seria mesmo o *Repórter Esso*, programa nascido em 1941 na Rádio Nacional, do Rio, e transposto para a TV em 1952. “O sucesso do programa foi alcançado com rapidez e o prestígio de que ele passou a gozar, junto ao público, garantiu-lhe vida longa.” (SOUZA, 1984 p. 37-38)

Fortemente calcado no modelo norte-americano (era feito na redação da UPI, a *United Press International*), “...este radiojornal veio impor o primeiro padrão para a apresentação de noticiário no jornalismo eletrônico brasileiro e também para os demais fatos ligados à imagem do programa e de seus apresentadores, que, via de regra, eram locutores com experiência no veículo, mas que não eram jornalistas profissionais” (SQUIRRA, 1993, p. 105). Uma de suas regras, por exemplo, dizia que as frases nunca deveriam ter mais de 30 palavras e que cada notícia não poderia ultrapassar o limite máximo de 14 ou 15 segundos.

Na televisão, o programa não diferia muito daquilo que era no rádio. Havia apenas um locutor, as matérias afins eram reunidas em blocos e a principal notícia do dia, a chamada “manchetona”, era lida no final do programa, em tom geralmente dramático. Esse modelo de apresentação da manchete principal no final do programa – uma tática comercial para segurar os ouvintes até o final do noticiário – só seria substituído no final da década de 1960, pela Rede Globo, que preferia colocar assuntos mais amenos no encerramento de seus noticiários, para levar ao telespectador “...não

as angústias da ‘manchetona’, mas momentos de esperança, de serenidade e de bom humor” (SOUZA, 1984, p. 78).

Na TV Tupi do Rio de Janeiro³⁸, a apresentação do noticioso foi entregue ao depois célebre Gontijo Teodoro. “As notícias eram concisas, breves e muito bem interpretadas pelo seu sóbrio titular, que nos seus 18 anos de atuação produziu um serviço precioso, inclusive pela clareza de sua dicção. **Mas o Repórter Esso ainda era falho na apresentação da imagem testemunhal dos fatos.**” [sem grifo no original] (SAMPAIO, 1984, p. 205-206)

Apesar do enorme prestígio alcançado, o fim do *Repórter Esso* foi melancólico. Em 1970, último ano de sua transmissão, tentou-se transformá-lo em um noticiário em rede nacional, mas o projeto acabou sendo arquivado por diversas razões.

A principal delas, seguramente, foi o fato de que a TV Tupi não conseguiu acompanhar o ritmo do desenvolvimento e os custos da implantação dos programas de telejornalismo nacionais. (...) Para Elisabeth Carvalho, ‘o velho porta-voz dos revendedores Esso (fruto de uma época em que o patrocínio na tevê se fazia de forma direta, ostensiva, e não camuflada, como acontece nos dias de hoje) chegava ao fim quase exatamente no mesmo estilo em que começou – 15 a 20 minutos de programa – em que o locutor lia as notícias ao vivo, **ocupando um espaço bem maior que os pequenos e irrelevantes filmes de assuntos e locais ou as velhas fotos de arquivo.**’ [sem grifo no original] (SQUIRRA, 1993, p. 106-107)

Em 1962, o estilo “pobre, formal e pouco informativo” do *Repórter Esso* já havia sofrido um forte golpe com a criação do *Jornal de Vanguarda*, da TV Excelsior. Com um similar em São Paulo chamado *Show de Notícias*, o *Jornal de Vanguarda* “...rompeu com a linguagem tradicional, introduziu no estúdio vários locutores e comentaristas especializados, e acrescentou ao anódino telejornalismo brasileiro um enfoque inédito na informação: do humor de ‘bonecos’ em movimento que Borjalo inventou à presença do velho cronista carioca Stanislaw Ponte Preta” (CARVALHO³⁹, apud SOUZA, 1984, p. 39).

³⁸ Na década de 1950, a abrangência do sinal da TV Tupi carioca ainda era limitada aos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, além de alguns municípios do norte de São Paulo, pois os transmissores ainda não tinham grande potência e a rede de microondas não estava montada (SQUIRRA, 1993, p. 106). Na impossibilidade de transmitir o mesmo programa para outras regiões, existia uma versão paulistana do *Repórter Esso*, que foi ao ar pela primeira vez em 17 de junho de 1953, às 19h45, apresentado por Kalil Filho (SOUZA, 1984, p. 37).

³⁹ CARVALHO, E. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

Experiências inovadoras como esta, porém, que tentavam exercer maior apelo visual e trazer mais independência, diversificação de fontes e criticismo, sucumbiram ao Ato Institucional n.º 5, que em 1968 inaugurou a fase mais linha-dura do regime militar, iniciado quatro anos antes. Naquele momento, “...o país ingressava numa era de controle total dos meios de comunicação pelo aparelho repressivo do Estado. E, paradoxalmente, o telejornalismo passava por uma revolução tecnológica que iria decretar a sentença de morte do estilo ‘Repórter Esso.’” (CARVALHO, apud SOUZA, 1984, p. 39)

Iniciava-se, assim, uma nova era para o jornalismo da TV brasileira. Se, por um lado, nele já não havia espaço para a crítica política e social – presente em tentativas mais audaciosas de reformulação da linguagem telejornalística –, por outro, o avanço tecnológico já não permitia sobrevida ao desgastado e visualmente pobre modelo radiofônico, calcado sobretudo na fala dos apresentadores, como era o *Repórter Esso*. Estava preparado o terreno, portanto, para o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, que em parceria até hoje não muito bem explicada com o grupo norte-americano Time-Life, era a única com recursos econômicos suficientes para “integrar” o Brasil de norte a sul, como queria a ditadura, e tentar abrir espaço para a força expressiva das imagens.

3.3 O *JORNAL NACIONAL*: UM MUNDO DE NOVAS POSSIBILIDADES

A primeira edição do *Jornal Nacional* foi marcada por muita expectativa em torno da complexidade técnica de se levar ao ar o primeiro telejornal em rede do Brasil. Alfredo Marsillac, que operou a mesa de corte naquele histórico 1º de setembro de 1969, conta como foi o nervosismo da estréia:

Eu me recordo que, através daquele precário sistema de intercomunicação, percebendo que não podia falhar, gritei para o pessoal que estava no estúdio: ‘Muito bem, minha gente, acabou a brincadeira, porque o jornal vai para o ar’. A partir desse momento, fui apertando os botões da mesa de corte, meio em estado de transe, com os olhos no monitor de TV, torcendo para que a microondas de São Paulo não pifasse, para que nenhuma folha do ‘script’ fosse substituída em cima da hora. Não sabia o quê estava entrando no ar. Sabia apenas ‘como estava entrando no ar. E me dei por satisfeito. (MARSILLAC⁴⁰, apud SOUZA, 1984, p. 14)

⁴⁰ MARSILLAC, A. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

Além da manchete do dia – a doença de Costa e Silva e a entrega do governo do Brasil nas mãos de uma junta militar –, o novo telejornal também apresentou matérias previamente gravadas em Porto Alegre e Curitiba, que foram geradas para a sede carioca da emissora através do tronco sul da Embratel, empresa criada pela ditadura em 1965 e que, após arrojado plano de expansão, passou a implantar e operar “...todo o amplo sistema nacional e os serviços de telecomunicações para o exterior, incluindo a telefonia, telegrafia, telex, transmissão de dados, rádio e televisão” (SAMPAIO, 1984, p. 274).

Depois de quinze minutos no ar, o companheiro de estúdio de Hilton Gomes, Cid Moreira, fez uma rápida retrospectiva das notícias apresentadas naquele dia e encerrou a edição com as seguintes palavras: “E tão logo a Embratel inaugure o circuito de Brasília, a capital do país e Belo Horizonte começarão a integrar, ao vivo, este serviço de notícias do primeiro jornal realmente nacional da tevê brasileira. É o Brasil ao vivo aí na sua casa. Boa noite.” (SOUZA, 1984, p. 07)

Na verdade, o “ao vivo” daquela época não passava da transmissão, em tempo real, da fala dos apresentadores no estúdio – o que, aliás, já era um feito e tanto, pois o telejornal era transmitido simultaneamente para todo o país. As matérias, porém, eram previamente gravadas e, quando realizadas fora do Rio de Janeiro e São Paulo, depois eram geradas para a matriz da rede antes do programa entrar no ar. A primeira *reportagem* transmitida ao vivo pelo *Jornal Nacional* só aconteceria em junho de 1977, quando a repórter Glória Maria e o cinegrafista Roberto Padula mostraram ao Brasil o movimento de carros que deixava o Rio de Janeiro em um final de semana.

Mas antes de tal façanha – hoje tão corriqueira – ser possível, os recursos tecnológicos utilizados pela televisão precisaram percorrer um longo caminho, no qual as facilidades cada vez maiores de captação, edição e transmissão de imagem e som desempenharam um importante papel na formatação das matérias telejornalísticas.

Quando a TV chegou ao Brasil, na década de 1950, a maior parte da programação era feita ao vivo, em estúdio. Mesmo assim, já se faziam reportagens externas, que eram gravadas em filme cinematográfico para posterior transmissão. O cinegrafista, munido de uma câmera que funcionava a corda (e cujo barulho

geralmente criava situações bastante constrangedoras para jornalistas e entrevistados), recebia um pedaço de filme, geralmente no formato 16 mm, embora às vezes também se usasse os de 8 mm e 35 mm. Após registrar as imagens, ele voltava para a emissora e levava cerca de 40 minutos para revelar o filme, em um processo semelhante ao fotográfico. Só então é que o editor passava o filme pela moviola⁴¹, onde eram selecionadas e montadas as imagens que deveriam ser usadas na matéria.

A partir dessa seleção é que se fazia o texto da reportagem, que só podia ser gravado à parte e posteriormente, pois o filme era mudo. Quando era necessário entrevistar alguém, a fala da pessoa era gravada separadamente, e só na edição é que se juntava imagem e som. Esse processo de trabalho conferia às entrevistas uma característica hoje inimaginável: elas não eram editadas, devido à extrema dificuldade de sincronizar o som e a imagem. Por isso, o cinegrafista precisava ficar muito atento ao que falava o entrevistado, pois a seqüência por ele captada seria usada na íntegra. E, como havia pouca disponibilidade de filme, que era caro e não permitia mais que uma gravação, simplesmente não dava para filmar tudo e depois escolher o melhor trecho. Somente mais tarde, quando foram adotadas as câmeras “Auricon”, é que se começou a utilizar filme sonoro e a edição das entrevistas tornou-se possível.

O cinegrafista Evilázio Carneiro, um dos primeiros contratados pela Globo, conta como era a rotina de trabalho nos tempos pioneiros do telejornalismo:

Com uma [câmera] ‘Bell & Howell’ na mão e 30 pés de filme na máquina, a gente era obrigado a ter, na cabeça, o tempo de edição da matéria. Era um minuto de filme, nenhum segundo a mais nem a menos. Nós procurávamos registrar aquilo que fosse realmente importante em uma entrevista que, às vezes, durava quase uma hora. Era ficar em estado de alerta, para pressentir o momento em que o entrevistado iria dizer alguma coisa realmente importante. Nós aprendemos a viver com essa dificuldade, a tal ponto que, muitas vezes, o filme chegava à redação praticamente editado. (CARNEIRO⁴², apud SOUZA, 1984, p. 75).

⁴¹ A moviola era “um móvel, da altura de uma mesa, com uma tela em destaque na parte superior. Na mesa, ficam os locais de colocação do filme e os canais de som” (NASSAR, 1984, p. 80).

⁴² CARNEIRO, E. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

Quando o *Jornal Nacional* entrou no ar, três tipos de câmera – a velha “Bell & Howell”, a “Auricon” e a “CP” (câmera portátil eletrônica) – eram utilizadas nas reportagens. Não demoraria muito, porém, para que a “Bell & Howell”, modelo usado já no início da televisão no Brasil, virasse peça de museu. “Era robusta, sem dúvida, uma verdadeira ‘máquina de guerra’, mas incomodamente barulhenta. Máquina de corda, uma vez disparada, fazia ouvir o barulho do filme rodando.” (SOUZA, 1984, p. 90) Os filmes com som óptico também já haviam sido quase completamente abandonados. “Era o tempo dos filmes com som magnético, de qualidade muito superior.” (FIUZA⁴³, apud SOUZA, 1984, p. 78)

3.4 O PAPEL DOS PROFISSIONAIS DA IMAGEM

Naquela época, as dificuldades de se operar os equipamentos conferiam ao cinegrafista uma importância muito grande, pois ainda se estava longe da percepção – falsa, aliás – de que qualquer um poderia captar imagens ao simples toque de um botão. Apesar de haver, logicamente, uma identidade técnica em seu trabalho (muitas vezes, quando um novo equipamento começava a ser utilizado, era o pessoal da Engenharia, e não do Jornalismo, que os operava), desde o início foi preciso que os cinegrafistas possuíssem também um senso jornalístico muito apurado, como ainda acontece hoje – muito embora nem sempre se reconheça o papel fundamental desses profissionais, cuja função é contar a notícia através das imagens.

Atualmente, a hierarquia que se estabelece nas equipes de reportagem e que acaba se estendendo ao imaginário dos telespectadores coloca o cinegrafista em posição inferior ao do repórter. Isso se deve principalmente, acreditamos, à diferenciação preconceituosa que se faz entre as funções de um técnico sem curso superior, que realiza uma tarefa supostamente mecânica⁴⁴, e as de um egresso dos

⁴³ FIUZA, H. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

⁴⁴ De acordo com a Lei n.º 6.615, de 16 de dezembro de 1978, ainda em vigor, as funções exercidas pelos repórteres cinematográficos enquadram-se na profissão de radialista, para cujo exercício não é exigido o diploma de graduação em Comunicação Social ou curso superior similar.

bancos universitários, que exerce o trabalho “intelectual” da equipe. Em artigo sobre a cobertura feita pela CNN da guerra no Afeganistão, a edição de 14 de outubro de 2001 do jornal *O Estado de São Paulo* destaca o caso do cinegrafista norte-americano Alfredo de Lara que, por falar espanhol, foi “...**alçado** à condição de repórter da CNN em espanhol” [sem grifo no original] (PIERRY, 2001, p. T3).

Outro sinal flagrante desse preconceito pode ser encontrado em “Videojornalistas, uma nova espécie de repórter”, texto publicado pela revista *Imprensa* no encarte especial “II Seminário Internacional de Telejornalismo”. A experiência da TV *NY One*, que aglutinou no repórter todas as funções de uma equipe de reportagem, causou estranheza nos jornalistas brasileiros presentes no evento que a matéria descrevia. “O fato trouxe polêmica, principalmente no que diz respeito à transformação do jornalista em cameraman e motorista.” (IMPRESA, 1995, p. 11) Ou seja: a experiência da emissora nova-iorquina foi vista como uma espécie de aviltamento do jornalista, que passou a operar a câmera e a dirigir o carro, como se as tarefas do cinegrafista e do motorista tivessem o mesmo peso – meramente operacional – na elaboração de uma reportagem para a TV. Não é por acaso, portanto, que a palavra, código utilizado pelo repórter-jornalista, acabe muitas vezes se impondo à imagem, meio de expressão do repórter cinematográfico.

Essa hierarquização entre os profissionais do texto e os da imagem também é encontrada na edição das matérias. Conforme relata PEREIRA JR. (2000), que acompanhou diariamente, durante duas semanas, o processo de produção do RJTV – o telejornal local da Globo do Rio de Janeiro, que é produzido na mesma redação do *Jornal Nacional* –, “...os editores de texto contam com o editor de imagens, um **técnico** que opera o equipamento de edição” [sem grifo no original] (p. 103). A descrição de algumas etapas do trabalho de edição é igualmente reveladora: “O editor de texto olha primeiro a matéria, normalmente sozinho, para depois chamar o editor de imagens para montá-la. (...).Apesar de a responsabilidade final de uma matéria ser do editor de texto, durante o processo de montagem **ele vai aceitando sugestões do editor de imagens**” [sem grifo no original] (p. 104-105).

Pereira Jr. destaca, porém, que “...a Globo já começa a usar jornalistas nessa função, o que de certa forma representa um ganho para o editor de texto, já que terá a seu lado alguém ainda mais qualificado” (PEREIRA JR., 2000, p. 103). O que se observa, portanto, é que só agora, meio século depois das primeiras transmissões de TV no Brasil, tem-se a preocupação de empregar jornalistas profissionais na seleção das imagens utilizadas no noticiário. A televisão brasileira, aliás, levou muito tempo para perceber que o telejornalismo deveria ser feito por jornalistas, e isso revela o conflito que existe entre dois campos que, a princípio, deveriam ser solidários. Na Rede Globo, a apresentação dos telejornais só passou a ser feita por jornalistas, definitiva e sistematicamente, na década de 1990 – muito embora profissionais da notícia já atuassem nos bastidores desde os anos 50.

A pouca presença de jornalistas nos primeiros tempos da televisão deveu-se sobretudo ao preconceito que o público em geral e os profissionais da imprensa em particular nutriam em relação à nova mídia. Nas décadas de 1950 e 1960, os jornais impressos reconquistaram ao rádio a credibilidade que ele havia conseguido durante a Segunda Guerra Mundial, quando o público buscava nos informativos radiofônicos a instantaneidade e a emoção que a imprensa tradicional não podia oferecer. Quando a guerra terminou, entretanto, os jornais recuperaram a credibilidade perdida e voltaram a ser o “veículo da verdade”. Isso aconteceu porque muitas vezes os “furos de reportagem” anunciados pelos programas de rádio não se confirmavam. “No dia seguinte, serenamente, os jornais desmentiam o fato ou reduziam-lhe a dimensão trágica. O que parecia ser um desastre ferroviário, transformava-se em um descarrilamento sem maior importância.” (SOUZA, 1984, p. 147)

Como o telejornalismo brasileiro nasceu estritamente atrelado ao modelo radiofônico – que voltava a ser reduto do entretenimento, não da informação –, ele foi tomado, durante os primeiros tempos, como “um subproduto que o público via com certa curiosidade, mas com pouco ou nenhum interesse. Em termos de informação com alguma credibilidade, esses noticiosos ocupavam um modestíssimo terceiro lugar [depois da imprensa e do rádio]. Terceiro e último. Nos anos 60, a palavra impressa exerceu um domínio hegemônico. Para os jornalistas, não existia meio que fosse mais

nobre, nem mais veraz. ‘Scripta manent.’” (SOUZA, 1984, p. 147) Apenas nos anos 70, quando “...as pesquisas no campo da eletrônica passaram a dar novos meios de vida tanto à televisão quanto ao rádio” (SOUZA, 1984, p. 147), é que essa situação começou a mudar, muito embora a credibilidade dos jornais impressos ainda hoje continue em alta.

Os cinegrafistas que atuaram nos primeiros tempos do *Jornal Nacional* costumam lembrar, com orgulho, “...de um aspecto que consideravam da maior importância: eles eram também repórteres” (SOUZA, 1984, p. 88). Antes deles, repórteres cinematográficos muito dedicados já haviam deixado sua marca na televisão brasileira. A busca incansável de alguns por imagens que primassem pela beleza e pela capacidade informativa foi responsável, inclusive, por tragédias como a vivida por Ortiz Rubio, da TV Tupi. Ele se preparava para filmar a decolagem de aviões da Esquadrilha da Fumaça, munido de uma câmera “Bell & Howell”. A lente era uma grande angular, que dá uma enganosa impressão de profundidade. Olhando através dela e acreditando estar a uma distância segura dos aviões, Ortiz procurava o melhor ângulo quando um deles, ao decolar, atingiu-o com a ponta da asa, desfigurando-o e matando-o na hora (SOUZA, 1984, p. 47-48).

3.5 A SUPERAÇÃO GRADATIVA DAS DIFICULDADES TÉCNICAS

Tanta dedicação, porém, não era suficiente para driblar as dificuldades técnicas que se impunham à construção de reportagens nas quais fosse utilizado todo o potencial comunicativo das imagens. A limitação da quantidade de imagens captadas, imposta pelo custo do filme, aliada ao longo tempo necessário para a revelação e posterior seleção dessas imagens (o que muitas vezes impedia a edição em tempo hábil para a matéria entrar no ar) fazia com que boa parte das notícias fosse apenas lida pelos apresentadores, no formato de “nota pelada”, sem as imagens correspondentes. Essa predominância inicial das palavras, aliás, entranhou-se tão profundamente no modo de fazer telejornalismo que até hoje, mesmo com toda a facilidade técnica existente, em muitos casos as imagens são meramente ilustrativas, como veremos adiante.

A edição das reportagens também esbarrava na precariedade dos materiais e equipamentos. Sílvio Júlio Nassar, um dos primeiros editores da Rede Globo, conta que um dos inconvenientes era “...a impossibilidade de passar o filme várias vezes pela moviola, que nós chamávamos de ‘aporrinhola’. De vez em quando, o canal de vídeo empacava, e só ia para diante se déssemos um soco na máquina. Tudo isso nos irritava muito. E o filme, passado e repassado muitas vezes, podia fiar arranhado, podia até ficar sem condições de ser exibido.” (NASSAR⁴⁵, apud SOUZA, 1984, p. 156) Auderi Alencar, que também editava reportagens nos primeiros anos da Globo, aponta outra dificuldade: “Havia um descompasso entre as ‘janelas’ de áudio e de vídeo. Em resumo: se você bobeasse, o vídeo entrava antes do áudio. Em caso de entrevistas, por exemplo, esse problema se tornava dramático. Quantas vezes o entrevistado entrou no ar ‘mastigando’, como a gente diz, isto é, movendo os lábios sem emitir som algum.” (ALENCAR⁴⁶, apud SOUZA, 1984, p. 17)

As limitações do filme cinematográfico foram superadas pelo advento do videotape⁴⁷, utilizado comercialmente nos Estados Unidos a partir do final dos anos 50, mas cuja tecnologia vinha sendo pesquisada desde a década anterior. No Brasil, o “gravador de fitas” foi usado pela primeira vez em 1960, pela TV Tupi, na gravação da peça *Hamlet*, de Shakespeare, adaptada e dirigida por Dionísio Azevedo (SAMPAIO, 1984, p. 210). No telejornalismo, o videoteipe desempenhou um papel sem precedentes na otimização do trabalho: além de a fita permitir diversas regravações – o que tornava o processo bem mais barato e possibilitava a captação de um número muito maior de imagens –, o novo sistema agilizava enormemente a edição das matérias, que passou a ser feita em uma “ilha”, sem a prévia e demorada revelação dos filmes. É interessante observar que o videoteipe, em um primeiro momento, praticamente banuiu a programação ao vivo da televisão. Só anos depois é que ela voltaria a ser valorizada.

⁴⁵ NASSAR, S. J. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

⁴⁶ ALENCAR, A. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

⁴⁷ Preferimos adotar a forma aportuguesada videoteipe (do termo inglês *video-tape*), que consta na página 1775 do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Nas citações, entretanto, mantivemos a grafia adotada originalmente por cada autor.

Quando nasceu, uma das características do veículo era a simultaneidade de transmissão e recepção. Nos anos 60, o advento do vídeo-teipe virtualmente matou esta característica, aproximando a televisão, técnica e sobretudo esteticamente, do cinema. A transmissão ao vivo praticamente deixou de existir, para ressurgir, uma década de pois, como indicador de credibilidade jornalística. Hoje, mesmo os noticiários de televisão que poderiam ser gravados, são feitos ao vivo. Os pequenos erros dos apresentadores e da operação, como o VT que não rodou na hora certa, ao invés de contarem pontos negativos, acabam funcionando como garantia de aquilo é quente, está sendo feito na hora. (HOINEFF, 1994, p. 74-75)

Além disso, a inovação tecnológica incrementou as trocas de material – que podia ser armazenado e reproduzido quantas vezes fossem necessárias – entre as afiliadas das emissoras, que na época começavam a ensaiar o que mais tarde viria a ser a programação em rede. O que já estava registrado em filme cinematográfico ou o que ainda se produzia com ele também passou a ser reproduzido e arquivado, através do telecine, um aparelho que transferia as imagens da película para a fita de videoteipe. Até se tornar perfeitamente operacional para o telejornalismo, porém, os novos equipamentos de captação e edição de imagem e som passaram por vários estágios de desenvolvimento.

No início, a aparelhagem era grande e de difícil operação. Não era possível a edição de imagens, pois esse equipamento foi descoberto alguns anos mais tarde. A troca de imagens entre duas máquinas de vídeo era feita, então, com edição manual. No ano de 1966, os técnicos da empresa japonesa Sony produzem o primeiro aparelho de vídeo portátil, utilizando fitas de *1/2 polegada*, acondicionadas ainda em *carretéis* e em *preto e branco*. Eram aparelhos rudimentares, pesados e designados de equipamento de *1/2 polegada* em formato helicoidal. Somente em 1969 os mesmos técnicos da Sony descobrem o compartimento fechado, o *cassete de vídeo*, o que facilitou muito a operação do equipamento.

Para nós, jornalistas, o ano de 1971 tem um valor especial: é neste ano que a mesma empresa japonesa Sony descobre o equipamento de *3/4 polegada*, que chamaram de ‘U-Matic’. A descoberta desse formato de fita veio resolver um grande problema de captação de imagens exteriores, pois, ou o equipamento era impróprio para o uso externo, pelas enormes e difíceis condições de operação (...) ou o equipamento apresentava qualidade de gravação muito elementar e imprópria para a exibição numa rede de televisão profissional (...). O formato U-Matic passa então a ser largamente utilizado pelas emissoras na captação de imagens e sons em produções externas e sobretudo na produção de reportagens para o jornalismo.

O formato *3/4* de polegada veio resolver o problema de produção de reportagens externas, que, diferentemente da produção ‘pesada’ da televisão, como teleteatros, novelas, shows e espetáculos em geral, não tinha sido facilitado. As produções, fora o telejornalismo, tinham que ser feitas na sua quase totalidade em estúdio, pois a realização de externas exigia o deslocamento de enormes unidades de gravação. A solução veio com o equipamento de *1 polegada*, em 1967. (SQUIRRA, 1990, p. 128-130)

Nos primeiros anos da TV no Brasil, as dificuldades de transmissão das imagens também eram um empecilho na produção de reportagens, pois sempre se corria o risco de elas chegarem à casa dos telespectadores quando os fatos retratados já não fossem mais nenhuma novidade. Quando as matérias eram feitas em locais distantes da emissora, levava muito tempo até que elas pudessem ir ao ar, pois as imagens precisavam literalmente viajar – de carro, de avião, de barco – para chegarem às mãos dos editores. No ano de 1960, porém, essa realidade já começava a mudar. A televisão brasileira mobilizou-se para realizar uma transmissão antológica e, na época, digna das melhores tramas de ficção científica. Através das microondas invisíveis do ar, as imagens filmadas no então longínquo Planalto Central foram transmitidas para a sede das emissoras, em São Paulo e no Rio de Janeiro, mostrando a inauguração de Brasília, a nova capital do país. Mais uma vez, o “jeitinho brasileiro” ajudou a contornar as deficiências técnicas:

Não havia enlace de microondas, através do qual se pudesse enviar as imagens de maneira confiável. Até hoje, ainda há histórias mirabolantes sobre essa cobertura. Uma delas, a mais famosa, nos dá conta de que os técnicos brasileiros decidiram usar aviões da FAB, que serviriam de pequenos satélites. Esses aviões teriam recebido os sinais emitidos de terra e os enviado até Belo Horizonte, numa operação espetacular, pioneira e eficiente. (SOUZA,1984, p. 46-47)

Quem participou da operação conta, porém, que os aviões foram utilizados apenas para auxiliar a equipe “...a descobrir os melhores lugares para a instalação das microondas. E foi desbravando mata e subindo montanha que o pessoal conseguiu instalar os equipamentos para que se pudesse fazer a transmissão.”(OLIVEIRA SOBRINHO⁴⁸, apud SOUZA, 1984, p. 47) Nove anos depois, a façanha de transmitir material jornalístico para locais distantes, através das ondas eletromagnéticas, passou a ser feita todas as noites, pelo *Jornal Nacional*.

A década de 1960 viu nascer as primeiras tentativas dos programas em rede, que eram gravados e trocados entre as emissoras e afiliadas em fitas de videoteipe,

⁴⁸ OLIVEIRA SOBRINHO, J.B. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

para posterior transmissão. Por isso, embora as afiliadas fossem se integrando à programação da emissora “cabeça de rede”, essa programação ainda não ocorria em tempo real em todo o país. Embora os programas fossem basicamente os mesmos, os horários e até os dias de exibição variavam muito de uma região para outra.

O único programa que, nos primeiros tempos de funcionamento da rede, integrava, em tempo real, todas as emissoras, foi o ‘Jornal Nacional’. Fora disso, havia os programas gravados em fitas de vídeo-tape, com as quais se fazia o que nós chamávamos de ‘tráfego’. Essas fitas viajavam pelo país todo, levando as novelas, os shows que, em consequência, não eram nem podiam ser mostrados, simultaneamente, em todas as emissoras que integravam a rede. Depois da era do ‘tráfego’, a Rede Globo passou a viver a ‘época’ das faixas. A programação ou parte dessa programação era transmitida para todas as afiliadas, na parte da manhã, via Embratel. Em alguns horários, portanto, já havia algo bem mais parecido com a programação de uma verdadeira rede, a exemplo do que já existia nos Estados Unidos. Por muito tempo, no entanto, o único programa verdadeiramente em rede continuou sendo o ‘Jornal Nacional’. O ‘coast-to-coast’ viria depois. (SOUZA, 1984, p. 69)

Mas o que veio realmente agilizar todo o processo e tornar possível a transmissão do *Jornal Nacional* em tempo real para todo o país e com o mínimo de falhas, foram os satélites – equipamentos lançados ao espaço que, acompanhando a órbita da Terra, passaram a funcionar como estações retransmissoras dos sinais de TV, ampliando enormemente a cobertura desses sinais e permitindo que eles chegassem aonde quer que houvesse uma antena capaz de captá-los.

Além de facilitar a transmissão das reportagens feitas nas afiliadas mais distantes, minimizando as falhas existentes nos sistemas até então utilizados, o satélite representou um salto de qualidade na cobertura internacional, na qual a Globo já ocupava uma posição de pioneirismo e excelência no Brasil, usando tanto o material recebido da agência noticiosa UPI (*United Press International*) como o enviado por correspondentes próprios. Antes das transmissões por satélite, que começaram a ser utilizadas pela Globo em meados da década de 1970, o *hard news* internacional geralmente reduzia-se a notas peladas, sem imagens, pois o transporte das fitas era feito de avião e as imagens chegavam muito tempo depois do relato verbal, que vinha por telex. Isso mostra claramente, aliás, o quanto as limitações técnicas foram decisivas para o predomínio da palavra no telejornalismo.

Devido a esse problema de transporte, as imagens internacionais já estavam desatualizadas quando iam ao ar, pois eram transmitidas dias depois do acontecimento dos fatos. Sem o satélite, os jornais impressos davam as notícias antes da televisão, que na maior parte das vezes se limitava a repercuti-las. A nova tecnologia possibilitou uma inversão de papéis: depois dela, a televisão passou a dar as notícias antes dos jornais – e tendo a seu favor o trunfo das imagens em movimento.

Mesmo assim, a Globo só passou a operar verdadeiramente em rede em janeiro de 1983, quando toda a programação passou a ser a mesma no país inteiro, com espaços pré-determinados para as afiliadas introduzirem a parca produção local. Nessa época, o satélite já não representava nenhuma novidade, e vinha apenas facilitar um processo que já era irreversível, conforme pondera Adilson Pontes Malta, Diretor da Central Globo de Engenharia na década de 1980:

Afinal de contas, essas imagens já percorriam o país, por via terrestre. A contribuição específica do satélite, na distribuição de sinais no mercado doméstico, foi a de dar a esses sinais uma qualidade que o rastreamento não tinha condições de garantir. Não só uma qualidade melhor, mas também uma confiabilidade bem maior. Às vezes, um 'link' desses desarmava no meio do caminho, o que trazia complicações bem desagradáveis, especialmente para o 'Jornal Nacional'. O satélite trouxe, ainda, algumas vantagens importantes. Foi graças a ele que nós pudemos consolidar, de uma vez por todas, nossa programação em rede, no tempo real. A única mudança expressiva, insisto, foi em termos de qualidade de imagem e de confiabilidade de operação. (MALTA⁴⁹, apud SOUZA, 1984, p. 69-70)

Se as reportagens locais já entravam ao vivo desde junho de 1977, quando Glória Maria e o cinegrafista Roberto Padula mostraram o movimento de carros que deixavam o Rio em um final de semana com a ajuda de uma unidade móvel⁵⁰, as entradas internacionais em tempo real se tornaram possíveis apenas no final da década de 1980, consolidando-se nos anos seguintes.

Só a partir de 89, a TV conquistou a capacidade de mostrar guerras, revoluções e massacres; a história, ao vivo. No começo daquele ano, a equipe da CNN mal era levada a sério pelos colegas e próprios 'news-makers'. No fim do ano, a capacidade de transmitir ao vivo para todo

⁴⁹ MALTA, A.P. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

⁵⁰ Equipada com microondas e tendo linha de vista com a torre da emissora, podia gerar imagem e som direto do local do acontecimento (NASSAR, 1984., p. 78).

o mundo revolucionou o telejornalismo mundial e a própria prática da política internacional. O primeiro rolo de película com as imagens de um muro sendo erguido em Berlim só foi exibido nos Estados Unidos três dias depois de filmado. Kennedy teve setenta e duas horas para pensar. Quando o mesmo muro caiu, Bush assistiu ao vivo, como todo mundo; minutos antes de dar uma entrevista coletiva, também ao vivo. (BIAL, 1996, p. 13)

Vários anos antes, foi adotado no Brasil um outro elemento decisivo para consolidar o apelo junto ao público da televisão como um todo e do telejornalismo em particular: a cor. As transmissões de imagens coloridas tiveram início no Brasil em março de 1972, durante a Festa da Uva de Caxias (RS). No começo, a programação colorida era curta devido aos poucos receptores a cor existentes e também à dificuldade das emissoras de se adaptarem ao novo sistema, que exigia a substituição dos equipamentos. Para os profissionais do telejornalismo, as dificuldades de adaptação também não foram pequenas. Franklin Toledo, gerente da Divisão de Operações e Planejamento da Central Globo de Jornalismo, conta que para ele a cor começou no dia “em que lhe deram uma câmera TK-44 RCA”:

Naquela época, era não só a primeira como também a única TK-44 que havia na Rede Globo. Não tinha o ‘zoom’ eletrônico das câmeras de hoje em dia e nós, que éramos ‘câmeras’, caprichávamos no ‘zoom’ manual. A nossa dificuldade era voltar com a imagem do locutor perfeitamente em foco, tão nítida quanto estava momentos antes. Em foco e perfeitamente enquadrada. No início, foi um sofrimento danado (...), mas não havia como deixar de errar. A gente não conhecia o ‘meio’. Aos poucos, porém, fomos nos familiarizando com a câmera de cor e, de repente, começamos a nos sentir perfeitamente à vontade. Perdemos a cerimônia com ela e tudo se tornou mais simples. (TOLEDO⁵¹, apud SOUZA, 1984, p. 123)

3.6 ALGUNS EXERCÍCIOS DE FUTUROLOGIA

Se em 1989, apenas treze anos atrás, reportagens internacionais ao vivo eram verdadeiras façanhas para qualquer equipe de TV do mundo, hoje elas já são tão corriqueiras que ninguém mais se admira quando os correspondentes da Globo ocupam a maior parte do tempo do *Jornal Nacional* em edições como a de 11 de setembro de 2001, quando ocorreram os atentados terroristas nos Estados Unidos.

⁵¹ TOLEDO, F. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

Além das facilidades de transmissão de imagens ao vivo, que dão ao telejornalismo uma agilidade e um apelo capazes de colocar todas as outras mídias tradicionais à sua sombra, há de se levar em conta também a grande facilidade que a evolução tecnológica trouxe para o dia-a-dia dos profissionais ligados à captação, à edição e à transmissão das imagens. Hoje, a edição é feita digitalmente, através de computadores, que simplificam e agilizam o trabalho. As câmeras, cada vez mais compactas e “inteligentes”, corrigem falhas humanas e ameaçam a já anacrônica formação, herdada do cinema, das equipes de reportagem – constituídas por, no mínimo, um repórter, um cinegrafista e um assistente.

Não faltam experiências e especulações nesse sentido, principalmente quando a ordem é cortar custos e produzir material cada vez mais específico e segmentado – uma nova necessidade trazida pela TV por assinatura. Com a simplificação da operação dos equipamentos e a redução de seus preços,

...repórteres de televisão usariam a câmera (...) como repórteres de jornal usam a caneta. Isso permitiria não só mais agilidade, como também mais ousadia nas pautas, já que com maior número de equipes fica mais fácil arriscar. Hoje, devido ao custo de botar uma equipe na rua, o repórter tem de voltar com matéria, por bem ou por mal. Sofrem a qualidade do jornalismo e o espectador. (...) Viajando ‘leve’ e barato, o jornalista pode dedicar mais tempo ao assunto, conquistar maior intimidade com seus entrevistados, aprofundar a reportagem. (BIAL, 1996, p. 194)

Experiências com “multiprofissionais” do telejornalismo encontram espaço principalmente nos noticiários locais, realizados por empresas de pequeno e médio porte como a *NY One*, de Nova York – uma emissora a cabo cuja programação é composta por conteúdo jornalístico voltado 24 horas por dia à cobertura da cidade. Ela simplesmente extinguiu a equipe de reportagem. “Sobrou apenas o repórter, que carrega sua câmera e dirige seu carro. Ao chegar à redação, ele ainda edita a matéria, redige seus textos e entrega a fita aos operadores. O resultado foram menores custos e mais jornalistas na cobertura diária de rua.” (IMPrensa, 1995, p. 10). Com o barateamento dos custos de produção que a evolução tecnológica e o conseqüente enxugamento das equipes podem trazer, crescem as possibilidades de surgimento de novas emissoras de TV, sobretudo as transmitidas por cabo ou satélite, que proponham formatos alternativos de telejornalismo.

Durante a recente “guerra contra o terror”, no Afeganistão, um equipamento que dá mais autonomia para o repórter tornou-se vedete da cobertura telejornalística: o videofone. “O aparelho permite que os correspondentes transmitam imagens ao vivo de qualquer lugar do planeta conectando uma câmera de vídeo a um satélite. **O que era quase um caminhão de equipamentos hoje cabe em uma pequena maleta preta à prova d’água.**” [sem grifo no original] (MATTOS, 2001, p. E4) Largamente utilizado pela CNN no Afeganistão, o equipamento tinha preço médio de 20 mil dólares e já fora utilizado antes, em abril de 2000, na cobertura feita pela britânica BBC da prisão do general Pinochet, no Chile. Durante a guerra contra o *Taliban*, o entusiasmo das redes de TV fez com que o estoque do aparelho, produzido exclusivamente pela inglesa *7E Communications*, se esgotasse rapidamente. Resultado: as próprias equipes de engenharia das emissoras passaram a desenvolver equipamentos semelhantes.

Foi o caso da Globo, que utilizou a tecnologia de uma empresa norueguesa. “Segundo a Central Globo de Comunicação, o equipamento usa um programa que codifica, decodifica e edita imagens num computador portátil. ‘O que a câmera digital capta é enviado ao computador e, por meio de um modem e de uma pequena antena, imagem e som são transmitidos via satélite para a Noruega e retransmitidos por satélite ao Brasil.’” (MATTOS, 2001, p. E4) A Globo usou o sistema pela primeira vez em julho de 2001, nas reportagens do *Fantástico* que mostravam o piloto Gerard Moss dando a volta ao mundo em um planador. Depois, foi utilizado por Pedro Bial, na China, e por Ernesto Paglia, no Afeganistão. Embora a qualidade das imagens e o sincronismo com o som ainda deixem muito a desejar, a tendência é que a tecnologia do videofone se desenvolva rapidamente, a ponto de tornar possível a transmissão instantânea de reportagens realizadas em locais de difícil acesso, aonde muitas vezes apenas o repórter pode chegar, sem o apoio de uma equipe completa e da parafernália técnica costumeira.

Com equipamentos assim, os telejornalistas já não se vêem obrigados a condicionar sua cobertura à proximidade dos locais de geração das imagens, como acontecia no início das transmissões internacionais. “Ao contrário do que ocorre com o

correspondente de jornal e de revista, o correspondente de televisão tem na tecnologia o seu principal aliado. Naquela época, essa tecnologia significava ter acesso a uma emissora, onde pudéssemos revelar os filmes (...) e gerar o material por satélite”, conta Sandra Passarinho, correspondente que em 1974 inaugurou o escritório londrino da Globo (PASSARINHO, 1994, p. 84-85).

Quinze anos depois, em 1989, ano em que a CNN inaugurou a transmissão internacional ao vivo em grande escala, a realidade ainda não era muito diferente para redes de TV periféricas, principalmente em locais isolados. Ao cobrir a revolução que pôs fim ao governo do ditador romeno Ceaucescu, em dezembro daquele ano, o repórter Pedro Bial e sua equipe precisavam se preocupar com as dificuldades de transmissão das matérias para o Brasil tanto quanto se preocupavam com o conteúdo das reportagens.

Vínhamos de Timisoara, onde a revolta popular tinha começado, e tentávamos chegar a Bucareste. Para manter a cobertura diária, não podíamos pegar as estradas do interior da Romênia, afastadas dos pontos de transmissão via satélite. **Desenhamos um itinerário determinado pela proximidade de estações de TV.** Já anoitecia, e precisávamos concluir a reportagem a tempo de alcançar a Hungria, de onde transmitiríamos as imagens. [sem grifo no original] (BIAL, 1996, p. 77)

Em outro livro, “*Leste Europeu: A Revolução ao Vivo*”, o ex-correspondente dá mais detalhes sobre as dificuldades enfrentadas na realização daquela série de reportagens:

Entre e saí da Romênia várias vezes, no meu caminho em direção a Bucareste. Como repórter de televisão, não sou ninguém sem a câmera, e numa viagem, valho menos ainda se estiver longe de uma torre de transmissão, no final do dia. As televisões americanas e européias muitas vezes levam suas próprias antenas, e geram o sinal das matérias para o satélite. Num esquema mais modesto, a nossa equipe transmite da emissora de TV mais próxima. Foi assim que depois de ir até Timisoara, eu voltaria a Szeged, na fronteira húngara; de lá, iria para a Iugoslávia, de carro, e de novo, para o interior da Transilvânia, voltando à noite para gerar de Belgrado. De avião, até Sófia, de onde finalmente alcançaria Bucareste de carro. (BIAL; BRANCO, 1990, p. 42)

3.7 MAIOR FACILIDADE SIGNIFICA MAIOR QUALIDADE?

Não há dúvidas de que a evolução tecnológica traz instrumentos que podem ser largamente explorados pelo telejornalismo, como veremos mais adiante, no capítulo dedicado à convergência digital dos meios. A pergunta que se impõe neste momento, porém, é muito mais premente que qualquer exercício de futurologia: afinal, o avanço nas técnicas de captação, edição e transmissão das imagens tem conferido a elas maior qualidade jornalística?

Em um primeiro momento, a televisão abriu enormes possibilidades de expansão e transformação para o jornalismo.

Até então – e temos de nos remeter à década de 40 – o relacionamento entre os meios transmissores de notícia (rádio, jornal, jornal cinematográfico) era feito em nível de abstração (palavra) ou em nível de distanciamento dramático (cinema). Os grandes noticiários radiofônicos usavam a palavra, mas não dispunham da imagem; os jornais impressos forneciam informação verbal e visual, através de fotos, mas não contavam com o movimento; e os jornais cinematográficos levavam ao espectador imagens em movimento, mas já envelhecidas, dando notícia de acontecimentos ocorridos há semanas. (SOUZA, 1984, p. 40)

Se o telejornalismo foi capaz de, com o tempo, atrair um grande público usando o apelo das imagens em movimento, precisamos admitir, porém, que ele não soube desenvolver plenamente todas as possibilidades expressivas que o código icônico lhe oferecia. Desde o início, o telejornalismo não foi encarado como uma nova linguagem a serviço da informação, pois o jornalismo praticado na TV não diferia em quase nada daquele praticado em outros veículos – uma realidade que, aliás, se mantém pouco alterada ainda hoje, pelo menos nas coberturas do dia-a-dia.

Se na década de 1950 as enormes dificuldades técnicas que envolviam a captação, a edição e a transmissão das imagens justificavam essa falha, tal desculpa já não faz sentido hoje. O que ocorre é que se entranhou nos jornalistas (e aí incluem-se também os cinegrafistas e os editores) um *modus operandi* que apenas muito raramente se autoquestiona. Isso se deve tanto à postura das empresas de televisão, que resistem em abrir espaço para novas experiências, quanto ao ensino do telejornalismo nas universidades, que na maioria dos casos se limita a reproduzir os formatos já

consagrados e dados como os mais eficientes, reduzindo as faculdades de jornalismo a meras repetidoras de modelos ao não estimular nos alunos o questionamento e o desejo de experimentar e ousar.

Os depoimentos de profissionais da imagem, apresentados por Mello e Souza no livro em que documenta a história dos primeiros quinze anos do *Jornal Nacional*, dão algumas pistas de como as facilidades técnicas são encaradas por eles no dia-a-dia da profissão. Segundo Ronan Soares, a fita de VT, ao permitir gravações mais longas e regravações, trouxe uma inversão para o modo de trabalho dos cinegrafistas: “...enquanto os redatores são instruídos para cultivar a concisão, os cinegrafistas, atualmente⁵², gozam de total prolixidade” (SOARES⁵³, apud SOUZA, 1984, p. 154).

Para alguns profissionais, como o pioneiro Evilázio Carneiro, a tecnologia traz recursos que só contribuem para o aperfeiçoamento do trabalho com as imagens:

O fato de, atualmente, podermos dispor de uma fita de dez minutos não me inibe a criatividade, nem me torna mais prolixo. Até porque esses novos equipamentos eletrônicos, ou de captação eletrônica da notícia, nos dão uma série de recursos que, se bem usados, podem dar resultados maravilhosos. (...) Eles me dão tempo de constatar, no gravador de imagem, se cometi algum erro ou fiz alguma coisa insatisfatória, em termos de informação e de qualidade. Tenho tempo e recursos para refazer uma tomada ou até, se for o caso, apagar tudo e refilmar tudo de novo, até alcançar o resultado que eu quero. (CARNEIRO⁵⁴, apud SOUZA, 1984, p. 155)

Em entrevista exclusiva à autora, o repórter cinematográfico Alexander de Marco⁵⁵, que trabalha desde 1988 na TV Paranaense, afiliada da Rede Globo em Curitiba, mostrou-se partidário da mesma opinião. Para ele, o avanço tecnológico “vem contribuindo significativamente para a ‘libertação’ do cinegrafista”, já que as novas tecnologias realmente proporcionam “uma maior disponibilidade de recursos e, conseqüentemente, uma menor preocupação com os detalhes técnicos”. Segundo Alexander, “um ótimo equipamento pode, com certeza, fazer belas imagens, mas só o

⁵² Embora o livro de Mello e Souza tenha sido publicado em 1984, tais depoimentos ainda são extremamente atuais, pois a despeito dos saltos tecnológicos ocorridos de lá para cá, as reflexões que os permeiam são tão pertinentes quanto o eram naquela época.

⁵³ SOARES, R. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

⁵⁴ CARNEIRO, E. **Entrevista concedida a Cláudio Mello e Souza.**

⁵⁵ MARCO, A. **Entrevista concedida a Daniele Siqueira.** Curitiba, 25 out. 2002.

‘empréstimo’ da alma do cinegrafista para este equipamento pode realmente valorizar aquela cena – aquele instante mágico.”

Para outros, porém, as facilidades trazidas pela tecnologia – que teoricamente deveriam oferecer às imagens mais qualidade informativa, à medida em que permitem ao profissional concentrar-se apenas nos acontecimentos que se desenrolam diante de sua lente – exerceram efeito contrário. “Um dos cinegrafistas dos tempos pioneiros, Chucho Narvaez, acha que o trabalho de hoje, com todos os confortos eletrônicos dos equipamentos modernos, ficou tão fácil de ser feito que se transformou em uma espécie de estímulo à preguiça, ‘se é que estímulo e preguiça podem conviver na mesma frase’ – observa.” (SOUZA, 1984, p. 154-155) De acordo com esse ponto de vista, o ato de captar imagens descomplicou-se tanto a ponto de elas, as imagens, banalizarem-se. De fato, hoje praticamente não se faz mais telejornalismo sem imagens. Mas a questão que continua viva gira em torno do mesmo problema de outrora: até que ponto essas imagens, geralmente pobres de significado, contribuem para informar o telespectador?

Les images, dont on a vu plus haut le mode de fabrication, ne favorisent guère la transmission d’un message clair. Elles sont en effet le plus souvent extrêmement pauvres dans ce qu’elles montrent et ce, paradoxalement, au moment où les progrès de la technique rendent tout possible ou presque. Ce que révèle de façon étonnante la vision en accéléré d’un JT [journal télévisé], et *a fortiori* d’une suite de JT, c’est une succession de paysages identiques, alternant avec des visages et des gestes interchangeables et dont la valeur démonstrative intrinsèque paraît en tout cas très faible. (COULOMB-GULLY, 1995, p. 83)⁵⁶

Às vésperas da adoção da TV digital, que a bordo da lógica da Internet possibilitará a implosão do modelo emissor-receptor e representará, sem dúvida, a maior revolução pela qual já passou o meio televisivo, ainda não se exploram devidamente as possibilidades abertas mais de cinquenta anos atrás. Não se trata,

⁵⁶ “As imagens, não importa o quão sofisticado seja o seu modo de produção, não favorecem muito a transmissão de uma mensagem clara. Elas são, com efeito, quase sempre extremamente pobres naquilo que mostram e isso, paradoxalmente, no momento em que o progresso tecnológico torna tudo possível, ou quase. Isso se revela de modo extraordinário ao se assistir um telejornal em velocidade acelerada, e ainda mais naquilo que vem depois do telejornal, em uma sucessão de paisagens idênticas, alternando-se com fisionomias e gestos intercambiáveis e cujo valor demonstrativo intrínseco manifesta-se, em todo caso, com extrema falibilidade.”

absolutamente, de banir da televisão o jornalismo factual, que precisa informar instantaneamente e que por isso nem sempre pode contar com imagens bem trabalhadas. Pelo contrário: ele representa um importante papel em uma sociedade como a nossa, em que a maioria absoluta da população encontra na TV o seu único meio de informação, e terá lugar garantido por muito tempo ainda. Ao lado desse formato, porém, é salutar para a reabilitação da televisão enquanto veículo jornalístico o alargamento do espaço destinado aos documentários, às coberturas ao vivo e a experimentos como a videoreportagem. Esse espaço, aliás, já é realidade em alguns canais de TV por assinatura e em emissoras abertas que abrigam a criatividade em sua programação, como a TV Cultura de São Paulo. O que ainda falta, porém, é a sistematização desses novos formatos e uma mudança de postura do público, que ainda recebe esse tipo de programação com um certo estranhamento – estranhamento este que constitui o principal entrave para que redes comerciais a adotem.

4 EM BUSCA DE UM MÉTODO

Embora não sigamos rigidamente, neste trabalho, nenhum modelo teórico-metodológico tradicionalmente estabelecido, preferindo em seu lugar uma combinação de referências heterogêneas para dar conta da especificidade do tema proposto, podemos dizer que nossa abordagem, em alguns momentos, se aproxima do modelo estruturalista, pois parte do princípio segundo o qual o sentido se constrói, no telejornalismo, nos campos do significante, do significado e ainda no contexto mais amplo em que as notícias são elaboradas, transmitidas, recebidas e reinterpretadas.

Se formos utilizar uma classificação de inspiração lingüística, podemos dizer que nosso trabalho foi concebido a partir de três caminhos diferentes, mas complementares, que levam à construção do sentido das mensagens: a sintática (relações entre os signos), a semântica (relações entre os signos e seus objetos, materiais ou abstratos) e a pragmática – relações entre os signos e seus usuários (CHERRY⁵⁷, apud CHAPARRO, 1994, p. 16). Juntas, sintática, semântica e pragmática compõem “...o tripé das vertentes básicas que a Semiologia criou e desenvolveu” (CHERRY, apud CHAPARRO, 1994, p. 15).

Nossa análise, porém, coloca-se como uma *combinação livre* apenas de elementos da sintática e da semântica, ao preocupar-se prioritariamente com a organização e a combinação das palavras e das imagens na construção das mensagens telejornalísticas. Deixamos de lado, portanto, a pragmática, pois a necessidade de delimitação do tema impede que contemplemos os processos de recepção e reelaboração dessas mensagens, bem como as possíveis intenções de seus emissores.

Assim, o que levaremos adiante é apenas uma análise de *corpus*, repleta de todas as limitações que a ausência da análise de recepção impõe a um estudo que se debruça sobre os processos de construção de sentido. Afinal, é preciso reconhecer a importância do princípio – tão presente nos estudos comunicacionais latino-

⁵⁷ CHERRY, C. **A comunicação humana**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974, p. 343.

americanos – de que a produção de sentido se completa apenas na recepção, já que as mensagens estão inseridas em uma matriz social que é parte constitutiva de sua significação (GONÇALVES, 1996, p. 153).

Embora consciente dessa limitação, nossa abordagem não se concentra no conteúdo manifesto ou latente das mensagens emitidas pelo *Jornal Nacional* nem nos possíveis significados que o público poderia atribuir-lhes, mas procura analisar o *conjunto estruturado* constituído pelo telejornal ao realizar, a partir de uma amostragem que desconstrói a sua estrutura em unidades menores e mais simples, um levantamento quantitativo e qualitativo sobre a combinação de palavras e imagens na elaboração de seu discurso. Essa opção faz com que, “ao invés da ênfase no conteúdo explícito”, se opere “com o modo pelo qual os signos se articulam na mensagem, formando um sistema” (COHN, 1971, p. 334).

Às referências teóricas de inspiração estruturalista somam-se obras das mais diversas tendências acadêmicas e políticas, escritas por jornalistas, críticos de TV e estudiosos da Comunicação, além de artigos de periódicos cujo conteúdo, de alguma forma, contempla a relação entre imagem e palavra no telejornalismo brasileiro.

É preciso esclarecer ainda que, durante a elaboração do pré-projeto que originou o presente trabalho, havia a intenção de complementar a análise do *Jornal Nacional* com depoimentos de repórteres cinematográficos e editores de imagem da TV Paranaense, afiliada local da Rede Globo. Entretanto, devido às dificuldades de conciliar os horários desses profissionais com os da autora da pesquisa, optou-se por suprimir as entrevistas, substituindo-as por depoimentos colhidos na bibliografia utilizada.

A única exceção ficou por conta da entrevista do repórter cinematográfico Alexander de Marco, da TV Paranaense, que gentilmente encontrou espaço em sua agenda apertada de profissional e estudante do 3º ano de Jornalismo para responder algumas perguntas por e-mail. Embora a inserção de seu depoimento fuja da sistematização final do trabalho, uma vez que decidimos desistir completamente das entrevistas, acreditamos que a importância de sua contribuição, que somou informações e opiniões relevantes aos depoimentos colhidos na bibliografia, justifica o desvio metodológico. Alguns trechos da entrevista do profissional foram aproveitados

na contextualização histórica do desenvolvimento da linguagem telejornalística no Brasil, apresentado no capítulo que antecede esta metodologia.

4.1 A ESCOLHA DO *CORPUS* DE ANÁLISE

Observados os critérios de escolha já expostos na introdução deste trabalho e definido que o *Jornal Nacional* seria mesmo o objeto de nossa análise, o passo seguinte foi decidir a abrangência temporal da pesquisa. A opção foi gravar em videocassete doméstico as edições do JN durante uma semana (segunda a sábado), período que constitui uma unidade representativa do telejornal, com todas as possíveis variações de assuntos e abordagens características de cada um dos seis dias (matérias mais factuais no começo da semana, temas mais “leves” no sábado etc.).

A fim de evitar distorções e obter uma amostra de edições “comuns” do telejornal, a semana a ser analisada não poderia coincidir com grandes eventos que desequilibrassem a tradicional relação entre palavras e imagens, tais como eleições, graves crises econômicas, campeonatos esportivos de grande cobertura, guerras ou morte de personalidades públicas. Para tanto, decidimos gravar, a princípio, a primeira semana do mês de agosto de 2002⁵⁸ (após a mobilização em torno da Copa do Mundo e antes do acirramento da disputa eleitoral) e a primeira semana do mês de novembro⁵⁹ (após o segundo turno das eleições), para posterior comparação e seleção.

A escolha da primeira semana de cada mês não se pautou por nenhum critério mais apurado, mas foi convencionalizada para que houvesse uma certa uniformidade entre os dois períodos de gravação, já que muitas notícias provenientes de fontes oficiais, como os índices de inflação, são levadas a público no mesmo período de cada mês. Acreditávamos que, com essa uniformização, seria mais difícil privilegiar uma semana em detrimento da outra na hora de escolher o período cujas edições seriam analisadas.

O passo seguinte foi a comparação entre as duas semanas gravadas. A primeira semana de novembro foi descartada imediatamente, devido à ausência dos dois

⁵⁸ 05 a 10 de agosto de 2002.

⁵⁹ 04 a 09 de novembro de 2002.

apresentadores titulares (e também editores) do *Jornal Nacional*, que estavam de férias. Embora no trabalho a função fática dos apresentadores não seja objeto de análise aprofundada, a presença de substitutos poderia descaracterizar, mesmo que muito sutilmente, o perfil do telejornal. A exceção, nesse sentido, ficou por conta da edição de sábado, tradicionalmente apresentada por outros jornalistas. Este fato, porém, não desqualifica o sábado para compor o *corpus*, já que esta edição costuma mesmo ser um pouco diferente daquelas levadas ao ar nos dias úteis, devido às próprias características das notícias veiculadas, que são naturalmente mais “leves” devido ao pequeno número de temas políticos e econômicos – a matéria-prima essencial do *hard news*.

A primeira semana de agosto também teve que ser descartada. Embora a discussão sobre as eleições ainda não estivesse muito acentuada na época, a forte desvalorização do real frente ao dólar naquele período fez com que as matérias de economia e política, que normalmente privilegiam a palavra e possuem poucas imagens significativas, predominassem nas edições. A solução, então, foi optar pela primeira semana de dezembro⁶⁰, que finalmente se mostrou adequada à análise proposta.

Definido o *corpus*, o procedimento seguinte foi fazer um levantamento quantitativo dos formatos de cobertura utilizados pelo telejornal ao longo das seis edições, para que se pudesse comparar o tempo ocupado pelos formatos que abrem espaço para imagens informativas e por aqueles que se baseiam primordialmente na fala dos apresentadores. Nesse levantamento, também receberam atenção a estrutura da escalada (a abertura do telejornal, quando os apresentadores anunciam as manchetes do dia), a presença de imagens projetadas no estúdio através de *chroma-key* ou outro meio de efeito similar (os chamados “selos”) e os recursos utilizados nas passagens de bloco (anúncio feito pelos apresentadores, no final de um bloco, sobre as notícias mais importantes do bloco seguinte).

Para a análise da presença de palavras e imagens nas matérias, a primeira reportagem de cada uma das seis edições gravadas – que normalmente coincidia com a

⁶⁰ 02 a 07 de dezembro de 2002.

principal manchete do dia – foi desconstruída em unidades menores. Essa desconstrução foi realizada através da transcrição total das palavras faladas e escritas na matéria e da descrição minuciosa das imagens que as acompanhavam. A primeira reportagem de cada edição exemplificava perfeitamente o formato do *hard news*, da notícia diária, feita sob o rigor do prazo apertado. A exceção ficou por conta da primeira reportagem da edição de sábado, uma matéria especial sobre a exploração ilegal de mogno na Amazônia e de cujas especificidades trataremos mais adiante, no capítulo dedicado à análise.

Como contraponto a essas matérias fortemente calcadas no cotidiano e atreladas ao conceito de notícia enquanto relato da atualidade, foi desconstruída, seguindo os mesmos procedimentos, uma matéria especial sobre a África, levada ao ar na edição de segunda-feira como a primeira reportagem de uma série de cinco, todas realizadas pela repórter Ana Paula Padrão e pelo cinegrafista Hélio Alvarez. As outras quatro reportagens especiais não foram objeto de análise minuciosa devido à semelhança que guardavam com a primeira.

4.2 UM PEQUENO GLOSSÁRIO PARA A ANÁLISE

Na desconstrução das seis edições do *Jornal Nacional* e das sete reportagens citadas, foi necessário nomear, uniforme e criteriosamente, cada uma das partes menores que constituíam suas estruturas. Os termos adotados, com os quais entramos em contato tanto nas aulas de Telejornalismo quanto na bibliografia consultada, são amplamente conhecidos e utilizados pelos jornalistas de TV e emprestados, em parte, do cinema. Para diferenciar os dois tipos de desconstrução realizada, denominamos a desconstrução das seis edições em formatos básicos de cobertura de **estrutura vertical**⁶¹, enquanto a desconstrução das reportagens em unidades mais simples

⁶¹ Em uma representação gráfica bastante simples, a estrutura básica de uma edição de telejornal pode ser mostrada como um eixo vertical ao longo do qual se sucedem as diferentes matérias, que por sua vez constituem eixos horizontais que têm origem no eixo vertical. Daí a denominação, que tomamos emprestada das aulas de Telejornalismo do prof. Carlos Rocha.

NC

VT (cabeça – off 1 – sonora 1 – passagem – sonora 2 – off 2 – sonora 3 – off 3)

NP

recebeu o nome de **estrutura horizontal**. Na classificação dos movimentos de câmera e enquadramentos, utilizamos basicamente os termos adotados pelo cinema, mas com algumas adaptações próprias, que consideramos adequadas para a melhor apreensão das imagens descritas. Para facilitar a compreensão da análise, listamos, a seguir, os diferentes termos utilizados e seus respectivos significados.

4.2.1 Termos presentes na estrutura vertical

a) Característica: trecho musical característico da abertura e do encerramento de um programa de televisão.

b) Escalada: primeira parte do telejornal, quando os apresentadores, tendo como fundo sonoro o trecho musical característico da abertura, anunciam as principais manchetes do dia.

c) Nota coberta (NC): formato de matéria em que o relato verbal do apresentador do telejornal é complementado por imagens dos acontecimentos reportados. Algumas vezes, pode também conter sonoras, mas nunca a intervenção de repórteres.

d) Nota pelada (NP): formato de matéria em que a notícia é dada apenas através do relato verbal do apresentador, sem imagens dos acontecimentos.

e) Passagem de bloco: anúncio feito pelos apresentadores, no final de um bloco, sobre as notícias mais importantes do bloco seguinte. Normalmente, vem acompanhada por recursos visuais e por trilha sonora característica.

f) Selo: imagens projetadas no estúdio através de *chroma-key* ou outro recurso de efeito similar, utilizadas para contextualizar visualmente a matéria apresentada.

g) Teaser: trecho de fala do repórter utilizado na escalada, a fim de chamar a atenção do telespectador para a matéria e/ou dar ritmo à apresentação das manchetes. A inserção, na escalada, de imagens que ilustram as manchetes narradas também serão chamadas de *teaser*, assim como as imagens e trechos de fala inseridos nas passagens de bloco.

h) Vinheta: recurso gráfico, normalmente acompanhado por trecho musical característico, utilizado na abertura, no encerramento e nas passagens de bloco. Também podem ser feitas vinhetas especiais, destinadas a marcar a entrada ou a saída

de uma reportagem sobre tema específico ou da previsão do tempo.

i) VT (videoteipe): jargão utilizado para caracterizar reportagem completa feita por repórter, com imagens do local dos acontecimentos e sonoras de entrevistados.

4.2.2 Termos presentes na estrutura horizontal

a) Cabeça: trecho introdutório de uma matéria, lido pelo apresentador.

b) Nota pé: informação complementar dada pelo apresentador após um VT ou nota coberta, sem o acompanhamento de imagens dos acontecimentos.

c) Off: é o texto falado pelo repórter ou apresentador, sem que sua imagem apareça no vídeo.

d) Passagem: trecho da reportagem em que o repórter que a realizou aparece falando para a câmera, normalmente identificado através do gerador de caracteres por seu nome e lugar onde está.

e) Sobe áudio: recurso que destaca o som ambiente de uma reportagem. Nas vezes em que esse som é a voz de algum personagem da matéria, o sobe áudio fica parecido com uma sonora, mas diferencia-se desta pelo fato de a fala da pessoa não constituir uma entrevista formal para a câmera, e sim uma conversa prévia com o repórter ou com outra pessoa.

f) Sonora: trecho da reportagem em que o entrevistado fala para a câmera.

4.2.3 Termos presentes nas duas estruturas

a) Background (BG): som ambiente ou música que acompanha, ao fundo, a fala do repórter ou do entrevistado.

b) Gerador de caracteres (GC): aparelho através do qual são compostas as palavras escritas que aparecem na tela para identificação de pessoas e locais e também para o reforço da informação oral.

c) Infográfico: recurso visual que, através da união de ilustrações, animação computadorizada e palavras escritas, é utilizado para reforçar a informação oral ou

ilustrar os *offs* que não são cobertos por imagens captadas no local dos acontecimentos.

d) *Stand-up* (ST): entrada ao vivo de um repórter.

4.2.4 Movimentos básicos de câmera

a) Panorâmica: movimento em que a câmera gira em torno de seu eixo vertical, à esquerda ou à direita.

b) Plano fixo: a câmera capta as imagens que se desenrolam à sua frente, sem movimentar-se para acompanhar uma possível seqüência da cena.

c) Plano seqüência: a câmera se move e acompanha o desenrolar da cena.

d) *Tilt*: movimento em que a câmera gira em torno de eixo horizontal, para cima ou para baixo.

e) *Travelling*: movimento de câmera que acompanha pessoa ou objeto em movimento. Pode ser para frente, para trás, à esquerda e à direita.

f) *Zoom*: recurso da câmera que aproxima (*zoom in*) ou afasta (*zoom out*) a imagem sem que o cinegrafista precise movimentar-se.

4.2.5 Tipos básicos de enquadramento de cena

a) Grande plano geral: normalmente utilizado para enquadrar paisagens, serve para situar os acontecimentos no espaço amplo.

b) Plano geral: enquadra pessoas de corpo inteiro ou objetos em sua totalidade e parte do local onde se encontram.

c) Plano de conjunto: enquadra pessoas de corpo inteiro ou objetos em sua totalidade sem ater-se ao entorno.

d) Plano americano: enquadra pessoas até a altura dos joelhos.

e) Plano médio: enquadra as pessoas até a altura da cintura.

f) Plano próximo ou meio primeiro plano: enquadra as pessoas até a altura do peito e é normalmente utilizado em entrevistas.

g) *Close-up*: enquadra a cabeça inteira da pessoa e pequena parte dos ombros.

Também pode ser a cena fechada em um único objeto.

h) Primeiríssimo plano: é um *close* muito fechado nos rosto, que corta o alto da cabeça. Também pode ser a cena fechada no detalhe de um objeto.

i) Câmera subjetiva: coloca a câmera no ponto de vista do personagem, para que o espectador tenha a impressão de que aquilo que ele vê é o mesmo que o personagem vê. Pouco usada no telejornalismo, aparece algumas vezes na reconstituição de crimes.

4.3 OS PROCEDIMENTOS PARA A DESCONSTRUÇÃO DAS EDIÇÕES E DAS REPORTAGENS

O primeiro passo para a desconstrução das seis edições do *Jornal Nacional* em unidades mais simples foi a transcrição do texto falado pelos apresentadores nas escaladas, seguida da descrição dos *teasers* eventualmente utilizados. A partir do contador do próprio videocassete, o tempo dedicado apenas à fala dos apresentadores, o ocupado por *teasers* e a duração total da escalada de cada uma das edições foram levantados simultaneamente.

Depois, foi a vez de mapear aquilo que chamamos de *estrutura vertical* de cada uma das edições, ou seja, levantar os formatos básicos de matéria utilizados na estruturação das edições (VT, nota pelada, nota coberta, *stand-up* etc.). Paralelamente, foi feita a observação e descrição dos selos e das passagens de bloco, bem como a contagem do tempo dedicado aos formatos com predomínio de imagem e àqueles que privilegiam o discurso oral dos apresentadores. Também foram listadas e cronometradas as inserções de vinhetas de abertura, passagem de bloco e encerramento.

Para o mapeamento da *estrutura horizontal* da primeira reportagem das edições de segunda a sexta-feira – nossa amostra de *hard news* –, primeiramente foram levantados os segmentos mais simples que compunham sua estrutura (cabeça, *off*, passagem, sonora etc.), para então ser feita a transcrição do texto verbal de cada um deles. O passo seguinte foi descrever minuciosamente as imagens que acompanhavam as palavras, sem deixar de lado a observação dos principais enquadramentos e movimentos de câmera. Simultaneamente, foram levantados também o tempo

dedicado apenas à fala de apresentadores, repórteres e entrevistados, aos *offs* cobertos por imagens, às (raras) imagens sem acompanhamento de palavras e aos infográficos – sempre através do contador de tempo do videocassete, em minutos e segundos. O mesmo procedimento foi adotado para a desconstrução da matéria especial sobre a África, levada ao ar na segunda-feira, dia 02 de dezembro, e da primeira reportagem do sábado, que também pode ser enquadrada na categoria de matéria especial.

Vale destacar, ainda, que o método de análise adotado – congelar a imagem gravada para analisar as cenas que compõem as reportagens, quadro a quadro – foi um tarefa exaustiva e, de certo modo, bastante artificial, uma vez que o telespectador, no dia-a-dia, não tem a possibilidade de analisar essas imagens a fundo, devido à rapidez com que elas se sucedem no vídeo. Por isso, há de se levar em conta, nas conclusões do trabalho, que muitas vezes o potencial informativo detectado ao longo da pesquisa, através da descrição das imagens em uma situação artificial e controlada, não seria o mesmo observado por um telespectador comum, durante a recepção cotidiana do telejornal.

Mesmo assim, o método adotado não teve o objetivo de resultar em uma análise semiótica aprofundada, já que nossa proposta não é realizar um estudo exaustivo da imagem, em todos os seus múltiplos componentes e implicações – até porque as imagens que compõem o nosso *corpus* são imagens em movimento, que se sucedem rapidamente, e que mesmo com os recursos oferecidos pelo videocassete não se prestam a análises tão detalhadas como as que foram feitas, por exemplo, por pioneiros como Roland Barthes, que analisou sobretudo peças publicitárias impressas.

É preciso esclarecer, por fim, que o capítulo dedicado à análise do telejornal – que aparece em seguida aos quadros e tabelas que apresentam a desconstrução das seis edições – não tem a pretensão de impor a nossa interpretação como a única possível. Afinal, um dos pontos de partida do presente trabalho é a consciência da polissemia das imagens e da pluralidade e complexidade dos processos de recepção. A própria descrição das imagens, ainda que indispensável aos objetivos da pesquisa, é matéria controversa: muito provavelmente, o telespectador comum ou alguém que tentasse repetir a experiência elaboraria descrições bastante diversas. Por isso, a análise de alguns elementos será breve e muitas vezes ficará limitada à função de sinalizar

possíveis leituras da relação palavra-imagem no telejornalismo – sem apresentar a nossa leitura como unívoca e deixando ao leitor a possibilidade de buscar sempre novas relações e conclusões.

5 AS PALAVRAS E AS IMAGENS DO JORNAL NACIONAL

5.1 A ESTRUTURA VERTICAL DAS SEIS EDIÇÕES

5.1.1 As escaladas

QUADRO 1⁽¹⁾ – ESCALADA: SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02

WILLIAM BONNER ⁽²⁾	FATIMA BERNARDES	TEASERS ⁽³⁾
	A inflação de novembro assusta inquilinos.	
O IGP-M corrige mais da metade dos contratos de aluguel.		
	O presidente eleito visita a Argentina.	
E faz críticas à política econômica do Brasil.		
	Boa notícia para o adolescente que precisa de um doador de medula (em off).	<i>Imagem de uma fotografia do menino quando criança. Plano próximo mostrando o rosto do adolescente hoje.</i> Duração das imagens: 3”
A mãe biológica dele foi encontrada em Goiás.		
	Laboratórios são acusados de só pesquisar remédios novos para doenças de ricos.	
Numa série de reportagens especiais, ⁽⁴⁾ as maiores conseqüências das guerras para as populações africanas.		<i>Plano geral seguido de zoom in de aglomeração de mulheres e crianças na beira de um rio. Plano próximo mostrando dois soldados africanos atentos.</i> Duração das imagens: 3”
	E no domingo de futebol, / a angústia e a solidão de quatro goleiros em campo nas semifinais.	<i>Plano médio goleiro a postos. Travelling à direita de um goleiro, em plano americano, andando para pegar uma bola que está no chão.</i> Duração das imagens: 4”
O Jornal Nacional começa em meio minuto.		
Vinheta de passagem de bloco (3”) / Intervalo / Vinheta de passagem de bloco (3”)		

NOTAS: Sinais convencionais utilizados em todas os quadros e tabelas:

‘ minuto

“ segundo

(1) Embora as normas da ABNT estabeleçam que os quadros não devem apresentar as linhas internas, preferimos mantê-las para facilitar a leitura e evitar confusão entre os elementos.

- (2) A posição de cada um dos apresentadores na tabela obedece ao padrão estabelecido pelo *Jornal Nacional*: William Bonner aparece à esquerda do vídeo, enquanto Fátima Bernardes aparece à direita.
- (3) A tomada de imagem será sempre em plano fixo quando não houver menção do movimento de câmera utilizado.
- (4) A barra sempre indicará o ponto de inserção dos *teasers*.

TABELA 1 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 1

Tempo preenchido exclusivamente pela fala dos apresentadores em estúdio	25”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> mudos (imagens dos acontecimentos cobertas pela fala dos apresentadores)	10”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> sonorizados (imagens dos acontecimentos cobertas por som ambiente, sem a fala de apresentadores)	00”
Tempo total da escalada	35”

QUADRO 2 – ESCALADA: TERÇA-FEIRA, 03/12/02

WILLIAM BONNER	FATIMA BERNARDES	TEASERS
Fuga frustrada de presos.		
	A polícia desarticula quadrilha que libertaria bandidos no Rio e em São Paulo.	
O amor acabou.		
	Suzane Richtofen acusa o namorado de planejar a morte dos pais dela.	
Ele diz o contrário.		
	Números da ONU confirmam.	
Miséria e falta de planejamento familiar andam lado a lado.		
	O presidente eleito Lula chega ao Chile.	
No Brasil, o coordenador da transição descarta o congelamento para conter a alta dos preços.		
	Iraque: inspetores de / armas da ONU visitam um dos palácios de Saddam Hussein.	<i>Plano geral de um grupo de homens caminhando no pátio externo de um palácio. Plano geral, feito provavelmente de um segundo andar, do grupo no interior suntuoso do palácio. Duração das imagens: 3”</i>
No Japão, Roberto Carlos e Ronaldo são campeões de novo.		
	Desta vez, defendendo o Real Madrid no Mundial de Clubes (em off).	<i>Plano geral que acompanha, do teto do estádio, uma jogada que acaba em gol. Plano médio de Ronaldo, ladeado por dois outros jogadores, todos com medalhas no peito. Duração das imagens: 4”</i>
Agora, no Jornal Nacional.		
(1) Vinheta de passagem de bloco (3”)		

NOTA: (1) Embora não haja uma passagem de bloco, já que não existe intervalo comercial entre a escalada e o primeiro bloco da edição de terça-feira, o recurso utilizado para separar um elemento do outro foi uma vinheta de passagem de bloco. Ao longo deste capítulo, veremos que este procedimento é um dos poucos que não é padronizado no *Jornal Nacional*. A escolha de uma vinheta de abertura (10”) ou de uma vinheta de passagem de bloco (3”) provavelmente é feita de acordo com o tempo disponível em cada edição.

TABELA 2 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 2

Tempo preenchido exclusivamente pela fala dos apresentadores em estúdio	32”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> mudos (imagens dos acontecimentos cobertas pela fala dos apresentadores)	07”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> sonorizados (imagens dos acontecimentos cobertas por som ambiente, sem a fala de apresentadores)	00”
Tempo total da escalada	39”

QUADRO 3 – ESCALADA: QUARTA-FEIRA, 04/12/02

WILLIAM BONNER	FATIMA BERNARDES	TEASERS
	A inflação dobra em São Paulo e obriga / comerciantes a mudar o cardápio dos restaurantes populares.	<i>Plano médio de pessoas se servindo em um buffet de restaurante. Panorâmica à direita em primeiríssimo plano de pratos contendo fatias de abacaxi.</i> Duração das imagens: 4”
O diretor-gerente do FMI diz que o Brasil vai receber mais uma parcela do Fundo.		
	Africa:/ conseqüências da seca para populações inteiras.	<i>Plano geral de savana africana. Plano de conjunto de aglomeração de pessoas agachadas no chão, em trajés típicos.</i> Duração das imagens: 2”
Cientistas decifram noventa e cinco por cento do genoma dos camundongos.		
	E o futebol chega à noite que decide os finalistas do Brasileirão.	
Em meio minuto, no Jornal Nacional.		
Vinheta de passagem de bloco (3”) / Intervalo / Vinheta de abertura (10”)		

TABELA 3 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 3

Tempo preenchido exclusivamente pela fala dos apresentadores em estúdio	19”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> mudos (imagens dos acontecimentos cobertas pela fala dos apresentadores)	06”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> sonorizados (imagens dos acontecimentos cobertas por som ambiente, sem a fala de apresentadores)	00”
Tempo total da escalada	25”

QUADRO 4 – ESCALADA: QUINTA-FEIRA, 05/12/02

WILLIAM BONNER	FATIMA BERNARDES	TEASERS
O dólar sobe pelo terceiro dia seguido.		
	O IBGE diz que o Brasil cresce mais no interior do que nas capitais.	
A investigação do crime organizado em Mato Grosso tem as primeiras prisões.		
	O óleo que vazou na Espanha se aproxima de Portugal e da França. (em off)	<i>Plano geral de óleo se solidificando no fundo do mar. Plano geral de praia coberta de óleo, com animais sujos e técnicos uniformizados observando ao longe.</i> Duração das imagens: 3”
Iraque: Saddam Hussein / fala pela primeira vez desde a chegada dos inspetores.		<i>Plano próximo de Saddam Hussein. Plano de conjunto de inspetores observando instalações ao ar livre.</i> Duração das imagens: 4”
	Um atentado deixa três mortos numa loja do McDonald’s na Indonésia.	
Nos Estados Unidos, a chegada / antecipada da neve mata dezessete pessoas.		<i>Plano geral de pista de aeroporto repleta de aviões na neve.</i> Duração das imagens: 3”
	Agora, no Jornal Nacional.	
	(1) Vinheta de passagem de bloco (3”)	

NOTA: (1) É o mesmo caso da edição de terça-feira. Não há uma passagem de bloco, mas apenas uma vinheta de passagem que separa a escalada do primeiro bloco.

TABELA 4 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 4

Tempo preenchido exclusivamente pela fala dos apresentadores em estúdio	19”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> mudos (imagens dos acontecimentos cobertas pela fala dos apresentadores)	10”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> sonorizados (imagens dos acontecimentos cobertas por som ambiente, sem a fala de apresentadores)	00”
Tempo total da escalada	29”

QUADRO 5 – ESCALADA: SEXTA-FEIRA, 06/12/02

Continua

WILLIAM BONNER	FATIMA BERNARDES	TEASERS
	O IBGE anuncia o pior índice de preços ao consumidor desde o início do Plano Real.	
E culpa principalmente os alimentos pela alta da inflação.		
	O dólar aumenta o preço do milho.	
O milho aumenta o preço do frango.		
	E no mês do Natal o Brasil amarga a inflação da rabanada. (em off)	<i>Primeiríssimo plano de rabanadas fritando.</i> <i>Primeiríssimo plano de rabanadas prontas, sendo arrumadas em prato para servir.</i> Duração das imagens: 3”
A indefinição dos ministérios ainda provoca nervosismo no mercado.		
	El Niño provoca estragos.	
Frio e mortes nos Estados Unidos.		
	Secas e incêndios descontrolados na Austrália. (em off)	<i>Plano geral de um ônibus em chamas, à noite.</i> <i>Plano geral de carro que se movimenta em um campo em chamas, também à noite.</i> Duração das imagens: 3”
A atriz Winona Rider escapa da condenação à cadeia por furto. (em off)		<i>Plano médio de Winona no tribunal, escoltada.</i> <i>Close-up de Winona.</i> Duração das imagens: 4”
	Um ataque israelense em Gaza mata funcionários da ONU.	
O mundo espera o relatório de Saddam Hussein sob a ameaça de uma guerra.		

Conclusão

WILLIAM BONNER	FATIMA BERNARDES	TEASERS
	E na decisão entre Santos e Corinthians, / o título do Brasileirão está nos pés de jovens craques.	<i>Plano próximo de jogador.</i> <i>Plano próximo de grupo de jogadores correndo no campo durante treino.</i> <i>Plano próximo de outro grupo em situação idêntica.</i> <i>Plano americano de jogador com os braços erguidos, comemorando.</i> Duração das imagens: 4"
Veja agora no Jornal Nacional.		
Vinheta de abertura (10")		

TABELA 5 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 5

Tempo preenchido exclusivamente pela fala dos apresentadores em estúdio	33"
Tempo preenchido por <i>teasers</i> mudos (imagens dos acontecimentos cobertas pela fala dos apresentadores)	14"
Tempo preenchido por <i>teasers</i> sonorizados (imagens dos acontecimentos cobertas por som ambiente, sem a fala de apresentadores)	00"
Tempo total da escalada	47"

QUADRO 6 – ESCALADA: SÁBADO, 07/12/02

Continua

ALEXANDRE GARCIA	CARLA VILHENA	TEASERS
Foi dada a largada para as compras de Natal.		
	O comércio se anima com o movimento do primeiro sábado de dezembro.	
Lula se encontra com o FMI em São Paulo.		
	E continua a costura do ministério.	
Exclusivo: nossos repórteres registram a maior apreensão de madeira da história da Amazônia.		<i>Plano geral aéreo de toras de madeira flutuando em um rio. SONORA: “Pra chegar nesse porte, foi mais de cem anos, pra ela chegar nesse porte”. (Plano geral de clareira na floresta, com entrevistado na extrema esquerda do vídeo, falando e apontando para um toco de árvore, e repórter na extrema direita, quase de costas para o telespectador).</i> Duração total: 8”
	Protesto e mortes na Venezuela de Hugo Chávez.	
No Iraque, Saddam Hussein pede perdão pela invasão do Kuwait.		
	Muitos gols e pancadaria no final da segunda divisão do Brasileiro. (em off)	<i>Plano de conjunto que mostra a seqüência de agressões entre dois jogadores em campo.</i> Duração das imagens: 3”
E as armas de Corinthians e Santos para a maior decisão.		

Conclusão

ALEXANDRE GARCIA	CARLA VILHENA	TEASERS
		<p>PASSAGEM REPÓRTER 1: “Um técnico disciplinador controla os jovens do Santos” (<i>plano próximo</i>). <i>Plano americano do técnico Leão comandando treino.</i></p> <p>SONORA JOGADOR: “A gente procura fazer tudo direitinho, pra deixar ele sempre calminho e tá sempre rindo com a gente” (<i>o jogador é enquadrado em primeiríssimo plano</i>).</p> <p>PASSAGEM REPÓRTER 2: “O Corinthians utiliza a tecnologia de ponta para lutar pelo título brasileiro” (<i>plano próximo</i>). <i>Plano geral de jogador se exercitando em aparelho de diagnóstico.</i> <i>Primeiríssimo plano de tela de computador.</i></p> <p>SONORA TÉCNICO PARREIRA: “A modernidade, sem ela você não, você não sobrevive hoje” (<i>primeiríssimo plano</i>). <i>Plano de conjunto de dois homens trabalhando em uma ilha de edição.</i></p> <p>Duração total: 18”</p>
	Agora, no Jornal Nacional	
	Vinheta de abertura (10”)	

TABELA 6 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 6

Tempo preenchido exclusivamente pela fala dos apresentadores em estúdio	28”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> mudos (imagens dos acontecimentos cobertas pela fala dos apresentadores)	03”
Tempo preenchido por <i>teasers</i> sonorizados (imagens dos acontecimentos cobertas por som ambiente, sem a fala de apresentadores)	26”
Tempo total da escalada	57”

5.1.2 As seis edições, matéria a matéria

QUADRO 7 – ESTRUTURA VERTICAL: SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02

Continua

Escalada: 35"				
Vinheta de passagem de bloco (3") / Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 1				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Renovação de contratos de aluguel pelo IGP-M.		1'52"
William Bonner	NP	Cesta básica mais cara.		20"
Fátima Bernardes	VT	Encontro internacional contra a pobreza.		2'
William Bonner	NP	Campanha Brasil sem fome.	<i>Infográfico verde lateral com números de telefone para contribuição.</i>	23"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Campeonato Brasileiro.			NP: 3"
William Bonner	Campeonato Brasileiro (complemento).		<i>Travelling de um goleiro, em plano americano, andando para pegar uma bola que está no chão. Palavra escrita: solidão</i>	NP: 3" Imagens: 4"
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 2				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NC	Enterro do sargento brasileiro morto no atentado em Bali.		23"
Fátima Bernardes	VT	Inspetores da ONU no Iraque.	<i>A bandeira iraquiana, como se estivesse tremulando. Não há nenhum elemento visual, porém, que identifique a bandeira como sendo do Iraque. O telespectador só faz a associação através da fala da apresentadora.</i>	1'15"

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Teaser	Tempo
Fabiana Scaranzi	Infográfico	Previsão do tempo.		30''
Fátima Bernardes	VT	Jogo Corinthians x Fluminense.	<i>As palavras CAMPEONATO BRASILEIRO e algumas estrelas aparecem em amarelo sobre fundo azul, em perspectiva. No fundo azul, insinua-se, em tom mais claro, os desenhos característicos de uma bola de futebol.</i>	1'44''
William Bonner	VT	Jogo Santos x Grêmio.	<i>Idem.</i>	1'46''
Fátima Bernardes	VT	Atuação dos goleiros.	<i>Idem.</i>	2'06''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador		Assunto	Teaser	Tempo
William Bonner		Laboratórios pesquisam apenas remédios para doenças de ricos.		NP: 6''
Fátima Bernardes		Especial Africa.	<i>Plano próximo mostrando dois soldados africanos atentos. Palavra escrita: cicatrizes</i>	NP: 2'' Imagens: 6''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 3				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Medicamentos do SUS escondidos em Brasília.	<i>Envelopes e caixas de comprimidos brancos e amarelos em perspectiva, como se estivessem vindo do fundo do cenário e invadindo a tela.</i>	1'44''
William Bonner	VT	Laboratórios pesquisam apenas remédios para doenças de ricos.	<i>Idem.</i>	1'52''
Fátima Bernardes	VT	Especial Africa: guerras.		5'09''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador		Assunto	Teaser	Tempo
William Bonner		Primeira viagem internacional de Lula como presidente eleito.		NP: 4''

				Conclusão
Apresentador	Assunto		<i>Teaser</i>	Tempo
Fátima Bernardes	Pesquisa sobre a violência contra jovens.			NP: 4''
Vinheta passagem de bloco (3'') / intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 4				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Lula visita a Argentina.		2'34''
	⁽¹⁾ Charge	Lula dança tango com o presidente argentino.		32''
Fátima Bernardes	VT	Repasse de dinheiro da União para estados que investiram em estradas federais.		1'51''
William Bonner	NP	Balança comercial	<i>Infográfico verde lateral com os números.</i>	20''
Fátima Bernardes	NP	Fechamento dólar e Bolsa de São Paulo.	<i>Infográfico lateral com os números. O do dólar é verde e o da Bolsa, marrom.</i>	9''
William Bonner	NC	Condenado enfermeiro que matou o banqueiro Safra		17''
Fátima Bernardes	NC	Assassinado cirurgião plástico no Rio de Janeiro		23''
William Bonner	VT	Pesquisa sobre violência contra jovens.		2'18''
Fátima Bernardes	NP	Missão do Ministério da Justiça em Mato Grosso		18''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		<i>Teaser</i>	Tempo
William Bonner	Encontrada mãe biológica do adolescente com leucemia.			NP: 5''
Fátima Bernardes	Encontrada mãe biológica do adolescente com leucemia (complemento).		<i>Imagem de uma fotografia do menino quando criança. Plano próximo mostrando o rosto do adolescente hoje. Palavra escrita: esperança</i>	NP: 2'' Imagens: 6''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 5				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NP	Preso acusado de assassinato no Pará.		16''
Fátima Bernardes	VT	Encontrada mãe biológica do adolescente com leucemia.		2'55''
Saudação de despedida dos apresentadores: 5''				
Característica / vinheta de encerramento: 10''				

NOTA: (1) As charges serão descritas mais detalhadamente em um item exclusivo.

TABELA 7 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 7

FORMATO	NÚMERO DE INSERÇÕES	TEMPO
Escalada	01	35”
VT	13	29’03”
NC	03	1’03”
NP	06	1’46”
Charge	01	32”
Previsão do tempo	01	30”
NP em passagens de bloco	08	29”
Inserção de imagens em passagens de bloco	03	16”
Vinhetas de abertura, passagem e encerramento	08	31”
Saudação de despedida dos apresentadores	01	05”
TEMPO TOTAL DA EDIÇÃO		34’50”

QUADRO 8 – ESTRUTURA VERTICAL: TERÇA-FEIRA, 03/12/02

Continua

Escalada: 39”				
Vinheta de passagem de bloco: 3”				
BLOCO 1				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Acusados da morte do casal von Richtofen prestam depoimento.		3’21”
Fátima Bernardes	VT	Tentativa de fuga em Bangu.	<i>Grades de prisão em tons de amarelo e marrom, com grandes sombras pretas tomam todo o cenário atrás da apresentadora.</i>	2’06”
William Bonner	NP	Relatório sobre direitos humanos no Brasil.		28”
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Juros no crediário.			NP: 3”
William Bonner	Especial Africa.		<i>Panorâmica de uma grande aglomeração de crianças. Plano médio de crianças comendo com as mãos. Palavra escrita: vítimas</i>	NP: 2” Imagens: 5”
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3”)				

BLOCO 2				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Juros mais altos no crediário.		1'50"
William Bonner	VT	Trabalho temporário de fim de ano.	<i>Carteira de trabalho em primeiro plano, com uma folha de classificados de jornal onde se vêem trechos circulados em vermelho ao fundo.</i>	1'40"
Fabiana Scaranzi	Infográfico	Previsão do tempo.		32"
Fátima Bernardes	VT	Inspetores da ONU no Iraque.	<i>A bandeira iraquiana, como se estivesse tremulando. Não há nenhum elemento visual, porém, que identifique a bandeira como sendo do Iraque. O telespectador só faz a associação através da fala da apresentadora.</i>	1'53"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Miséria e falta de planejamento familiar.			NP: 5"
Fátima Bernardes	Voluntários no combate à fome.		<i>Zoom out em uma pessoa separando alimentos doados em uma espécie de depósito (plano médio para plano geral). Plano de conjunto de duas pessoas separando alimentos em outro local. Palavras escritas: cidadãos em ação</i>	NP: 2" Imagens: 5"
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 3				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Miséria e falta de planejamento familiar.		2'05"

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Voluntários no combate à fome.		1'51''
William Bonner	VT	Especial Africa: fome.		4'
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador		Assunto	Teaser	Tempo
Fátima Bernardes		Plano do novo governo contra a inflação.		NP: 4''
William Bonner		Derramamento de óleo na Espanha.	<i>Plano de conjunto de um guindaste no mar. Close-up de máquina utilizada retirar óleo do mar. Palavra escrita: sofisticação</i>	NP: 1'' Imagens: 6''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 4				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Devolução do dinheiro gasto por Minas Gerais em estradas federais.	<i>Foto de Itamar Franco em quadro retangular.</i>	1'28''
William Bonner	VT	PT descarta congelamento de preços para conter inflação.		2'47''
Fátima Bernardes	NP	Fechamento do dólar e da Bolsa de São Paulo.	<i>Infográfico lateral com os números. O do dólar é verde e o da Bolsa, marrom.</i>	31''
William Bonner	VT	Visita de Lula à Argentina.	<i>Foto de Lula, sorridente, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás do apresentador, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	1'44''
	Charge	Lula dança tango com o presidente argentino, enquanto Itamar Franco toca tuba.		30''
Fátima Bernardes	NC com sonora	FHC faz palestra sobre realizações de seu governo.	<i>Foto de FHC, sério, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás da apresentadora, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	43''

Conclusão

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Derramamento de óleo na Espanha.	<i>Globo terrestre em tons de verde e azul, com faixa em azul mais claro sobre o Oceano Atlântico.</i>	1'13"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Campeonato Brasileiro.			NP: 5"
William Bonner	Conquistas de Ronaldinho no Japão.		<i>Plano geral que acompanha, do teto do estádio, uma jogada que acaba em gol. Plano médio de Ronaldo, ladeado por dois outros jogadores, todos com medalhas no peito.</i> Palavras escritas: o mais premiado	NP: 1" Imagens: 5"
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 5				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Semifinais do Campeonato Brasileiro.	<i>As palavras CAMPEONATO BRASILEIRO e algumas estrelas aparecem em amarelo sobre fundo azul, em perspectiva. No fundo azul, insinua-se, em tom mais claro, os desenhos característicos de uma bola de futebol.</i>	1'36"
William Bonner	NC	Conquistas de Ronaldinho		32"
Saudação de despedida dos apresentadores: 5"				
Característica / vinheta de encerramento: 10"				

TABELA 8 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 8

FORMATO	NUMERO DE INSERÇÕES	TEMPO TOTAL
Escalada	01	39”
VT	13	27’34”
NC	02	1’15”
NP	02	59”
Charge	01	30”
Previsão do tempo	01	32”
NP em passagens de bloco	08	23”
Inserção de imagens em passagens de bloco	04	21”
Vinheta de abertura, passagem e encerramento	06	25”
Saudação de despedida dos apresentadores	01	5”
TEMPO TOTAL DA EDIÇÃO		32’43”

QUADRO 9 – ESTRUTURA VERTICAL: QUARTA-FEIRA, 04/12/02

Continua

Escalada: 25”				
Vinheta de passagem de bloco (3”) / Intervalo / Vinheta de abertura (10”)				
BLOCO 1				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	⁽¹⁾ NP	Semifinais do campeonato brasileiro.		58”
William Bonner	NP	Alta da inflação.	<i>Infográfico verde lateral com os números.</i>	18”
Fátima Bernardes	VT	Restaurantes mudam cardápio por causa da inflação.		1’40”
William Bonner	VT	Comércio espera aumento nas vendas.	<i>Infográfico verde lateral com os números.</i>	1’37”
Fabiana Scaranzi	Infográfico	Previsão do tempo.		30”
Fátima Bernardes	NP	Fuga de traficante libanês de presídio em Brasília.		24”
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Eclipse total do sol.			NP: 3”
Fátima Bernardes	Especial Africa.		<i>Plano geral de savana africana. Plano de conjunto de aglomeração de duas mulheres agachadas no chão, em trajes típicos. Palavra escrita: estio</i>	NP: 1” Imagens: 4”
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3”)				

Continuação

BLOCO 2				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NP	Clonagem humana na Itália.		21"
Fátima Bernardes	NC	Cientistas mapeiam o genoma dos camundongos.		30"
William Bonner	NC	Derramamento de óleo na Espanha.	<i>Globo terrestre em tons de verde e azul, com faixa em azul mais claro sobre o Oceano Atlântico.</i>	25"
Fátima Bernardes	NC	Eclipse total do sol visto na Austrália.		21"
William Bonner	NC	Incêndios florestais na Austrália.	<i>Idem.</i>	17"
Fátima Bernardes	VT	Especial Africa: seca.		3'58"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Governo dos EUA critica inspetores de armas no Iraque.			NP: 4"
Fátima Bernardes	Israel lança mísseis em alvos palestinos.		<i>Panorâmica de homem olhando parede destruída por bomba. Panorâmica do interior do prédio atingido, onde há fogo. Percebe-se que a câmera está no ombro do cinegrafista, que treme muito. Palavras escritas: pelo ar</i>	NP: 1" Imagens: 4"
Intervalo / vinheta de passagem de bloco(3")				
BLOCO 3				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NC	Jornal Nacional ganha prêmio.		41"
Fátima Bernardes	NP	Companhias aéreas americanas demitem.		26"
William Bonner	VT	Governo dos EUA critica inspetores de armas no Iraque.	<i>Metade da bandeira iraquiana aparece sobre mapa amarelo onde se lê "Iraque". Em azul aparecem os países vizinhos, formando um fundo que cobre todo o cenário atrás do apresentador.</i>	1'39"

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	NC	Israel lança mísseis em alvos palestinos.	<i>Bandeira de Israel quase inteira, como se estivesse tremulando e vindo em direção ao telespectador.</i>	20"
William Bonner	NC	Protestos em Timor Leste.	<i>Metade da bandeira timorense aparece sobre mapa amarelo onde se lê "Timor Leste". Em tons de azul aparecem o mar e ilhas vizinhas, formando um fundo que cobre todo o cenário atrás do apresentador.</i>	25"
Fátima Bernardes	NC com sonora	FHC faz balanço dos programas sociais de seu governo.	<i>Foto de FHC, sério, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás da apresentadora, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	42"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Entrevista exclusiva com diretor do FMI.			NP: 6"
Fátima Bernardes	"Pedrinho" tem novo encontro com pais biológicos.		<i>Plano de conjunto da família reunida em uma mesa de restaurante. Plano próximo de Pedrinho sorridente. Palavra escrita: contato</i>	NP: 1" Imagens: 5"
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 4				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Termina a viagem de Lula a países da América do Sul.	<i>Foto de Lula, sorridente, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás do apresentador, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	2'16"

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
	Charge	Lula conversa com o presidente do Uruguai.		29"
Fátima Bernardes	NP	Fechamento do dólar e da Bolsa de São Paulo.	<i>Infográfico lateral com os números. O do dólar é verde e o da Bolsa, marrom.</i>	14"
William Bonner	VT	Entrevista exclusiva com o diretor-gerente do FMI.	<i>Foto retangular do diretor-gerente do FMI.</i>	2'38"
Fátima Bernardes	NC	“Pedrinho” tem novo encontro com pais biológicos.	<i>Foto retangular de “Pedrinho”.</i>	17"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador		Assunto	Teaser	Tempo
William Bonner		Campeonato Brasileiro.		NP: 3"
Fátima Bernardes		Campeonato Brasileiro (complemento).	<i>Plano próximo de torcedor que segura um grande peixe (alusão ao Santos) e diz: “Se Deus quiser, hoje nós comemos um peixe hoje”. Plano próximo de outro torcedor, com a camisa do Corinthians, que pula e grita “Timão, ê, ô”. Palavra escrita: paixões</i>	NP: 1" Imagens: 5"
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 5				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NP	Crime organizado em Mato Grosso.		38"
Fátima Bernardes	VT	Campeonato Brasileiro	<i>As palavras CAMPEONATO BRASILEIRO e algumas estrelas aparecem em amarelo sobre fundo azul, em perspectiva. No fundo azul, insinuam-se, em tom mais claro, os desenhos característicos de uma bola de futebol.</i>	2'14"

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Conclusão
				Tempo
William Bonner	NC	O apresentador chama Galvão Bueno e Cléber Machado. Os comentários dos dois locutores são parcialmente cobertos por imagens ao vivo dos estádios.		2'42''
Saudação de despedida dos apresentadores: 9''				
Característica / vinheta de encerramento: 10''				

NOTAS: (1) Embora Galvão Bueno entre ao vivo com informações sobre os jogos de logo mais, não consideramos a inserção como um *stand-up*, já que o locutor esportivo estava na cabine de transmissão e desempenhava, naquele momento, uma função muito próxima à dos apresentadores no estúdio.

TABELA 9 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 9

FORMATO	NÚMERO DE INSERÇÕES	TEMPO TOTAL
Escalada	01	25''
VT	07	16'02''
NC	10	6'40''
NP	07	3'19''
Charge	01	29''
Previsão do tempo	01	30''
NP em passagens de bloco	08	20''
Inserção de imagens em passagens de bloco	04	18''
Vinhetas de abertura, passagem e encerramento	07	35''
Saudação de despedida dos apresentadores	01	9''
TEMPO TOTAL DA EDIÇÃO		28'47''

QUADRO 10 – ESTRUTURA VERTICAL: QUINTA-FEIRA, 05/12/02

Continua

Escalada: 29''				
Vinheta de passagem de bloco: 3''				
BLOCO 1				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Crime organizado em Mato Grosso.		2'46''
Fátima Bernardes	NC	Polícia combate jogo ilegal.		25''
William Bonner	VT	Reconstituição de morte por tortura policial.		1'36''
Fátima Bernardes	NC	Encontrados os corpos de casal desaparecido em Curitiba.		30''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Tempestades de neve nos EUA.			NP: 5''
Fátima Bernardes	Oleo derramado na Espanha se espalha.		<i>Plano geral de óleo se solidificando no fundo do mar. Plano geral de praia coberta de óleo, com animais sujos e pessoas observando ao longe. Palavra escrita: França</i>	NP: 1'' Imagens: 5''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 2				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	NP	Descoberto novo campo de petróleo no Espírito Santo.		12''
William Bonner	VT	Oleo derramado na Espanha se espalha.	<i>Globo em tons de verde e azul, com faixa em azul mais claro sobre o Oceano Atlântico.</i>	1'21''
Fátima Bernardes	VT	Tempestades de neve nos EUA.		1'19''
Fabiana Scaranzi	Infográfico	Previsão do tempo		29''
William Bonner	VT	Especial Africa: mulheres		5'01''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Interior cresce mais que capitais.			NP: 5''

Continuação

Apresentador	Assunto	Teaser	Tempo	
William Bonner	Saddam Hussein fala sobre os inspetores da ONU.	<i>Plano próximo de Saddam Hussein. Plano de conjunto de inspetores observando instalações.</i> Palavras escritas: a palavra do ditador	NP: 1" Imagens: 5"	
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 3				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Cai nível das escolas públicas.	<i>Lápis, caderno, prancheta, compasso e folha de papel parecem vir de encontro ao telespectador.</i>	1'15"
Fátima Bernardes	VT	Interior cresce mais que capitais.		2'06"
William Bonner	NP	Greve de petroleiros na Venezuela.	<i>Infográfico verde lateral com cotações do petróleo.</i>	21"
Fátima Bernardes	NC	Atentado a bomba em McDonald's da Indonésia.	<i>Explosão em amarelo, laranja e vermelho, com um dos estilhaços em primeiro plano, quase sobre a bancada da apresentadora. Sobre a ilustração, aparece sutilmente, em tom mais claro, o desenho de um alvo.</i>	34"
William Bonner	VT	Saddam Hussein fala sobre inspetores da ONU.	<i>Metade da bandeira iraquiana aparece sobre mapa amarelo onde se lê "Iraque". Em azul aparecem os países vizinhos, formando um fundo que cobre todo o cenário atrás do apresentador.</i>	1'48"

Continuação

PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Alta do dólar.			NP: 5''
William Bonner	Trabalho voluntário salva vidas no Brasil.		Panorâmica de grande mesa na qual diversos médicos conversam com pacientes. Plano médio de duas médicas atendendo criança. Palavras escritas: Brasil bonito	NP: 1'' Imagens: 5''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 4				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Trabalho voluntário salva vidas no Brasil.		2'21''
William Bonner	NC	Ruth Cardoso faz balanço do programa Comunidade Solidária	<i>Foto retangular de Ruth Cardoso.</i>	30''
Fátima Bernardes	NP	Projeto de lei que altera imposto de renda.		26''
William Bonner	VT	Tramitação do projeto da "lei da mordaza"		1'26''
William Bonner	NP	TSE aprova com ressalvas orçamento da campanha de Lula		19''
Fátima Bernardes	VT	Dólar sobe e Bolsa cai com indefinição do ministério.	<i>Infográficos laterais com os números. O do dólar é verde e o da Bolsa, marrom.</i>	2'30''
William Bonner	VT	Lula conversa com investidores para infraestrutura.	<i>Foto de Lula, sorridente, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás do apresentador, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	57''
Fátima Bernardes	ST	Entrada ao vivo de Brasília. Lula e FHC jantam no Palácio da Alvorada.		50''
William Bonner	NP	Início do processo de impeachment do presidente paraguaio.		16''
Fátima Bernardes	NP	Ações da American Airlines despencam em Nova York.		20''

Conclusão

PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Campeonato Brasileiro.			NP: 4''
Fátima Bernardes	Campeonato Brasileiro (complemento).		<i>Plano médio de jogador comemorando em campo. Plano médio de três jogadores batucando dentro de avião. Palavras escritas: decisão paulista</i>	NP: 1'' Imagens: 5''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 5				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Jogo Corinthians vence Fluminense.	<i>As palavras CAMPEONATO BRASILEIRO e algumas estrelas aparecem em amarelo sobre fundo azul, em perspectiva. No fundo azul, insinua-se, em tom mais claro, os desenhos característicos de uma bola de futebol.</i>	1'35''
	Charge	Romário é esmagado por um grande pé que calça chuteira e a meia do Corinthians.		21''
Fátima Bernardes	VT	Santos vence Grêmio.	<i>O mesmo do VT anterior.</i>	2'01''
Saudação de despedida dos apresentadores: 3''				
Característica / vinheta de encerramento: 10''				

TABELA 10 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 10

FORMATO	NUMERO DE INSERÇÕES	TEMPO TOTAL
Escalada	01	29''
VT	14	28'02''
NC	04	3'29''
NP	06	1'54''
Charge	01	21''
Previsão do tempo	01	29''
NP em passagens de bloco	08	23''
Inserção de imagens em passagens de bloco	04	20''
Vinhetas de abertura, passagem e encerramento	06	25''
Saudação de despedida dos apresentadores	01	03''
TEMPO TOTAL DA EDIÇÃO		35'55''

QUADRO 11 – ESTRUTURA VERTICAL: SEXTA-FEIRA, 06/12/02

Continua

Escalada: 47''				
Vinheta de passagem de bloco: 3''				
BLOCO 1				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Inflação medida pelo IPCA volta a subir.		2'23''
William Bonner	VT	Preços do frango sobem.		1'40''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto	Teaser	Tempo	
Fátima Bernardes	Hospitais filantrópicos discutem saída para crise.		NP: 6''	
William Bonner	Seca provoca incêndios na Austrália.	<i>Plano geral de um ônibus em chamas, à noite.</i> <i>Plano geral de carro que se movimenta em um campo em chamas, também à noite.</i> Palavra escrita: devastação	NP: 1'' Imagens: 5''	
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 2				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	VT	Hospitais filantrópicos discutem saída para crise.		2'16''
William Bonner	VT	Especial África: doenças		3'36''

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	NC	Seca provoca incêndios na Austrália.	<i>Todo o cenário atrás da apresentadora é tomado por um campo verde, em cujo horizonte se vêem silhuetas pretas de pequenas árvores em chamas amarelas, laranjas e vermelhas. Em primeiro plano, alguns galhos de uma árvore parecem bem próximos da apresentadora.</i>	18''
William Bonner	NC	Tempestades de neve nos EUA.		25''
Fátima Bernardes	NC	Chuvas fortes no Brasil.	Tênuas linhas verticais inclinadas em azul claro sobre fundo em tom mais escuro e alguns clarões de relâmpagos.	37''
Fabiana Scaranzi	Infográfico	Previsão do tempo		33''
William Bonner	⁽¹⁾ VT	Chamada para Globo Repórter.	Logotipo do Globo Repórter.	51''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Israel ataca alvos palestinos.			NP: 5''
William Bonner	Winona Rider se livra da prisão.		<i>Plano médio de Winona no tribunal, escoltada. Close-up de Winona. Palavras escritas: serviço comunitário</i>	NP: 2'' Imagens: 4''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 3				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Fátima Bernardes	NP	Brasileiro suspeito de colocar bomba em aeroporto italiano.		40''

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NC	Explosão de bomba na Índia.	<i>Explosão em amarelo, laranja e vermelho, com um dos estilhaços em primeiro plano, quase sobre a bancada do apresentador. Sobre a ilustração, aparece sutilmente, em tom mais claro, o desenho de um alvo.</i>	27"
Fátima Bernardes	VT	Israel ataca alvos palestinos.	<i>Um mapa em tons de azul e marrom mostra parte do Mar Mediterrâneo, Norte da África e Oriente Médio. Destacado em amarelo, como se estivesse iluminado de baixo para cima, o território de Israel identificado pela palavra "Israel". As palavras "Cisjordânia" e "Gaza", embora bem mais discretas, também aparecem.</i>	1'22"
William Bonner	VT	Iraque faz relatório sobre armas químicas.	<i>Metade da bandeira iraquiana aparece sobre mapa amarelo onde se lê "Iraque". Em azul aparecem os países vizinhos, formando um fundo que cobre todo o cenário atrás do apresentador.</i>	1'39"
William Bonner	NC	Avião monomotor cai nos EUA.		23"
Fátima Bernardes	NC	Winona Rider se livra da prisão.		22"

Continuação

Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NC	Bala perdida mata criança no Rio de Janeiro.		36"
Fátima Bernardes	VT	Crime organizado em Mato Grosso.		1'35"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Definição do ministério de Lula.			NP: 4"
Fátima Bernardes	Alta do dólar.			NP: 5"
Vinheta de passagem de bloco (3") / intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 4				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	VT	Renúncia do secretário do Tesouro dos EUA.		1'33"
Fátima Bernardes	VT	FHC critica instituições financeiras internacionais.	<i>A sigla FMI, em letras garrafais e como que talhadas em um bloco verde, feito de dólares, sobre um fundo em um tom mais escuro de verde.</i>	2'23"
William Bonner	VT	Fechamento do dólar e da Bolsa de São Paulo.	<i>Infográficos laterais com os números. O do dólar é verde e o da Bolsa, marrom.</i>	1'39"
Fátima Bernardes	VT	Definição do ministério de Lula.	<i>Foto de Lula, sorridente, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás da apresentadora, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	2'46"
	Charge	Lula tira as esperanças de Armínio Fraga através de uma metáfora futebolística.		17"
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
William Bonner	Campeonato Brasileiro.			NP: 3"

			Conclusão	
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Fátima Bernardes	Campeonato Brasileiro (complemento).		<i>Plano médio de jogador do Corinthians.</i> <i>Plano seqüência de jogadores do Santos correndo durante treino, em plano médio.</i> <i>Plano seqüência de jogadores do Corinthians correndo durante treino, em plano médio.</i> Palavra escrita: experiência	NP: 1” Imagens: 5”
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3”)				
BLOCO 5				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
William Bonner	NP	FIFA aponta o Brasil como a melhor seleção do ano.		21”
Fátima Bernardes	VT	Os jogadores do Santos.	<i>As palavras CAMPEONATO BRASILEIRO e algumas estrelas aparecem em amarelo sobre fundo azul, em perspectiva. No fundo azul, insinua-se, em tom mais claro, os desenhos característicos de uma bola de futebol.</i>	2’08”
William Bonner	VT	Os jogadores do Corinthians.	<i>Idem.</i>	2”
Saudação de despedida dos apresentadores: 3”				
Característica / vinheta de encerramento: 10”				

NOTA: (1) Embora a chamada para o Globo Repórter não seja um VT típico, por não conter a participação de repórter ou entrevistados, preferimos classificá-la assim devido à forte presença de imagens, de *Teasers* com som ambiente e de intervenções do apresentador Sérgio Chapelin.

TABELA 11 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 11

FORMATO	NÚMERO DE INSERÇÕES	TEMPO TOTAL
Escalada	01	47”
VT	14	27’51”
NC	07	3’08”
NP	02	1’01”
Charge	01	17”
Previsão do tempo	01	33”
NP em passagens de bloco	08	27”
Passagens de bloco com imagens	03	14”
Vinheta de abertura, passagem e encerramento	07	28”
Saudação de despedida dos apresentadores	01	03”
TEMPO TOTAL DA EDIÇÃO		34’49”

QUADRO 12 – ESTRUTURA VERTICAL: SÁBADO, 07/12/02

Continua

Escalada: 57”				
Vinheta de abertura: 10”				
BLOCO 1				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Alexandre Garcia	VT	Exploração ilegal de mogno na Amazônia.		4’13”
Carla Vilhena	NC	Crime organizado em Mato Grosso.		24”
Alexandre Garcia	NC	Implosão do Carandiru.	<i>Grades de prisão em tons de amarelo e marrom, com grandes sombras pretas tomam todo o cenário atrás do apresentador.</i>	30”
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Carla Vilhena	Santa Casa de Porto Alegre melhora atendimento pelo SUS.			NP: 5”
Alexandre Garcia	Movimento nas lojas no primeiro sábado de dezembro.		<i>Plano geral de grande aglomeração de pessoas em rua de comércio popular. Plano próximo de vendedor anunciando peça de roupa na rua, seguido de tilt para baixo para mostrar apenas o produto. Palavras escritas: foi dada a largada</i>	NP: 1” Imagens: 5”

Continuação

Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 2				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Carla Vilhena	VT	Movimento nas lojas no primeiro sábado de dezembro.		1'59''
Alexandre Garcia	VT	Papai Noel recebe crianças no shopping.		1'30''
Fabiana Scaranzi	Infográfico	Previsão do tempo		33''
Carla Vilhena	VT	Santa Casa de Porto Alegre melhora atendimento pelo SUS.		1'50''
Alexandre Garcia	VT	Índice de Desenvolvimento Humano melhora no Brasil.	<i>Foto de FHC, sério, sobreposta à bandeira brasileira. Atrás da apresentadora, as cores verde e azul simulam grama e céu.</i>	2'41''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Carla Vilhena	Lula conversa com o FMI.			NP: 5''
Alexandre Garcia	Caravanas se preparam para a posse em Brasília.		<i>Plano geral de uma sala de agência de viagens, onde um grupo de pessoas está reunido. Zoom in em adesivos de apoio a Lula que estão sobre as pernas de um homem que participa da reunião. Palavras escritas: reveillon com posse</i>	NP: 1'' Imagens: 5''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 3				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Carla Vilhena	VT	Lula conversa com o FMI.		2'09''
Alexandre Garcia	VT	José Genoíno assume presidência do PT.		1'31''
Carla Vilhena	NP	Chamada da charge.		7''
	Charge	José Dirceu persegue Antônio Palocci com um rolo compressor.		26''
Alexandre Garcia	VT	Caravanas se preparam para a posse em Brasília.		1'37''

Continuação

PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto	Teaser	Tempo	
Alexandre Garcia	Greve geral na Venezuela.		NP: 5"	
Carla Vilhena	Quadros de Van Gogh são roubados na Holanda.	Tilt para cima em detalhe de quadro. Travelling à direita em detalhe de quadro. Palavra escrita: desaparecidos	NP: 1" Imagens: 5"	
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3")				
BLOCO 4				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Alexandre Garcia	NC	Greve geral na Venezuela.	<i>A bandeira venezuelana, como se estivesse tremulando, aparece sobre fundo amarelo e iluminado. . Não há nenhum elemento visual, porém, que identifique a bandeira como sendo da Venezuela. O telespectador só chega faz a associação através da fala do apresentador.</i>	1'51"
Carla Vilhena	VT	Iraque apresenta dossiê sobre arsenal.	<i>Metade da bandeira iraquiana aparece sobre mapa amarelo onde se lê "Iraque". Em azul aparecem os países vizinhos, formando um fundo que cobre todo o cenário atrás da apresentadora.</i>	1'44"
Alexandre Garcia	NC	Quadros de Van Gogh são roubados na Holanda.		49"
Carla Vilhena	⁽¹⁾ VT	Chamada do Fantástico		54"
Alexandre Garcia	VT	Competição esportiva no Havaí.		1'41"

				Conclusão
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Carla Vilhena	⁽²⁾ NP	Chamada do Esporte Espetacular.	<i>Logotipo do Esporte Espetacular.</i>	10''
Alexandre Garcia	VT	Futebol de areia.		1'23''
PASSAGEM DE BLOCO				
Apresentador	Assunto		Teaser	Tempo
Carla Vilhena	Jogo Santos x Corinthians.			NP: 6''
Alexandre Garcia	Pancadaria na segunda divisão.		<i>Plano de conjunto que mostra a seqüência de agressões entre dois jogadores em campo.</i> Palavras escritas: triste fim	NP: 1'' Imagens: 5''
Intervalo / vinheta de passagem de bloco (3'')				
BLOCO 5				
Apresentador	Formato	Assunto	Selo	Tempo
Carla Vilhena	NC	Pancadaria na segunda divisão.	<i>Todo o cenário atrás da apresentadora é um campo de futebol iluminado por refletores. Em primeiro plano, como se estivesse sobre a bancada, uma bola de futebol iluminada por luz verde.</i>	1'
Alexandre Garcia	VT	Jogo Santos x Corinthians.	<i>As palavras CAMPEONATO BRASILEIRO e algumas estrelas aparecem em amarelo sobre fundo azul, em perspectiva. No fundo azul, insinuam-se, em tom mais claro, os desenhos característicos de uma bola de futebol.</i>	3'14''
Saudação de despedida dos apresentadores: 5''				
Característica / vinheta de encerramento: 10''				

NOTAS: (1) Embora a chamada para o Fantástico não seja um VT típico, por não conter a participação de repórter ou entrevistados, preferimos classificá-la assim devido

à forte presença de imagens, de *Teasers* com som ambiente e de intervenções dos apresentadores do programa.

- (2) Ao contrário do Fantástico, a chamada do Esporte Espetacular é feita apenas através da fala da apresentadora Carla Vilhena.

TABELA 12 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 12

FORMATO	NUMERO DE INSERÇÕES	TEMPO TOTAL
Escalada	01	57"
VT	13	26'26"
NC	05	3'34"
NP	02	17"
Charge	01	26"
Previsão do tempo	01	33"
NP em passagens de bloco	08	25"
Inserção de imagens em passagens de bloco	04	20"
Vinhetas de abertura, passagem e encerramento	06	32"
Saudação de despedida dos apresentadores	01	05"
TEMPO TOTAL DA EDIÇÃO		33'35"

5.2 A ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE CADA EDIÇÃO

QUADRO 13 – ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Cabeça	Boa noite. O aumento da inflação virou motivo de aflição para mais de seis milhões de famílias que, segundo o IBGE, pagam aluguel no Brasil. Na renovação do contrato, agora é preciso negociar.	Fátima Bernardes <i>Closed captions</i>	<i>Apenas a apresentadora, primeiro em plano próximo (“boa noite”), depois enquadrada por outra câmera, em plano médio. Sem selo.</i>	13”
Off 1	Mais da metade dos brasileiros que pagam aluguel têm contratos reajustados pelo Índice Geral de Preços do Mercado, da Fundação Getúlio Vargas. É o IGP-M, que sofre forte influência do dólar. E como o dólar subiu muito este ano, (...)		<i>Zoom out mostrando um grande número de prédios altos, provavelmente feito da sacada de um outro edifício. Plano geral de prédio. Plano geral de prédio. Plano geral de prédio. Grande plano geral de conjunto de prédios.</i>	14”
Infográfico 1	(...) o reajuste previsto para os aluguéis em novembro é de dezesseis vírgula trinta e quatro por cento, quase o dobro do índice oficial de inflação acumulado nos últimos doze meses.	Inflação Nov.2001-16,34%- IGP-M Out. 2002-8,45%- IPCA Fonte: IBGE/FGV	<i>Todo em tons de verde. Na faixa superior do vídeo, a palavra “inflação” aparece escrita em um tom mais claro. Os dados vão aparecendo na tela em sincronia com a fala da repórter. Para ilustrá-los, são usados gráficos de barras. Na lateral direita do vídeo, há uma faixa com notas de cem e cinquenta reais sobrepostas.</i>	11”

Continua

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Passagem	A negociação entre inquilino e proprietário é o melhor caminho para driblar a alta do IGP-M na hora de renegociar ⁽¹⁾ // o valor do contrato. E segundo as administradoras de imóveis, quem paga aluguel tem boas chances de conseguir um abatimento.	Elaine Bast São Paulo	<i>Travelling à direita passando de um conjunto de prédios, filmados do alto, para a repórter: A repórter, na sacada de um prédio, aparece em plano médio. No fundo, aparece o interior do apartamento.</i>	Fala em off: 6'' Imagem da repórter: 9''
Off 2	Nesta administradora de imóveis, uma das maiores de São Paulo, oito em cada dez contratos seguem o IGP-M. Mas o aumento não é automático. Inquilinos e proprietários estão negociando o reajuste.		<i>Plano geral do interior de uma imobiliária, mostrando os funcionários. Idem, de outro ângulo. Zoom out que parte de um contrato até enquadrar uma mulher que o lê. Plano de conjunto de diversas pessoas reunidas em uma mesa redonda. Plano médio de alguns participantes da reunião. Plano geral da sala onde acontece a reunião.</i>	14''
⁽²⁾ Sonora 1	O proprietário tem que analisar se o inquilino é bom, se paga pontualmente e se conserva bem o seu patrimônio, o dele, proprietário. Ele deve concordar, com, em não reajustar ou em alguns casos até reduzir. Porque o imóvel vago poderá ficar dois ou três ou quatro meses em oferta e ele sendo punido com o pagamento de condomínio, IPTU, luz e água.	Hubert Gebara Consultor imobiliário	<i>Plano médio do entrevistado, que está sentado à sua mesa de trabalho, olhando para a repórter, e não para a câmera.</i>	23''

				Conclusão
FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
<i>Off</i> 3	Foi exatamente o que argumentou a inquilina deste apartamento. Vitória diz que não agüentaria pagar o reajuste pelo IGP-M. Ela pesquisou o preço dos aluguéis na região e fez uma proposta. O proprietário aceitou.		<i>Panorâmica à direita de uma sala de apartamento, onde moradora e repórter conversam, enquadradas em plano americano. Close-up da moradora. Plano médio da moradora e da repórter conversando. Plano americano de moradora e repórter conversando, tomado de ângulo diferente do anterior. Plano médio de moradora e repórter conversando, tomado do mesmo ângulo.</i>	14''
Sonora 2	Consegui chegar num valor onde eu pudesse continuar cumprindo com o, o pagamento, né, que eu pudesse realmente, ó, esse valor eu posso pagar, mais que isso não dá.	Vitória Jezierski Publicitária	<i>Plano médio da entrevistada, olhando para a repórter, e não para a câmera. A entrevistada aparece à esquerda do vídeo, com objetos decorativos do apartamento ao fundo.</i>	8''

NOTAS: (1) As duas barras sempre indicarão o momento em que, na passagem, a fala em *off* do repórter é substituída por sua própria imagem falando.

(2) O texto das sonoras foi transcrito integralmente, com todas as marcas da fala coloquial.

TABELA 13 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 13

Tempo de fala da apresentadora (coberta pela própria imagem)	13”
Tempo de fala da repórter (coberta pela própria imagem)	9”
Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	31”
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	48”
Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	11”
Tempo de imagens mudas	0
Tempo total da matéria	1’52”

QUADRO 14 – ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE TERÇA-FEIRA, 03/12/02

Continua

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Cabeça	Boa noite. Os três acusados de manter o casal von Richtofen prestaram hoje o primeiro depoimento à Justiça de São Paulo. Ouvidos separadamente, Suzane, a filha das vítimas, e o namorado Daniel jogaram a culpa um no outro.	William Bonner Closed captions	<i>Apenas o apresentador, primeiro em plano próximo (“boa noite”), depois enquadrado por outra câmera, em plano médio. Sem selo.</i>	13”
<i>Off</i> 1	A primeira a depor foi Suzane.		<i>Plano médio de Suzane andando por trás de uma treliça de madeira branca, escoltada, provavelmente a caminho da sala de audiência.</i>	3”
Infográfico 1	Ela disse ao juiz que ultimamente vinha brigando com os pais porque eles não aprovavam o namoro com Daniel.		<i>Simulação virtual do tribunal. Suzane aparece no centro do vídeo, sentada na cadeira dos réus. À direita do vídeo, como se a imagem tivesse sido filmada de cima, aparecem juiz e escrivão. Zoom in da sala para Suzane.</i>	5”
Infográfico 2 (sonora)	Meu pai, no meio da discussão, me deu um tapa no rosto, coisa que ele nunca tinha feito, nunca tinha encostado a mão em mim. Naquele dia o Daniel foi atrás de uma arma pra matar os meus pais porque ele ficou revoltado com aquilo.	Toda a fala de Suzane é transcrita devido à má qualidade do áudio gravado no tribunal.	<i>Tela azul, com pequena foto quadrada de Suzane no canto superior esquerdo, quase na diagonal. Há uma faixa vertical em tons de verde no lado esquerdo da tela, sobreposta a uma imagem impossível de identificar.</i>	17”

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGEM	TEMPO
Infográfico 3	Segundo Suzane, Daniel acabou não comprando o revólver.		<i>Simulação virtual do tribunal. A partir de um ponto de vista que fica atrás e um pouco acima do juiz, é feito um zoom in em Suzane.</i>	4''
<i>Off 2</i>	Até que no dia 31 de outubro, segundo Suzane, Daniel tomou a decisão.		<i>Plano médio de Suzane andando escoltada. O cinegrafista acompanha, andando para trás. Plano médio de Daniel andando escoltado. O cinegrafista acompanha, andando para trás.</i>	6''
Infográfico 4 (sonora)	Quando a gente voltou do shopping, ele falou que ia ser naquele dia. E que era para eu pegar as duas luvas e deixá-las separadas. Eu fiz isso.	Transcrição da fala de Suzane.	<i>A mesma tela da primeira sonora.</i>	16''
<i>Off 3</i>	Suzane deu detalhes de como abriu caminho para os assassinos.			4''
Infográfico 5 (sonora)	Chegamos em casa, eu entrei em casa, fui até o quarto dos meus pais, eles estavam dormindo. Aí eu desci, acendi a luz... E fiquei sentada no sofá com a mão no ouvido. Eu não queria mais. Eu não queria que meus pais morressem. Eu não queria. Mas aí eu percebi que não tinha mais o que fazer. Que já era muito tarde.	Transcrição da fala de Suzane.	<i>Câmera subjetiva, como se fosse Suzane entrando na casa, abrindo "caminho para os assassinos".</i>	35''
<i>Off 4</i>	Suzane responsabiliza Daniel.		<i>Plano médio de Suzane escoltada. Plano próximo de Daniel escoltado, em contraluz.</i>	3''
Infográfico 6 (sonora)	E ele foi de um jeito devagar, assim, suave, como me seduzindo e me mostrando que aquilo era felicidade. Ficar perto dele sem meus pais era felicidade. Ele foi como que plantando uma semente em mim.	Transcrição da fala de Suzane.	<i>A mesma tela da primeira sonora.</i>	18''

				Conclusão
FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
<i>Off</i> 5	Suzane chora e diz que se arrepende.		<i>Plano médio de Suzane chorando, vestida de preto, no enterro dos pais.</i>	3"
Infográfico 7 (sonora)	Eu tô muito arrependida de tudo o que aconteceu. Eu tenho muitas saudades dos meus pais... Nada disso, nada disso valeu a pena. Eu sinto muita falta deles.	Transcrição da fala de Suzane.	<i>A mesma tela da primeira sonora.</i>	13"
<i>Off</i> 6	O segundo depoimento foi o de Daniel, o namorado de Suzane.		<i>Zoom in em Daniel, que está de perfil e parece esperar, ansioso.</i>	5"
Infográfico 8	Ele rebateu as acusações dela. Disse que partiu de Suzane a idéia do assassinato.		<i>Simulação virtual do tribunal. A partir de um ponto de vista que fica na lateral e um pouco acima da mesa do juiz, é feito um zoom in em Daniel, que está no banco dos réus.</i>	6"
Infográfico 9 (sonora)	Ela desceu primeiro do carro, foi até a sala para ver se tinha alguém acordado. E ela falou pra gente fazer silêncio, que a gente tava fazendo muito barulho. Quando entrei no quarto, ela já tinha descido a escada correndo. Ela não queria ouvir, nem saber o que tava acontecendo lá em cima.	Transcrição da fala de Daniel.	<i>A mesma tela da primeira sonora, mas com a foto de Daniel no lugar da de Suzane.</i>	19"
Passagem	Christian Cravinhos também acusou Suzane de ter // planejado a morte dos pais. Ele disse ao juiz que o pai dela, Manfred, tentou uma vez abusar de Suzane. O promotor que cuida do caso estranhou essa informação. Disse que não passa de uma tentativa desesperada de Christian de desqualificar a acusação. Tanto para o promotor quanto para os advogados de defesa, criminalmente os depoimentos de hoje não mudam nada. // Os três acusados estão denunciados por duplo homicídio triplamente qualificado.	José Roberto Burnier São Paulo Produção Robinson Cerântula	<i>Plano médio de Christian andando escoltado. Plano médio do repórter, no hall de entrada do tribunal, com grande movimento de pessoas no segundo plano, que está desfocado. Plano médio de Suzane andando escoltada. O cinegrafista acompanha, andando para trás. Daniel, na mesma situação.</i>	Fala em <i>off</i> : 3" Imagem do repórter: 22" Fala em <i>off</i> : 6"

TABELA 14 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 14

Tempo de fala do apresentador (coberta pela própria imagem)	13”
Tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)	22”
Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	1’58”
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	33”
⁽¹⁾ Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	15”
Tempo de imagens mudas	0
Tempo total da matéria	3’21”

NOTA: (1) Aqui, foram considerados infográficos apenas as simulações virtuais do tribunal, e não as telas com a transcrição da fala dos acusados, que foram contabilizadas no item “tempo de fala dos entrevistados”.

QUADRO 15 – ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE QUARTA-FEIRA, 04/12/02⁽¹⁾

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO	Continua
Cabeça	O reajuste nos preços dos alimentos foi o que mais pressionou a inflação. A alta chegou a seis vírgula vinte e sete por cento. A consequência disso já é sentida no cardápio dos restaurantes.	⁽²⁾	<i>Apenas a apresentadora, em plano médio. Sem selo.</i>	13”	
Off 1	Queijo argentino no lugar do suíço. Salmão, fundo de alcachofra e aspargos, mais raros. Abacaxi em dobro no lugar do kiwi, que desapareceu. E foi só o início. Com a patroa de olho, a economia de água chegou a vinte mil litros em novembro.		<i>Primeiríssimo plano de um queijo suíço. Primeiríssimo plano de mão retirando comida em um buffet. A mesma cena, de outro ângulo. Plano americano de pessoas se servindo em um buffet. Primeiríssimo plano de um prato com fatias de abacaxi. A mesma cena, de outro ângulo. Plano médio de mulher dando instruções para outra, que está uniformizada. Zoom out que parte de primeiríssimoplano de uma torneira aberta até chegar a plano médio de mulher lavando louça.</i>	18”	

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Passagem	Adaptações no cardápio, controle de desperdícios, // até redução na margem de lucro. Donos de restaurantes de comida a quilo fazem de tudo para evitar uma outra mudança, que afugenta a freguesia: // aumento de preço na balança.	Alberto Gaspar São Paulo	<i>Travelling à direita de pessoas que se servem em um buffet, em plano médio, até chegar ao repórter, que também é enquadrado em plano médio, com o buffet ao fundo.</i>	Fala em off: 2" Imagem do repórter: 10" Fala em off: 4"
Sonora 1	Eu simplesmente não volto mais no local.		<i>Cliente, em plano próximo, olha para o repórter, e não para a câmera. Ao fundo, apenas uma parede clara.</i>	2"
Sonora 2	Não dá para repassar porque o salário de ninguém aumentou.	Ana Maria Baccaro Dona do restaurante	<i>Plano próximo da entrevistada, que também fala olhando para o repórter. Ao fundo, a cozinha do restaurante.</i>	3"
Infográfico	Arroz, pão francês, frango e açúcar. Só esses quatro alimentos foram responsáveis por mais de meio ponto percentual da inflação de dois vírgula sessenta e cinco registrada pela Fipe em novembro.	Inflação 0,53% 2,65% Fonte: Fipe	<i>Todo em tons de amarelo, laranja e marrom. Na lateral direita do vídeo, há uma faixa com notas de cem e cinquenta reais sobrepostas. Na esquerda, há quatro pequenas fotos quadradas de arroz, pão, frango e açúcar que, assim como os números, vão aparecendo em sincronia com a fala do repórter. Há um gráfico de barras para ilustrar os valores.</i>	14"

				Conclusão
FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
<i>Off 2</i>	Destaque para o açúcar, com aumento de quarenta e nove vírgula sessenta e três por cento. Aqui, a ordem foi diminuir a oferta de doces e endurecer com os fornecedores.	Açúcar 49,63%	<i>Tilt para baixo de um grande saco de açúcar sendo aberto e despejando seu conteúdo em armazém de estoque. Close-up em mão que segura um punhado de açúcar. Plano americano de pessoas se servindo em um buffet. Primeiríssimo plano de doces. Primeiríssimo plano de doces. Primeiríssimo plano de doces. Plano americano de pessoas se servindo em um buffet.</i>	12''
Sonora 3	A gente tem que tentar segurar a inflação procurando preços melhores, condições melhores de pagamento e qualidade também, né?	Marlene Vilafuerte Dona de restaurante	<i>Plano próximo da entrevistada, que fala olhando para o repórter. O buffet aparece ao fundo.</i>	9''
Sonora 4	O pior já passou. Os alimentos já subiram muito. O mais provável é que haja uma acomodação de preços agora em dezembro. E a partir do início do próximo ano, com a entrada da safra, até a redução do preço de alguns produtos.	Heron do Carmo Coord. da Fipe	<i>Plano próximo do entrevistado, que está sentado à sua mesa de trabalho e olha para o repórter. Ao fundo, um banner da Fipe.</i>	13''

NOTAS: (1) Embora esta reportagem sobre o aumento dos preços dos alimentos não tenha sido o primeiro assunto da edição (vide quadro 3), ela foi escolhida por ser o primeiro VT do dia.

(2) Por não ser a primeira matéria, o nome da apresentadora Fátima Bernardes não aparece escrito.

TABELA 15 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 15

Tempo de fala da apresentadora (coberta pela própria imagem)	13”
Tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)	10”
Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	27”
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	36”
Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	14”
Tempo de imagens mudas	0
Tempo total da matéria	1’40”

QUADRO 16 – ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE QUINTA-FEIRA,05/12/02

Continua

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Cabeça	Boa noite. A Polícia Federal começou a dismantelar em Cuiabá uma das maiores quadrilhas do país, denunciada domingo no Fantástico. As quatro pessoas presas são ligadas a João Arcanjo Ribeiro, conhecido como o Comendador, que está foragido.	William Bonner Closed captions	<i>Apenas o apresentador, primeiro em plano próximo (“boa noite”), depois enquadrado por outra câmera, em plano médio. Sem selo.</i>	15”
<i>Off</i> 1	Mais de cem agentes de Brasília, Mato Grosso e Goiás participaram da operação para prender os acusados de participar de uma das maiores redes do crime organizado do país. Este homem é suspeito de ser o contador da quadrilha. Este coronel reformado da Polícia Militar também foi preso. Outro coronel, Frederico Lefester, foi preso em casa. Ele é acusado de comandar o grupo armado da quadrilha, encarregado das execuções.		<i>Plano médio de quatro policiais federais. Travelling à esquerda que acompanha deslocamento de viatura da Polícia Federal. Travelling à direita que acompanha o deslocamento de três viaturas da Polícia Federal. Plano americano de um homem saindo escoltado de um prédio. Seu rosto é destacado por um círculo mais claro na imagem. Plano americano de outro homem saindo escoltado de um prédio. O rosto também é destacado da mesma forma. O terceiro homem preso, na mesma situação dos anteriores.</i>	26”

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Passagem	A Polícia Federal recebeu ordem da Justiça para recolher // documentos nas empresas que, segundo a investigação, servem de fachada para as atividades da quadrilha, como esta financeira. A Justiça Federal também mandou prender o homem acusado de chefiar o crime organizado em Mato Grosso, João Arcanjo Ribeiro, conhecido como o Comendador.	Roberto Kovalick Cuiabá	<i>Zoom out que parte da porta de uma empresa sendo lacrada pela Polícia Federal até enquadrar o repórter em plano médio. Ao fundo aparecem o prédio da empresa e uma viatura da Polícia Federal. Quando o repórter faz menção à empresa, volta o corpo e aponta para trás.</i>	Fala em off: 3'' Imagem do repórter: 16''
Off 2	João Arcanjo é um dos homens mais ricos de Mato Grosso. É dono de nove financeiras, dez fazendas, aviões, um hotel de luxo nos Estados Unidos, bens que segundo suspeita o Ministério Público, foram obtidos com dinheiro do crime. Como mostrou o Fantástico, o Comendador é suspeito de tráfico de drogas (...)		<i>Plano médio de João Arcanjo Ribeiro andando entre outros homens. Seu rosto é destacado por um círculo mais claro na imagem – que é nitidamente de arquivo, embora não haja a indicação costumeira no vídeo. Plano geral da fachada de uma das empresas de Arcanjo. Grande plano geral aéreo de uma das fazendas dele. Plano geral de avião em hangar. Tilt para cima de fachada de hotel de luxo. Tilt para baixo no interior do hotel. Close-up de Arcanjo, primeiro de perfil, depois olhando para a câmera, em contraluz.</i>	18''

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Infográfico	(...) contrabando de armas, agiotagem e de chefiar o jogo do bicho no estado.		<i>Aparece uma folha do processo, em que são destacados eletronicamente, por meio de faixas mais claras que se aproximam da tela e ampliam o que está escrito. Aparecem as palavras "Contrabando internacional de armas e pedras preciosas" e "jogo de bicho".</i>	6"
Off 3	A quadrilha também é acusada de assassinatos. O dono do jornal Folha do Estado, Sávio Brandão, foi morto depois de fazer denúncias contra João Arcanjo. Hoje a rua onde o empresário mora foi fechada pela polícia. A casa foi revistada, mas ele já tinha fugido. Também foi procurado numa das fazendas, mas os agentes não o encontraram. A polícia recolheu dezenas de caixas de documentos, computadores e armas e vai continuar procurando João Arcanjo. Ele agora é considerado foragido da Justiça.		<i>Plano geral de aglomeração de pessoas em uma rua. Plano de conjunto da aglomeração. Entre as pernas dos curiosos, pode-se ver o corpo de um homem caído no chão. Zoom out de manchete de jornal para página inteira, que mostra uma das denúncias contra Arcanjo. Plano americano de dois policiais federais fortemente armados que montam guarda em uma rua, ao lado de viaturas. Plano americano de outro policial em situação idêntica. Travelling à direita de viaturas entrando em uma fazenda. Plano americano de policial carregando caixa de documentos. Na</i>	32"

			<p><i>seqüência, tilt para baixo mostra o policial colocando a caixa no chão. Plano de conjunto de seis computadores apreendidos. Close-up da mão de um policial segurando armas apreendidas. Travelling à esquerda de viatura em movimento na rua. Arcanjo, em plano americano, caminha em direção à câmera. É imagem de arquivo, mas não há indicação explícita.</i></p>	
Sonora 1	<p>O João Arcanjo Ribeiro teve o seu mandado de prisão difundido para cento e oitenta e um países, pelo banco de dados da Interpol, e igualmente o seu nome foi incluído no Sistema Nacional de Procurados e Impedidos da Polícia Federal. Ele está proibido, impedido de sair do país.</p>	Reinaldo Almeida Delegado da Polícia Federal	<p><i>Plano próximo do entrevistado, que olha para os diversos repórteres que o rodeiam. Ao fundo, à direita, aparece um pedaço de uma bandeira azul, provavelmente de Mato Grosso.</i></p>	17''
Nota pé	<p>Em Barra dos Garças foi preso o coronel reformado da PM Gonçalo Oliveira Costa Neto. O presidente do Tribunal de Justiça do Mato Grosso, desembargador Leônidas Duarte Monteiro, se reuniu hoje com o ministro-chefe do Gabinete de Segurança Institucional da Presidência, general Alberto Cardoso, a quem está subordinada a Agência Brasileira de Inteligência. Ele pediu que seja encaminhada ao Superior Tribunal de Justiça qualquer investigação do governo contra juizes ou desembargadores mato-grossenses. O general Cardoso disse ainda que não há nada conclusivo nas investigações.</p>		<p><i>Apenas o apresentador, em plano próximo. Sem selo.</i></p>	33''

TABELA 16 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 16

Tempo de fala do apresentador (coberta pela própria imagem)	48''
Tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)	16''
Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	17''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	1'19''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	6''
Tempo de imagens mudas	0
Tempo total da matéria	2'46''

QUADRO 17 – ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE SEXTA-FEIRA, 06/12/02

Continua

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Cabeça	Boa noite. A inflação medida pelo índice de Preços ao Consumidor Amplo voltou a dar sinais de alta em novembro, puxada em parte pelo aumento nos preços dos alimentos. Segundo o IBGE, que calcula o índice, foi o pior resultado do IPCA desde o início do Plano Real.	Fátima Bernardes Closed captions	<i>A apresentadora, primeiro em plano próximo ("boa noite"), depois enquadrada por outra câmera, em plano médio, tem como fundo um selo que mostra a linha tridimensional descendente de um gráfico, em tons de laranja, que se move até fixar-se em uma posição que parece invadir a tela. Atrás, em perspectiva, aparecem notas de dinheiro desfocadas, vindo na mesma direção, em tons de verde, amarelo e azul.</i>	18''
<i>Off 1</i>	A pesquisa de preços é um retrato do consumo dos brasileiros que ganham até quarenta salários mínimos por mês. Com o IPCA divulgado hoje, a inflação (...)		<i>Plano geral de corredor de supermercado, com câmera subjetiva que olha os demais consumidores escolhendo os produtos.</i>	6''

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Infográfico	(...) acumulada deste ano já é de dois dígitos, dez vírgula vinte e dois por cento, quase o dobro do teto que chegou a ser fixado para 2002, e que o governo já havia reconhecido que não cumpriria. No mesmo período do ano passado, a inflação foi menor: seis vírgula noventa e oito por cento. Só o índice de novembro deste ano passou de três por cento.	IPCA Janeiro a novembro/2002 10,22% Meta 2002 5,5% Janeiro a novembro/2001 6,98% Fonte: IBGE IPCA Novembro/02 3,02%	<i>Uma linha de gráfico em tons de laranja se move da esquerda para a direita do vídeo. Sobre ela aparece um quadro marrom, translúcido, com faixa superior horizontal vermelha, onde se lê "IPCA" em laranja. Em coluna vertical à direita, aparecem notas de dinheiro em tons de azul. Os números aparecem em sincronia com a fala do repórter. É interessante observar que o dado de 5,5%, que aparece escrito, é substituído na fala do repórter pela palavra "dobro", o que facilita a compreensão. Como são muitos dados, há uma troca de tela intermediária.</i>	22"
Passagem	A alta do dólar é apontada como responsável pelo maior índice de preços ao consumidor medido pelo IBGE desde julho de noventa e quatro. Num único, mês, preços subiram mais do que a inflação de um ano inteiro. Para chegar ao IPCA de novembro, o IBGE constatou onde ocorreram as maiores variações: o setor de alimentos.	Vinícius Dônola Rio de Janeiro	<i>Plano próximo do repórter, com corredor de supermercado ao fundo, fora de foco.</i>	20"

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
<i>Off 2</i>	O que mais subiu no último mês foi o açúcar: quarenta e nove vírgula seis por cento.	Açúcar: +49,6%	<i>Plano médio de consumidores dentro de um mercado, andando em direção à câmera. Primeiríssimo plano de um pacote de açúcar.</i>	5''
Sonora 1	Açúcar eu comprava a sessenta e nove centavos, agora eu tô comprando por quanto? Um e vinte, um e vinte e cinco.	Sueli Silva Dona de casa	<i>Plano médio fechado da entrevistada, que olha para o repórter, não para a câmera. Ao fundo, o interior do supermercado.</i>	5''
<i>Off 3</i>	Desde o começo do ano, o óleo de soja subiu sessenta e quatro por cento. Só perdeu para a farinha de trigo usada no pão: setenta e dois por cento. Pão e óleo, açúcar e ovos. Ingredientes básicos de uma receita tradicional. Dona Ademilde faz rabanada para vender. No ano passado, cada uma custava sessenta centavos. Agora...	Óleo de soja: +64% Farinha de trigo: +72%	<i>Plano geral de corredor de supermercado, com consumidores escolhendo produtos. Primeiríssimo plano de garrafas plásticas de óleo. Primeiríssimo plano de pacote de trigo. Primeiríssimo plano de cesta de pães. Primeiríssimo plano de faca cortando pão. Primeiríssimo plano de óleo sendo derramado em panela. Primeiríssimo plano de açúcar sendo despejado em tigela. Primeiríssimo plano de ovos caindo em tigela. A imagem é feita por baixo da tigela, que é transparente.</i>	21''

			<p><i>Primeiríssimo plano de pá de bateadeira.</i></p> <p><i>Plano médio de mulher preparando rabanadas.</i></p> <p><i>Primeiríssimo plano de rabanadas fritando.</i></p> <p><i>Primeiríssimo plano de rabanadas prontas, sendo arrumadas em prato para servir.</i></p>	
Sonora 2	Menos de um real não dá, não. Não tem condições, não tem.	Ademilde Melo Doceira	<p><i>Plano médio da entrevistada, que olha para o repórter, e não para a câmera.</i></p> <p><i>Durante toda a sonora, há um leve zoom out, que não chega a mudar o enquadramento.</i></p>	4''
Off 4	No mês passado, o custo da rabanada aumentou dez e meio por cento, três vezes mais que a inflação do período, segundo pesquisa feita pela Federação do Comércio do Rio. A previsão é que o prato típico e a inflação não subam tanto nos próximos meses.	Rabanada: +10,5%	<p><i>Plano seqüência que mostra a doceira fritando rabanadas, em plano médio, depois aproxima-se da mão da doceira, que coloca os doces na frigideira, para finalmente fechar o quadro nos doces fritando. O movimento não é feito por zoom in, mas por deslocamento do cinegrafista.</i></p> <p><i>Primeiríssimo plano de mãos preparando o doce.</i></p> <p><i>Travelling à direita, em primeiríssimo plano, de rabanadas prontas.</i></p>	15''

				Conclusão
FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Sonora 3	A princípio, dada a política econômica vigente, e a anunciada pelo próximo governo, não vemos possibilidade, nem para o próximo ano, de uma patamar de três vírgula zero dois durante todo o ano que vem.	Paulo Bruck Economista	<i>Plano próximo do entrevistado, que está sentado à sua mesa de trabalho e olha para o repórter, não para a câmera. Ao fundo, aparece o escritório do economista.</i>	13''
Off 5	Mas, por enquanto, a doceira Ademilde está sob a ameaça de perder a cliente.	Produção Happy Carvalho	<i>Plano americano da doceira fritando as rabanadas, com outra mulher em segundo plano, observando. Close-up das duas mulheres.</i>	6''
Sonora 4	Com esse preço, acredito que é um prato que vai ter que ser muito repensado.	Isabela Drago Dona de casa	<i>Plano próximo da entrevistada, que olha para o repórter, não para a câmera. Ao fundo, aparece a parede da cozinha.</i>	4''
			<i>Primeiríssimo plano de rabanadas fritando.</i>	3''

TABELA 17 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 17

Tempo de fala da apresentadora (coberta pela própria imagem)	18''
Tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)	20''
Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	26''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	53''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	22''
Tempo de imagens mudas	3''
Tempo total da matéria	2'22''

5.3 A ESTRUTURA HORIZONTAL DAS MATÉRIAS ESPECIAIS

QUADRO 18 – ESTRUTURA HORIZONTAL DO PRIMEIRO VT DE SÁBADO, 07/12/02⁽¹⁾

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Cabeça	Boa noite. A primeira notícia do Jornal Nacional de hoje é sobre um crime quase invisível, porque aconteceu longe dos centros urbanos. Madeireiros derrubaram ilegalmente dezenas de centenas de árvores de mogno, a maioria dentro de reservas indígenas. No mercado internacional, elas seriam vendidas por trezentos milhões de reais. Mas acabaram interceptadas pelo Ibama. O repórter William Waack foi a São Félix do Xingu, no Pará, e mostra com exclusividade os resultados desta que foi a maior apreensão de madeira da história do Brasil.	Alexandre Garcia Closed captions	<i>Apenas o apresentador, primeiro em plano próximo (“boa noite”), depois enquadrado por outra câmera, em plano médio. Sem selo.</i>	36”
Off 1	O helicóptero do Ibama procura um inimigo que conhece bem a floresta e é quase invisível. Às vezes dá para ver muito bem o resultado do que o inimigo faz. Aparece boiando, por exemplo, no rio Xingu. ⁽²⁾ São toras de mogno, uma das madeiras mais caras do mundo. Foram abatidas ilegalmente. No papel estão proibidas a exploração desordenada e a exportação de mogno. Os fiscais que apreenderam a madeira medem pela segunda vez o tamanho do prejuízo.	Imagens Paulo Zero	<i>Grande plano geral aéreo de floresta fechada, com a sombra do helicóptero sobre as árvores. Grande plano geral da floresta e do céu, com detalhe da hélice do helicóptero à direita do vídeo. O helicóptero se aproxima do rio onde estão as toras. Plano geral das toras, feito em vôo rasante do helicóptero. Plano de conjunto das toras. Close-up das toras, com zoom out a partir de inscrições feitas na madeira pelo Ibama. Plano de conjunto de dois fiscais junto às toras. Tilt para cima nos dois fiscais medindo as toras.</i>	Imagens cobertas por off: 38” Imagens mudas: 2”

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Sobe áudio	Nove e dezenove. Nove e dezenove.		<i>Travelling à esquerda que parte do fiscal que mede, em plano de conjunto, e acaba no fiscal que anota, também em plano de conjunto.</i>	3"
Off 2	A jangada de mogno está diminuindo de tamanho. Ladrões roubam de noite o que já foi tirado da floresta.		<i>Plano geral aéreo de barco dos fiscais no rio. Plano médio de fiscais e repórter no barco. Plano geral aéreo do barco indo em direção à "jangada" de toras.</i>	8"
Passagem 1	Toda esta madeira que está aqui jamais teria chegado não fosse a participação decisiva dos índios desta região. Eles são empregados pelos madeireiros para localizar, extrair e transportar as toras de mogno. Mas o grande lucro não fica com eles.		<i>Zoom out feito do helicóptero. Começa em plano médio do repórter no barco e termina em grande plano geral que mostra o rio, as toras e a floresta. O helicóptero se move durante a tomada, dando a impressão de que, além do zoom out, é feita também uma panorâmica à esquerda.</i>	16"
Sonora 1	Sem a ajuda do índio o madeireiro nem poderia entrar na reserva. // Já flagramos os índios com armas lá, dando proteção para as máquinas trabalhar. Quem ganha muito com isso, logicamente, deve ser as lideranças, os caciques.	Norberto Neves Souza Fiscal do Ibama	<i>A mesma imagem anterior permanece no vídeo durante os primeiros 5" de fala do entrevistado. Plano próximo do entrevistado, que fala olhando para o repórter, e não para a câmera. Ao fundo, a floresta.</i>	Imagens cobertas por fala em off: 5" Fala coberta pela própria imagem do fiscal: 6"

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Off 3	O lote flutuante de mogno foi apreendido a duas horas de barco – distância pequena na Amazônia – de São Félix do Xingu, no sul do Pará, uma das fronteiras de exploração da região. As serrarias movimentam a vida da cidade. Mas, agora, estão paradas por causa do Ibama.		<p><i>Panorâmica à esquerda mostrando as toras no rio em plano geral.</i></p> <p><i>(3) O mapa do Pará aparece em laranja, sobre fundo verde e azul, com as palavras “São Félix do Xingu” escritas ao lado do ponto que identifica a cidade.</i></p> <p><i>Zoom out que começa em plano de conjunto das toras e termina em plano geral de pôr-do-sol sobre o rio e a floresta. Plano geral do interior de serraria onde as máquinas estão paradas.</i></p> <p><i>Travelling à esquerda de toras de madeira empilhadas na serraria e enquadradas em close-up.</i></p> <p><i>Plano geral de interior de serraria onde as máquinas estão paradas.</i></p>	<p><i>Off coberto por info.: 2”</i></p> <p><i>Off coberto pela fala do repórter: 15”</i></p>
Sonora 2	Esta apreensão da madeira, ela deu prejuízo, sim. Deu prejuízo pro comércio, deu prejuízo pras madeireiras, deu prejuízo até praquele que explorou as madeiras, que está lá no pé do toco ainda. A gente sabe que o mogno é melhor do que ouro, melhor do que ouro. E é muito fácil se trabalhar com o mogno. É só explorar // ele lá, que é da natureza, que está por cima da terra aí, das mata, e isto faz com que todo mundo tivesse aquela ambição, porque é muito dinheiro.	Antônio Levin Prefeito de São Félix do Xingu	<p><i>Plano médio do entrevistado, que está sentado à sua mesa de trabalho e olha para o repórter, não para a câmera. Ao fundo, aparece apenas a parede do escritório.</i></p> <p><i>Grande plano geral aéreo da floresta, com movimento do helicóptero.</i></p> <p><i>Zoom out que começa em plano geral da floresta e termina em grande plano geral que mostra a floresta, morros e o céu.</i></p>	<p><i>Fala coberta pela própria imagem do prefeito: 15”</i></p> <p><i>Imagens cobertas por fala em off: 13”</i></p>

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
<i>Off</i> 4	A beleza da floresta impressiona. O grau de destruição, também. A mata está sendo devorada não só pelas beiradas. Uma denúncia levou o helicóptero ao coração da floresta, onde ladrões tentaram esconder um tesouro que virou a maior apreensão da história. O que se tentou esconder aqui é quase a metade do que o Brasil podia exportar legalmente de mogno por ano.		<i>A mesma imagem anterior permanece no vídeo. Plano geral aéreo de floresta fechada. Plano geral aéreo de floresta fechada. Zoom in em clareira na floresta, que começa em grande plano geral da floresta e termina em plano geral das toras empilhadas na clareira. Plano americano de fiscal e repórter andando na floresta, de costas para a câmera. Tilt para baixo que começa em plano geral do céu e termina em plano de conjunto das toras no chão. Primeiríssimo plano de uma das toras.</i>	24''
Sonora 3	Nas áreas de fazenda que você viu, que já estão desmatadas, não existe mais este tipo de tora. Pra chegar nesse porte, foi mais de cem anos, pra ela chegar nesse porte. Então não se acha isso em fazenda. Isso só pode ter sido tirado de reserva indígena.	Júlio Silva de Oliveira Coord. fiscalização Ibama	<i>Plano americano de fiscal, na esquerda do vídeo, conversando com o repórter, na direita, quase de costas para a câmera. Close-up de toco de árvore na floresta. Plano geral de clareira na floresta, com entrevistado na extrema esquerda do vídeo, falando e apontando para o toco de árvore, e repórter na extrema direita, quase de costas para o telespectador.</i>	13''

				Conclusão
FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Passagem 2	Eu estou andando sobre uma fortuna estimada em seis milhões de reais. É o que vale a madeira, o mogno extraído da reserva indígena, do jeito que está, ainda sem ser beneficiado. O pior é que ninguém sabe o que vai acontecer com esta madeira. Os políticos até agora não conseguiram decidir o que o Ibama pode ou não pode fazer com o produto de um crime cometido contra a floresta brasileira.	William Waack São Félix do Xingu, PA	Zoom out <i>que começa em plano de conjunto do repórter, que está em pé, sobre as toras empilhadas. O movimento de câmera termina quando o repórter ocupa o centro do vídeo, em plano americano, tendo a floresta e as toras como fundo.</i>	24''
Off 5	O custo de vigiar a riqueza apreendida já chegou aos dois milhões de reais. Se o mogno abatido não for aproveitado nos próximos meses, vai virar apenas madeira podre. Para a floresta assaltada, é uma perda única, provavelmente irreparável.	Edição de imagens José Carlos Ferreira	<i>Primeiríssimo plano de algumas toras. Plano geral aéreo de toras flutuando no rio. Panorâmica à esquerda com plano geral de toras flutuando no rio. Plano geral de pôr-do-sol na floresta.</i>	18''
Nota pé	O Ibama quer leiloar o mogno apreendido, mas esbarra numa dificuldade. A Medida Provisória que autorizaria o leilão foi derrubada no Congresso. Segundo o Ibama, o dinheiro arrecadado nos leilões seria destinado a programas da Funai.		<i>Apenas o apresentador, em plano próximo. Sem selo.</i>	15''

- NOTAS: (1) Embora esta matéria tenha sido o primeiro VT da edição de sábado – o que, a princípio, exigiria sua classificação no item “A estrutura horizontal do primeiro VT de cada edição” – preferimos classificá-la como matéria especial devido às diferenças marcantes que existem entre ela e as que abrem as demais edições da semana: o *teaser* sonoro inserido na escalada, a longa duração de 4 minutos e 13 segundos, o status de matéria exclusiva, o crédito para o cinegrafista e o deslocamento de uma equipe de São Paulo para a Amazônia.
- (2) O traço indica silêncio momentâneo na fala do repórter.
- (3) Apesar de a classificação que adotamos ao longo do trabalho caracterizar o mapa também como uma espécie de infográfico, sua inserção, neste caso específico, é tão rápida (2'') que preferimos mantê-lo dentro do *off* ao invés de destacá-lo como uma unidade própria, com texto falado correspondente. O tempo dedicado ao mapa, porém, é computado na tabela 18 como tempo de *offs* cobertos por infográficos.

TABELA 18 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 18

Tempo de fala do apresentador (coberta pela própria imagem)	51''
Tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)	40''
⁽¹⁾ Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	37''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	2'01''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	2''
Tempo de imagens mudas	2''
Tempo total da matéria	4'13''

NOTA: (1) Para manter a padronização das tabelas, contabilizamos o tempo do sobe áudio contido na reportagem no item tempo de fala de entrevistados.

QUADRO 19 – ESTRUTURA HORIZONTAL DA MATÉRIA ESPECIAL DE SEGUNDA-FEIRA, 02/12/02

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Cabeça	Sempre que se fala em países pobres, em populações sacrificadas pela miséria, é inevitável falar no continente africano. Todos nós sabemos que o Brasil também tem áreas de imensa pobreza, mas na África a tragédia da fome é agravada por todas as mazelas das guerras. As conseqüências desses conflitos você vai ver a partir de hoje no Jornal Nacional, numa série de reportagens de Ana Paula Padrão.		<i>Apenas a apresentadora, em plano próximo. Sem selo.</i>	26''
Vinheta especial		África	<i>Um mapa da África, em tons terrosos e quentes, é ladeado por duas faixas laterais verticais, que são subdivididas em pequenas faixas horizontais coloridas – como se formassem bandeiras estilizadas. Sob o mapa, que parece translúcido, insinuam-se figuras de nativos africanos em situações variadas, mas típicas. A</i>	6''

			<p><i>vinheta começa com essas figuras em primeiro plano. Depois, em uma simulação de zoom out, aparece o mapa, com a palavra "África" deslocando-se do primeiro plano até fixar-se na largura do vídeo, em tons de laranja. Há também uma música característica, grave, que lembra guerra.</i></p>	
Off 1	<p>Será que mesmo a guerra tem limites? Estes soldados estão aprendendo que sim. Numa minúscula vila no leste do Congo, o Comitê Internacional da Cruz Vermelha organiza palestras para falar de guerra com aqueles que participam dela. Como tratar prisioneiros, como proteger a população civil: conceitos complicados para quem entra no exército, muitas vezes, apenas pela comida e enfrenta inimigos na mesma situação. Este comandante do RCD diz: nossas batalhas foram com os homens de Kabila e com os Mai-Mai. <i>(Sobe áudio com a fala do homem por 2")</i>. RCD? Mai-Mai? A guerra no Congo é uma sopa de letrinhas.</p>	RCD Mai-Mai	<p><i>Plano próximo de menino soldado. Tilt para baixo até enquadrar em close-up a mão do menino, que segura um livro. Travelling à direita de grupo de soldados, enquadrados em plano médio, que ouvem atentos. O cinegrafista entra por uma porta para mostrar a sala de aula em plano geral. Zoom out que começa em um plano médio do palestrante e acaba em plano geral da sala de alta. Tilt para baixo que começa em um close-up do rosto de um soldado e acaba em um close-up do livro que ele lê. Plano próximo de soldados que ouvem atentos.</i></p>	<p>Fala da repórter: 44"</p> <p>Sobe áudio com fala do entrevist.: 2"</p>

			<p><i>Plano próximo de outros soldados na mesma situação.</i></p> <p><i>Plano médio de outro grupo de soldados na mesma situação.</i></p> <p><i>Tilt para cima, que começa em um plano próximo de soldados que estão sentados, de costas para a câmera, e termina em um plano geral da sala de aula.</i></p> <p><i>Close-up de soldado ouvindo, de perfil.</i></p> <p><i>Plano médio do comandante, que fala olhando para a repórter, não para a câmera. Ao fundo, um grupo de crianças observa.</i></p> <p><i>Plano americano de soldados que andam entre algumas árvores, acompanhados por crianças, em direção à câmera.</i></p>	
Infográfico 1	A parte oeste do país é controlada pelo presidente Laurent Kabila, filho de Kabila, o ditador assassinado.	República Democrática do Congo Kinshasa Goma Laurent Kabila	<p><i>Um mapa da África, em tons de verde sobre oceano azul. Um quadro mais claro sobre o Congo aparece e se aproxima até tomar a maior parte da porção esquerda do vídeo. A região oeste do país é destacada em laranja. Em uma faixa lateral verde, à direita, aparece uma foto quadrada de Laurent Kabila, cujo nome aparece escrito logo embaixo.</i></p>	8''

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Infográfico 2	A parte leste está com o RCD, que enfrenta as tribos Mai-Mai e Banyamulenge.	RCD Mai-Mai Banyamulenge	<i>Sobre o mesmo mapa, agora a parte leste do Congo é destacada em amarelo. Na faixa lateral, vão aparecendo os nomes dos grupos citados pela repórter.</i>	6”
Infográfico 3	E no norte aparecem o MLC, o RCD-ML, o RCD-Nacional, o Hema e os Lendu.	MLC RCD-ML RCD-Nacional Hema Lendu.	<i>Ainda sobre o mesmo mapa, a parte norte no país é destacada em laranja. Na faixa lateral, vão aparecendo os nomes dos grupos citados pela repórter.</i>	9”
Off 2	E o que é que toda essa gente quer? A resposta está no dinheiro. Estas montanhas e matas escondem uma fortuna em minério, principalmente o “contan”, uma liga de metais usada nos chips de computador e celulares. Lojas de telefone e Internet são ilhas de sofisticação na paupérrima cidade de Goma. Neste hotelzinho, há diárias de até cem dólares. Claro que deve haver quem possa pagá-las, para ficar isolado da miséria lá fora.		<i>Travelling à esquerda de uma rua de cidade, provavelmente enquadrada a partir da janela de um prédio, em plano geral, que mostra um caminhão carregado de frutas, motocicletas, pedestres e casas simples. Plano geral de rua movimentada, feito na própria rua (e não mais de cima, como antes). Travelling à esquerda de um grande lago circundado por montanhas, enquadrados em grande plano geral. Zoom in em rochas escuras, que começa em</i>	33”

			<p><i>close-up e termina em primeirissimo plano.</i></p> <p><i>Plano geral de solo coberto por rochas escuras, sobre o qual se afasta um caminhão e se aproxima dois homens a pé.</i></p> <p><i>Travelling à esquerda sobre vários telefones celulares, enquadrados em close-up.</i></p> <p><i>Plano de conjunto de homem utilizando um microcomputador.</i></p> <p><i>Primeirissimo plano da tela de um microcomputador.</i></p> <p><i>Travelling à direita que começa no plano de conjunto de uma fachada de loja de informática e termina em um plano de conjunto que mostra uma antena parabólica.</i></p> <p><i>Plano geral de sala de jantar, onde aparecem três garçons em volta da mesa.</i></p> <p><i>Primeirissimo plano (com destaque mais claro) de folha de papel onde aparece escrito o valor de US\$ 100 da diária.</i></p> <p><i>Plano geral de sala onde um grupo de homens se reúne em torno de uma mesa.</i></p> <p><i>Plano geral de rio onde um grande grupo de mulheres e crianças lavam roupas.</i></p>	
--	--	--	--	--

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
Passagem	A guerra e a miséria quase sempre caminham juntas e é justamente isso que faz do Congo um dos países mais pobres do mundo. Só nesta região leste do país, de noventa e oito a dois mil e um, dois milhões e meio de pessoas morreram nos conflitos ou de doenças relacionadas à guerra. São mais de mil e setecentas pessoas mortas todos os dias.	Ana Paula Padrão Goma, RDC	Zoom in <i>que começa em um grande plano geral de uma multidão de mulheres e crianças na beira de um rio (não é a mesma imagem que fecha o off 2) e termina na repórter, que está no meio do grupo, enquadrada em plano americano.</i>	21''
Off 3	Morre o indivíduo, aniquilam-se culturas. Os ⁽¹⁾ <i>turkanas</i> já foram a maior tribo da África Oriental. Viviam no norte do Quênia e no sul do Sudão. Os colares, para as mulheres, eram sinal de status na sociedade. Os homens ainda se lembram, e me contam, quantas batalhas enfrentaram usando estas pulseiras, na verdade lâminas afiadas. Hoje, parecem brinquedos perto das metralhadoras dos guerrilheiros. E a cultura <i>turkana</i> vai sendo vendida como souvenir para turistas, junto com saquinhos de amendoim que as mulheres oferecem nos vilarejos de fronteira. Aqui, também, a guerra é econômica. Norte e sul dom Sudão disputam principalmente o petróleo da região.	Imagens Hélio Alvarez	Travelling à esquerda de um descampado, enquadrado em plano geral, onde um grupo de crianças brincando. Close-up de homem nativo com adereços tribais. Tilt para baixo que começa em um close-up no rosto de um outro homem com adereços tribais e termina quando ele está enquadrado em plano americano. Plano geral de paisagem da savana, onde uma fila de pessoas se move da esquerda para a direita do vídeo. Close-up no rosto de uma mulher com adereços tribais. Tilt para baixo que começa em um close-up no rosto de outra mulher e	50''

termina em um close-up nos inúmeros colares que ela traz no pescoço.

Travelling à esquerda que mostra um grupo de homens agachados, em plano de conjunto, mostrando os braceletes de guerra para a repórter, que aparece na extrema esquerda do vídeo.

Close-up em mão colocando bracelete no pulso.

Close-up em mão afiando um bracelete.

Close-up em braceletes sobre uma pedra.

Plano médio de soldado que está de costas, com metralhadora pendurada no ombro.

Plano de conjunto de mulheres e crianças em trajes típicos, provavelmente posando para algum turista fotografá-las.

Plano próximo de dois meninos na mesma situação.

Zoom out que começa em um close-up de um grande saco de amendoim e termina em plano médio de mulher que enche pacotinhos de

			<p><i>amendoim. Ao fundo, outras mulheres e crianças fazem o mesmo. Plano de conjunto de homem que se afasta andando, de costas para a câmara, acompanhado de longe por um menino. Travelling à esquerda de savana emoldurada por montanhas aos fundo, enquadradas em plano geral.</i></p>	
Infográfico 4	O único oleoduto construído até o momento transporta duzentos e cinquenta mil barris por dia.	Sudão 250 mil barris por dia	<p><i>Mapa do Sudão, destacado em laranja sobre fundo verde, com desenho do oleoduto.</i></p>	6''
Infográfico 5	Mas toda a área já está cedida em concessão para companhias franco-belgas, suecas e austríacas, canadenses, chinesas.	França Bélgica Suécia Áustria Canadá China	<p><i>O mesmo mapa aparece mais próximo, com a porção sul do país destacada em laranja. Os nomes dos países que receberam as concessões vão aparecendo escritos em sincronia com a fala da repórter. Também aparecem linhas marrons que delimitam as áreas destinadas a cada um dos países.</i></p>	9''

Continuação

FORMATO	TEXTO FALADO	GERADOR DE CARACTERES	IMAGENS	TEMPO
<i>Off 4</i>	<p>Enquanto isso, os <i>nueres</i>, por exemplo, que sempre viveram no Sudão, não querem mais que os descendentes usem as marcas tribais características no corpo, para que assim possam se misturar nos grandes centros como Nairóbi, a capital do Quênia. Vão acabar mendigando uma moeda de dólar, ou se somando à multidão de crianças que passam o dia cheirando cola nos parques. Resistir aos efeitos da guerra é o que faz todos os dias este professor, na vila de <i>Rutchuru</i>, no Congo. A biblioteca da escola já foi saqueada por milícias dezenas de vezes e dezenas de vezes ela a reconstruiu pedindo doações. Professores convidados dormem nestes colchonetes, comem o que há e ajudam a alimentar de conhecimento os novos alunos. Em dez anos, duzentos e trinta foram formados. São duzentas e trinta vezes a mais para disseminar a mensagem que o Comitê Internacional da Cruz Vermelha transmite nestas palestras: a de que mesmo a guerra tem que ter limites.</p>	<p>Produção Guta Nascimento</p> <p>Edição de imagens Júlio Inácio</p>	<p>Close-up nos rostos de três mulheres nativas. Plano próximo de menina com cicatrizes tribais na testa. Ao fundo, outras crianças olham, curiosas. Tilt para baixo mostrando, em close-up, as cicatrizes tribais em uma perna. Close-up no rosto de um rapaz com cicatrizes tribais. Plano geral de um subúrbio de grande cidade, feito de dentro de um carro em movimento. Aparecem conjuntos habitacionais populares, barracos, varais e muitas pessoas. Plano americano de menino que acompanha correndo o carro de onde é filmado, com a mão estendida, pedindo. Tilt para cima de um grupo de meninos, enquadrados em plano de conjunto, que cheiram cola. Close-up no rosto de um menino que cheira cola. Plano geral da fachada de um pequeno prédio. Travelling à</p>	1'21"

			<p><i>direita que mostra o interior da biblioteca em plano geral e termina em um plano americano de dois homens conversando, em pé.</i></p> <p><i>Travelling à esquerda mostrando uma estante de livros em primeiríssimo plano.</i></p> <p><i>Tilt para baixo que começa em um close-up no rosto de um homem e termina em um close-up das folhetos que ele segura.</i></p> <p><i>Plano médio de um homem, que mostra uma pilha de colchonetes para a repórter. Ele está à esquerda do vídeo e ela, à direita.</i></p> <p><i>Zoom out que começa em um primeiríssimo plano de uma caneta escrevendo e termina em um plano médio do rapaz que a usa, sentado à uma mesa de estudos.</i></p> <p><i>Plano médio do mesmo rapaz, ainda escrevendo, de perfil.</i></p> <p><i>Plano médio de um homem que fala e exhibe um folheto.</i></p> <p><i>Plano próximo de rapaz que ouve atento.</i></p> <p><i>Close-up no rosto</i></p>	
--	--	--	--	--

			<i>de outro rapaz, na mesma situação. A mesma tomada, mas de outro rapaz. Zoom in que começa em plano médio de um grupo de alunos-soldados, que termina em um primeiríssimo plano da metralhadora carregada por um deles.</i>	
			<i>Um grupo de alunos-soldados, em plano médio, ouve o palestrante na sala de aula. As imagens são acompanhadas apenas por um canto tribal, sem fala da repórter.</i>	4''
Nota pé	A reportagem de amanhã vai mostrar meninos que viraram soldados e crianças que se perderam dos pais por causa das guerras.		<i>Apenas a apresentadora, em plano próximo. Sem selo.</i>	4''

NOTA: (1) É impossível saber a grafia exata de algumas palavras apenas através da reportagem. A opção foi transcrevê-las aproximadamente e destacá-las em itálico.

TABELA 19 – RESUMO ESTATÍSTICO DO QUADRO 19

Tempo de fala do apresentador (coberta pela própria imagem)	30''
Tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)	21''
⁽¹⁾ Tempo de fala de entrevistados (coberta pela própria imagem)	2''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por imagens dos acontecimentos	3'28''
Tempo de <i>offs</i> cobertos por infográficos	38''
Tempo de imagens mudas	4''
Tempo dedicado à vinheta de matéria especial	6''
Tempo total da matéria	5'09''

NOTA: (1) Como os entrevistados eram estrangeiros, suas falas geralmente eram cobertas pelos *offs* da repórter. Neste item, portanto, pudemos considerar como fala de entrevistados coberta pela própria imagem apenas o sobe-áudio contido no *off* 1.

6 UM TELEJORNAL FEITO DE NÚMEROS, PALAVRAS E IMAGENS

6.1 AS ESCALADAS

Trinta e cinco segundos. Esta foi a duração média das escaladas do *Jornal Nacional* na semana de 02 a 07 de dezembro de 2002. Embora o tempo dedicado às manchetes tenha variado bastante de uma edição para outra, nenhuma escalada foi inferior a 25 segundos (dia 04, quarta-feira, quando todos os programas do horário nobre são mais curtos devido à transmissão de jogos de futebol) ou superior a 57 segundos (dia 07, sábado).

Das seis escaladas analisadas, quatro delas começavam com uma manchete de economia (segunda, quarta, quinta e sexta-feira), uma com uma manchete de polícia (terça-feira) e uma com uma manchete de meio ambiente (sábado). Apenas uma dessas primeiras manchetes eram ilustradas por *teasers* – a de quarta-feira, sobre a estratégia dos restaurantes para manter os preços.

Embora os temas econômicos – que quase sempre têm como ponto de partida os gabinetes acarpetados de Brasília – tradicionalmente não possuam apelo visual, é interessante observar que o *Jornal Nacional* sabe apresentá-los de forma muito atraente ao aproximá-los do cotidiano dos telespectadores. A presença, na escalada da quarta-feira, de um *teaser* chamando a atenção para uma reportagem econômica é um sinal importante desse esforço em adaptar temas muitas vezes árdus às especificidades do meio televisivo. Ponto para as imagens, apesar da forte e insubstituível presença das palavras nas reportagens de economia.

No conjunto dos quarenta e um assuntos abordados nas seis escaladas, dezessete deles foram ilustrados por *teasers*. O que mais mereceu destaque através de imagens foi o futebol: a proximidade da decisão do Campeonato Brasileiro de 2002 fez com que o *Jornal Nacional* incluísse cinco *teasers* sobre o assunto. Dentre eles, o que mais chama a atenção é o apresentado na edição de sábado. Com longos 18 segundos de duração (é o maior da amostra), o *teaser* que ilustra a preparação de Santos e Corinthians é o mais complexo apresentado na semana. São dois trechos das passagens

de dois repórteres, três trechos de sonoras e muitas imagens para atrair a atenção dos telespectadores-torcedores.

Depois do futebol, o assunto que mais teve *teasers* foi o que classificamos de “histórias humanas” – aquelas que atraem o telespectador pela emoção e que, como vimos, têm na imagem um ingrediente emotivo fundamental. Foram quatro: o menino com leucemia que encontrou a mãe biológica, o julgamento da atriz Winona Rider e duas sobre as mazelas deixadas pelas guerras e pela fome na África. Em seguida, com duas inserções cada um, vêm os conflitos internacionais, os danos ao meio ambiente, os fenômenos da natureza e os temas econômicos.

É interessante observar que a escalada da edição do sábado – dia em que o noticiário é tradicionalmente mais “leve” – foi, além da mais longa (57 segundos), a que apresentou a estrutura mais complexa. A manchete sobre a exploração ilegal de mogno na Amazônia já permite antever as diferenças desta última edição da semana em relação às demais. Em um dia no qual os órgãos oficiais do governo e as instituições financeiras não têm expediente, a principal manchete do *Jornal Nacional* chamava a atenção para uma matéria especial e exclusiva, com mais de quatro minutos de duração (uma eternidade no ritmo quase publicitário do telejornal) e que exigiu o deslocamento de uma equipe de São Paulo para a Amazônia e o uso intensivo de helicóptero. O longo *teaser* de oito segundos (contra uma média de três segundos), com imagens elaboradas e um trecho de uma sonora, já aponta para a comprovação de uma de nossas hipóteses: a de que a pobreza informativa das imagens decorre, em boa medida, dos prazos apertados e de pautas pouco afeitas à linguagem icônica. Em uma matéria especial feita em um cenário de grande apelo visual – a floresta amazônica – e certamente dentro de um prazo maior que o concedido para as matérias do dia-a-dia, as imagens naturalmente são mais fortes que as palavras, ainda que estas não deixem de desempenhar um papel imprescindível.

De um modo geral, as palavras predominam na escalada do *Jornal Nacional*. As seis escaladas somam 3 minutos e 52 segundos. Deste total, 2 minutos e 36 segundos (cerca de dois terços) são dedicados exclusivamente à fala dos apresentadores em estúdio, sem imagem alguma que não a deles próprios. O tempo restante é preenchido

por imagens cobertas pela fala dos apresentadores (50 segundos) e por imagens cobertas pela fala de repórteres e entrevistados (26 segundos, exclusivos da edição de sábado).

Embora não prime pela presença de imagens, a escalada do *Jornal Nacional* está longe de ser pouco atrativa. A rapidez e o ritmo com que se sucedem as falas dos dois apresentadores, somada à música característica em BG durante todo o tempo da leitura das manchetes, certamente chamam e mantêm a atenção do telespectador. Esse entrosamento perfeito entre os apresentadores na hora das manchetes do dia – nenhum erro de leitura ocorreu nas seis escaladas da amostra – deve-se, aliás, ao fato de elas normalmente não serem lidas ao vivo. Segundo a apresentadora e editora Fátima Bernardes, a escalada é gravada poucos minutos antes de o telejornal ir ao ar. “Quando dá 5 para as 8, sento na bancada, o maquiador faz um retoque e a gente grava a primeira página do jornal, que é aquela do pingue-pongue entre eu e o William. ‘Tum, tum, tum, tum.’ Às 8 e 15, está começando o *Jornal Nacional*, ao vivo.” (BERNARDES, 2002, p. 14). Daí a necessidade, portanto, da inserção de uma vinheta de passagem de bloco entre a escalada e o primeiro bloco, mesmo quando não há um intervalo comercial separando as duas estruturas.

6.2 OS FORMATOS DAS MATÉRIAS NA ESTRUTURA VERTICAL DO *JORNAL NACIONAL*

Descontados os intervalos comerciais, as edições do *Jornal Nacional* levadas ao ar entre 02 e 07 de dezembro de 2002 tiveram uma duração média de 33 minutos. A edição mais curta foi a de quarta-feira (28 minutos e 47 segundos), devido à inserção de jogos de futebol na grade de programação tradicional. A mais longa foi a edição de quinta-feira, que teve 35 minutos e 55 segundos.

A edição de quarta-feira é a que mais chama a atenção no que diz respeito à distribuição do conteúdo noticioso entre os três formatos básicos de matéria do telejornal (VT, nota coberta e nota pelada). Por ser mais curta, a edição de quarta-feira é a que menos apresenta VTs – a princípio, o formato que mais valoriza as imagens. Das 24 notícias levadas ao ar naquele dia, apenas sete eram VTs, contra dez notas

cobertas (o apresentador lê a notícia enquanto sua fala é coberta por imagens dos acontecimentos) e sete notas peladas (o apresentador apenas lê a notícia em estúdio). Embora apresentar uma notícia no formato de VT não signifique, necessariamente, dar primazia às imagens em detrimento das palavras, a edição de quarta-feira é um exemplo que ilustra bem o fato de a corrida contra o relógio ser um fator determinante para o predomínio do código lingüístico no telejornal.

A pouca presença de VTs na edição de quarta-feira é comprovada tanto por números absolutos quanto relativos. Enquanto nela havia 0,7 VT para cada nota coberta e um VT para cada nota pelada – o formato que exclui completamente as imagens –, nas outras edições, mais longas, a proporção foi completamente oposta.

TABELA 20 – PROPORÇÃO ENTRE O NÚMERO DE VTs, NOTAS COBERTAS E NOTAS PELADAS EM CADA UMA DAS SEIS EDIÇÕES DA AMOSTRA

DIA	VT	NC	NP	PROPORÇÃO	
				VT/NC	VT/NP
Segunda-feira	13	03	06	4,3	2,1
Terça-feira	13	02	02	6,5	6,5
Quarta-feira	07	10	07	0,7	01
Quinta-feira	14	04	06	3,5	2,3
Sexta-feira	14	07	02	02	07
Sábado	13	05	02	2,6	6,5

Na segunda-feira, foram inseridos 13 VTs, três notas cobertas e seis notas peladas (4,3 VTs para cada NC e 2,1 VTs para cada NP); na terça, 13 VTs, duas notas cobertas e duas notas peladas (6,5 VTs para cada NC e cada NP); na quinta-feira, 14 VTs, quatro notas cobertas e seis notas peladas (2 VTs para cada NC e 2,3 VTs para cada NP); na sexta, também foram apresentados 14 VTs, frente a sete notas cobertas e duas notas peladas (dois VTs para cada NC e sete VTs para cada NP); e no sábado, finalmente, houve a inserção de 13 VTs, cinco notas cobertas e duas notas peladas (proporção de 2,6 VTs para cada NC e 6,5 VTs para cada NP).

Deve-se levar em conta, porém, que a maior presença de VTs no conjunto das edições analisadas não significa que o papel informativo das imagens seja superior ao das palavras, como será demonstrado na análise da estrutura horizontal das reportagens. Significa apenas, em um primeiro momento, que as notícias que contam com imagens dos acontecimentos – sempre acompanhadas pelas palavras dos apresentadores, repórteres ou entrevistados – se sobrepõem numericamente (e obviamente) àquelas construídas apenas com o relato verbal. A capacidade informativa dessas imagens, da qual trataremos mais adiante, ainda não entra em questão aqui.

6.3 OS SELOS

Mesmo quando as notícias são dadas apenas através do relato verbal dos apresentadores – em notas peladas –, é possível enriquecê-las com imagens através de um recurso relativamente simples. É o selo, constituído por imagens projetadas no fundo do cenário que situam o telespectador em relação ao assunto tratado. Ao lado dos infográficos, os selos constituem um precioso recurso de enriquecimento visual do *Jornal Nacional*, muito embora eles não tenham obedecido a um padrão ao longo das seis edições analisadas.

Um exemplo que pode ilustrar essa falha de padronização (ou simplesmente o esforço constante de melhorar a capacidade informativa dos selos) são as diferentes imagens utilizadas nas matérias sobre outros países. Ao apresentar notícias sobre o Iraque, por exemplo, o *Jornal Nacional* utilizou selos em seis ocasiões. Em duas delas – na segunda e na terça-feira – aparecia apenas uma bandeira atrás do apresentador que falava, sem nenhuma indicação de que aquela bandeira era a iraquiana, a não ser o relato verbal do apresentador. Sem áudio, somente um telespectador muito familiarizado com o Iraque faria a associação imediata. Aos outros, restaria esperar pela imagem de Saddam Hussein ou alguma outra muito característica do país para saber que a matéria era sobre o Iraque.

Nas outras quatro vezes em que foram utilizados selos para matérias sobre o Iraque, as imagens projetadas no estúdio eram outras: uma parte da bandeira aparecia sobre um mapa do país, ladeado pelos países vizinhos e com a palavra “Iraque” escrita

sobre ele. Embora a presença da palavra desqualifique, de certo modo, o valor informativo das imagens contidas no selo, mesmo se ela não estivesse ali já seria mais fácil identificar o assunto por causa do mapa, que mostrava boa parte do Oriente Médio. Ainda sem atingir boa parte dos telespectadores – devido ao fato de o mapa, assim como a bandeira, ser um *símbolo* e, como tal, exigir conhecimento prévio de algumas convenções –, o novo selo torna-se mais informativo que o anterior pela presença de outros elementos visuais além de uma simples bandeira. Afinal, como observa Squirra, a capacidade expressiva das imagens tende a aumentar com a adição de recursos plásticos. “No caso da televisão”, escreve ele, “podemos observar a presença de várias séries informacionais paralelas e simultâneas: a série visual icônica (a “imagem da imagem”), a visual lingüística (os títulos dos programas e letreiros, isto é, “as imagens de não-imagens”), a sonora (a música e barulhos), a sonora lingüística (a voz dos apresentadores, narradores, entrevistados) e a visual paralingüística (os efeitos visuais).” (SQUIRRA, 1990, p. 99)

A utilização de símbolos, no telejornalismo, pode esbarrar na ausência de um repertório comum entre os profissionais que os exibem e os telespectadores que os observam. Afinal, o símbolo se realiza plenamente no campo da conotação – onde a relação não se estabelece diretamente entre significantes e objetos referentes, como no ícone, mas entre significantes e outro sistema de signos. O repertório – conjunto de signos disponíveis tanto para o emissor quanto para o receptor da mensagem – é um elemento que limita a comunicação, pois precisa ser culturalmente compartilhado entre os dois pólos do processo, para que não ocorra a chamada “decodificação aberrante”. Esse desencontro, aliás, não é exclusivo dos símbolos, mas de todo o código icônico, como bem ilustra COHN (1971, p. 347) ao narrar os efeitos do primeiro contato entre povos cujas culturas diferem muito entre si: “...observadores relatam como imagens fílmicas produzidas por movimentos de câmara eram entendidas por nativos do então Congo Belga em termos de árvores e penedos semoventes; além do mais, os personagens dos filmes eram vistos como mágicos, porque tinham o dom de mudarem de tamanho e de roupa, ‘instantaneamente’, entre uma seqüência e outra.”

Com exceção dos casos em que aparecem bandeiras e mapas, porém, os selos do *Jornal Nacional* aparentemente não esbarram em nenhum tipo de problema de

decodificação. Pelo contrário: como já frisamos anteriormente, eles são elementos fundamentais para o apelo visual e para as intenções informativas do telejornal, pois as figuras representadas, simples e de fácil identificação, recebem tratamentos de cor, luz e movimento capazes de prender a atenção e informar ao mesmo tempo.

A excelência conquistada pela Rede Globo na área do grafismo televisual garante aos selos uma plasticidade fora do comum mesmo em outros gêneros televisivos. Todos os selos observados ao longo das seis edições da amostra aparecem no cenário com recursos de perspectiva e movimento que tornam muito dinâmico o espaço em volta do apresentador. Boa parte dos selos, aliás, não se limita a aparecer apenas no fundo do cenário, pois freqüentemente passam ao telespectador a sensação de que alguns de seus elementos estão prestes a atravessar a tela do televisor e invadir a sala em que ele assiste às notícias. Um bom exemplo desse tipo de selo é o que aparece na edição de sábado, quando uma bola de futebol se movimenta a partir do campo que aparece ao fundo até chegar ao primeiro plano do vídeo, como se estivesse sobre a bancada e pudesse ser tocada pela apresentadora.

Os selos, porém, podem ser enquadrados no que JOLY (1996, p. 25) chama de “imagens de síntese” – aquelas produzidas por recursos digitais e que às vezes parecem tão reais que confundem o observador. Embora os selos do *Jornal Nacional* não alcancem a sofisticação das imagens projetadas, por exemplo, no *Globo Repórter* – programa cujo cenário é totalmente construído com imagens digitais, que dão a impressão de que o apresentador está em um ambiente que, a rigor, não existe –, não devem ser poucos os telespectadores que imaginam realmente existir uma bola de futebol ao alcance das mãos da apresentadora.

As opiniões sobre a funcionalidade desses efeitos visuais no telejornalismo se dividem. Enquanto “os adversários incondicionais da televisão (...) costumam ser sumários na categorização do grafismo televisual como mero efeito pirotécnico”, outros,

...como Margaret Morse⁶², por exemplo, reconhecem o papel estrutural jogado pelo *graphics* na televisão e procuram compreender alguns de seus motivos, figuras e tropos, como a indução de velocidade, a sugestão de monumentalidade, o efeito de imersão, ou ainda a simulação de um mundo sem gravidade, cuidando de ver como tudo isso funciona na construção de prestígio e credibilidade, ou como estratégia comercial para vender produtos. (...) a verdade é que, nos termos da 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. Mais que isso: o grafismo televisual preparou toda uma geração para o desafio da 'escritura' no meio eletrônico, ensinou a lidar com os problemas particulares da distribuição e otimização de informação na tela doméstica, bem como resgatou o prazer de ler, de ver e de ouvir num veículo novo, conquistas essas que já estão sendo absorvidas e desenvolvidas nos meios digitais e telemáticos (CD-ROM ou Web, jornal eletrônico etc.). (MACHADO, 2000, p. 203-204)

6.4 AS PASSAGENS DE BLOCO

O grafismo televisual também está presente nas passagens de bloco do *Jornal Nacional*, ainda que de forma muito mais sutil e sem simulações do real através de imagens de síntese. A chamada para o próximo bloco, sempre feita em conjunto pelos dois apresentadores, quase sempre se constitui em uma nota pelada (primeiro assunto) seguida por uma nota coberta lida pelo outro apresentador (segundo assunto ou complemento do primeiro).

Como no final de cada bloco não há vinheta, a própria passagem acaba desempenhando o papel de marca distintiva entre o telejornal e o intervalo comercial. A segunda chamada da passagem de bloco, quase sempre uma nota coberta, não é feita simplesmente através da inserção de imagens que cobrem o *off* do apresentador. As imagens vêm emolduradas por um engenhoso recurso gráfico que dinamiza a inserção: sobre um fundo azul com o logotipo JN, em um tom mais escuro de azul, um outro JN entra no campo visual do telespectador pela diagonal direita, de cima para baixo, e vai abrindo uma segunda tela, que contém as imagens da matéria chamada. Essa segunda tela vai crescendo até tomar quase todo o espaço do vídeo, emoldurada por faixas azuis nas quatro laterais. O JN que serviu para abrir esta segunda tela, vai, simultaneamente, diminuindo de tamanho até fixar-se no canto inferior esquerdo, precedendo a palavra ou conjunto de palavras que resumem a matéria anunciada.

⁶² MORSE, Margaret. **Virtualities. Television, media art and cyberculture**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

Vale destacar que essas palavras nem sempre se limitam a resumir redundantemente o assunto que será tratado na matéria. Muitas vezes, elas complementam a informação oral e mesmo a icônica de modo muito sutil. É o caso da passagem do primeiro para o segundo bloco da edição de quinta-feira: a apresentadora diz apenas que o óleo derramado no litoral da Espanha ameaça outro país europeu, mas não diz qual; no recurso gráfico da passagem de bloco, a palavra escrita – “França” – complementa a informação.

As palavras escritas nas passagens de bloco, mais do que as imagens mostradas, também têm o poder de sugerir que tipo de recepção os editores do telejornal pretendem induzir nos telespectadores. Na mesma edição de quinta-feira há um exemplo claro desse papel das palavras escritas: na passagem do segundo para o terceiro bloco, quando o apresentador anuncia que Saddam Hussein resolveu dar uma entrevista sobre as inspeções de armas no Iraque, aparece escrito na tela “a palavra do ditador”. As palavras escritas, aparentemente apenas descritivas, embutem sutilmente na passagem de bloco um juízo de valor que talvez ficasse explícito demais se inserido no discurso oral do apresentador.

Não se trata de discutir se Saddam Hussein, do ponto de vista do povo iraquiano, é ou não um ditador, mas de observar que às vezes existem dois pesos e duas medidas na construção do discurso lingüístico do *Jornal Nacional*. Enquanto na fala dos apresentadores os adjetivos, os substantivos que embutem juízos de valor ou estados emocionais, as figuras de linguagem e os trocadilhos são usados com parcimônia, como mandam as regras da objetividade jornalística, nas passagens de bloco eles encontram território livre na forma escrita: “solidão”, “esperança”, “vítimas”, “paixões”, “ditador”, “o mais premiado”, “bonito”, “reveillon com posse” e “triste fim” são exemplos que ilustram bem essa constatação. Embora esse critério seja discutível do ponto de vista do conteúdo e até da relação ética entre emissor e receptor, é preciso reconhecer que ele não deixa de ser um recurso que enriquece a estrutura significativa do telejornal.

6.5 AS CHARGES DO CHICO

Uma das vantagens de analisar a semana de 02 a 07 de dezembro de 2002, e não os períodos selecionados em agosto e novembro do mesmo ano, foi a presença de um elemento novo e que representa uma passo importante na valorização da imagem enquanto elemento informativo no *Jornal Nacional*: as charges do cartunista Chico Caruso. Todos os dias, elas representam alguns segundos de intervalo na presença hegemônica das palavras e abrem espaço para o poder de sugestão das imagens – ainda que, algumas vezes, haja também nas charges palavras faladas ou escritas.

A charge de segunda-feira mostra o presidente eleito Luís Inácio Lula da Silva, que estava em visita aos países do Mercosul, dançando tango com o presidente argentino. Durante a dança, os dois falam “O segredo é caminhar juntos...” – frase que também aparece escrita na parte inferior do vídeo. Na terça, a charge levada ao ar é uma continuação da apresentada no dia anterior. O título “Segue o baile”, que aparece escrito na primeira tela da charge, abre espaço para outros personagens além de Lula e do argentino Eduardo Duhalde. Enquanto eles dançam tango, Itamar Franco – pivô de uma disputa entre governos estaduais e o federal, retratada na edição daquele dia – toca tuba. Em volta dos três políticos, sete clones do jogador de futebol Romário, vestidos com o uniforme do Fluminense – time que estava nas semifinais do Campeonato Brasileiro – dançam em outro ritmo.

A charge da quarta-feira talvez seja a mais sugestiva. Após o título escrito “E no Palácio de la Moneda ...”, Lula aparece em frente à sede do governo do Chile, conversando com o presidente daquele país. O chileno, Ricardo Lagos, diz: “Do alto do Palácio trinta anos nos contemplam, senhor Lula”. Ao que o brasileiro responde: “Parece que foi ontem. Pra mim, o senhor é cara do Zé Alencar”. Sobre o palácio, voam os fantasmas de Salvador Allende e Augusto Pinochet.

Na quinta-feira, o assunto é futebol: Romário, com o uniforme do Fluminense (que na noite anterior havia sido desclassificado pelo Corinthians), dança em campo até ser esmagado por um grande pé que calça chuteira e uma meia com o escudo do time paulista. Na sexta, mais uma vez política e futebol se misturam: o então

presidente do Banco Central, Armínio Fraga, está vestido com o uniforme do perdedor Fluminense e dança em campo, como Romário no dia anterior. Lula, para quem ele dançava, de repente abre o paletó e mostra o escudo do Corinthians – time vencedor – na camisa. Embora não houvesse menção, nas matérias do telejornal, de que Armínio Fraga não ocuparia a presidência do BC nem mesmo nos primeiros dias do governo de Lula, a charge não poderia ter explicitado melhor os boatos que agitavam os bastidores do mercado financeiro.

A charge do sábado – única que mereceu uma breve chamada de um dos apresentadores (nos outros dias da semana, elas iam ao ar sem outro aviso prévio que não fosse a tela “A charge do Chico”) – também é bastante sugestiva. O então coordenador da transição de governo, Antônio Palocci, é perseguido por um rolo compressor pilotado pelo presidente do PT na época, José Dirceu. Como todas as charges apresentadas ao longo da semana, ela conta com trilha sonora característica, que salienta as intenções do cartunista.

Nas charges, fica clara a atribuição de valor a alguns assuntos em detrimento de outros – normalmente, Chico Caruso usa como ponto de partida as matérias políticas – e também a posição do telejornal em relação a algumas das personalidades retratadas. A pergunta inevitável que a observação das charges suscita é quantos telespectadores serão capazes de perceber a ironia fina do cartunista e as muitas sugestões que seus desenhos carregam e atribuem ao noticiário político como um todo. Mais uma vez, é bom lembrar que não nos cabe aqui refletir sobre os efeitos do conteúdo do telejornal sobre seu público, mas não se pode deixar de frisar que a inserção das charges, do ponto de vista puramente estrutural, é uma vitória do poder sugestivo e polissêmico das imagens sobre a capacidade assertiva das palavras em um gênero de programa como o telejornal, sempre tão preocupado com a inteligibilidade unívoca das mensagens que veicula.

6.6 A ESTRUTURA HORIZONTAL DAS REPORTAGENS FACTUAIS

Cabeça, *off*, passagem, sonora, alguns infográficos. Estes são os elementos tradicionais que formam a estrutura padrão de uma matéria telejornalística – estrutura da qual as reportagens factuais do *Jornal Nacional* não fogem em nenhum momento. Nos VTs que abriram as cinco primeiras edições da semana analisada (o primeiro VT de sábado era uma matéria especial e receberá tratamento à parte), apenas dois temas foram enfocados: economia (segunda, quarta e sexta-feira) e polícia (terça e quinta-feira).

As matérias de economia, como já destacado anteriormente, conseguem ser atraentes quando aproximam os muitos números e conceitos macroeconômicos do cotidiano dos telespectadores. Mostrar as diferenças entre um índice de inflação e outro através do impacto que eles representam no aluguel, como foi feito na reportagem de segunda-feira, ou o que significa o aumento da inflação na hora de comer em um restaurante, ir ao supermercado ou encomendar um doce para as festas de final de ano – caso das matérias de quarta e sexta-feira – são bons exemplos dessa tentativa de adaptar temas muitas vezes árdusos ao público heterogêneo do telejornal. Mas qual será o papel da imagem nesse campo em que as palavras, quando mal adaptadas às especificidades da televisão, são tão difíceis de entender?

Sem entrar na discussão sobre as informações que cada telespectador em particular poderia extrair das imagens apresentadas – o que só seria possível, e ainda assim com ressalvas, através de uma detalhada pesquisa de recepção –, pode-se dizer que as imagens contribuem muito pouco para a compreensão do tema tratado na reportagem de segunda-feira. Ruas cheias de prédios, pessoas reunidas em volta de uma mesa repleta de papéis e a longa conversa de uma mulher com a repórter em uma sala de apartamento são imagens genéricas demais para, sem o auxílio do áudio, conduzir o telespectador comum para além da simples constatação de que aquela matéria aborda o mercado imobiliário.

Embora seja sempre bom lembrar que a televisão é um meio audiovisual, e que por isso precisa que o telespectador empregue simultaneamente os sentidos da visão e da audição para apreender a totalidade da mensagem veiculada, fica claro nesta

reportagem sobre o reajuste de aluguéis pelo IGP-M o quanto é difícil traduzir em imagens alguns assuntos que precisam ser apresentados de modo assertivo. Em casos como este, a predominância da palavra é absolutamente natural, pelos motivos já elencados na fundamentação teórica deste trabalho. O papel da palavra, aqui, fica próximo daquilo que Barthes⁶³ (apud JOLY, 1996, p. 109) chamou de “função de revezamento”: ela supre as carências expressivas da imagem, substituindo-a. A imagem, enquanto isso, é usada mais como elemento para prender a atenção do telespectador e *ilustrar* as falas da repórter do que para transmitir uma mensagem autônoma, como teoricamente exigiria um meio de comunicação cujo diferencial é o uso do código icônico.

É preciso deixar claro que não temos a intenção de subestimar a importância de reportagens que orientam o telespectador a reagir contra os abusos de ordem econômica. Afinal, a matéria analisada cumpre bem esse papel, com palavras simples e de modo um tanto didático, e é vital para o telejornalismo, dado o seu alcance e penetração, que não sejam medidos esforços no sentido de prestar serviço ao público. Algumas dúvidas, porém, são inevitáveis: as imagens poderiam ser mais expressivas e ir além da simples função de revezamento se a equipe tivesse mais tempo e disposição para ousar, experimentar e elaborar a matéria de modo diferente? Ou as reportagens sobre economia, por sua própria natureza, estão fadadas à pobreza informativa das imagens?

As duas matérias que abrem as edições de quarta e sexta-feira – e que também abordam temas econômicos – provam que é possível, sim, levar ao público imagens com maior carga informativa, ainda que para isso a relação entre os códigos icônico e lingüístico se torne um tanto redundante. No VT que abre a edição de quarta-feira do *Jornal Nacional*, a alta da inflação é retratada de forma simples, mas com rara competência, pelo reajuste nos preços dos alimentos. Não seria exagero dizer que, ao acompanhar apenas as imagens mostradas, o telespectador seria capaz de reconstruir o texto narrado pelo repórter. *Offs* curtos, sonoras enxutas, um infográfico bem feito (do

⁶³ BARTHES, R. Rhétorique de l’image. *Communications* n.º 4, Paris, 1964, sem indicação de página.

qual trataremos mais adiante) e imagens sugestivas, que aproveitam o apelo visual dos alimentos através do *close-up* e do primeiríssimo plano, são a receita para uma matéria simples, curta (1 minuto e 40 segundos) e que certamente conseguiu ao mesmo tempo prestar um serviço ao telespectador e explorar as possibilidades informativas e expressivas da imagem. Esta reportagem ilustra bem a função de *ancoragem* desempenhada pela palavra: aqui, ela apenas detém a “cadeia flutuante do sentido” gerada pela polissemia das imagens e sugere um caminho entre as tantas interpretações possíveis (JOLY, 1996, p.110).

Três elementos contribuem para a qualidade dessa matéria: o apelo do enfoque escolhido para retratar a alta da inflação, a quebra inteligente do texto falado em unidades curtas e que dão ritmo ao discurso e a redundância na relação palavra-imagem. Parece até um paradoxo: repetir no texto o que mostram as imagens é um pecado sem perdão nos manuais pelos quais rezam os jornalistas de TV. Afinal, é preciso explorar as possibilidades informativas de palavra e imagem de modo a fazer com que elas não se repitam, mas se complementem. Esta é uma das primeiras lições que se aprendem em uma aula de telejornalismo. O que não se ensina, ou não se sugere, pelo menos, é que existe a boa e a má redundância. A má é aquela que descreve em palavras a imagem que o telespectador tem clara diante dos olhos, insultando-lhe a inteligência. A boa é aquela que permite fazer associações instantâneas – no ritmo frenético da televisão – entre as informações narradas pelo jornalista e as retratadas pelo olho do repórter cinematográfico, sem deixar de lado o poder de sugestão característico das imagens e que transcende o texto lingüístico. Do conjunto das matérias analisadas, esta nos pareceu a que chega mais perto da complementaridade ideal entre palavra e imagem. Mesmo sem poder dispensar a precisão do código lingüístico, ela abre espaço para a capacidade informativa e para o apelo visual do código icônico.

A primeira matéria levada ao ar na edição de sexta-feira enquadra-se na mesma linha da analisada anteriormente. Elas são, na verdade, duas variantes da mesma pauta. Aqui, o aumento da inflação também é retratado pelo reajuste nos preços dos alimentos. Esse reajuste, porém, agora é retratado em outros elos da corrente: o supermercado e o comércio informal de alimentos. Embora nesta reportagem as

imagens também desempenhem um papel informativo (ainda que de modo bem menos pronunciado), o destaque fica por conta do jogo de associações que constitui o eixo do VT e que já se revela em sua apresentação na escalada. São nada menos do que cinco intervenções dos apresentadores: “O IBGE anuncia o pior índice de preços ao consumidor desde o início do Plano Real.” / “E culpa principalmente os alimentos pela alta da inflação.”/ “O dólar aumenta o preço do milho.”/ “O milho aumenta o preço do frango.” / “E no mês do Natal o Brasil amarga a inflação da rabanada.” Ao longo da matéria, o repórter vai construindo a história do reajuste dos alimentos mais ou menos como quem dá uma receita, que acaba em rabanadas fritando. Assim, os mecanismos de alta da inflação são apresentados de um modo simples e facilmente apreensível pelo telespectador, em uma estrutura atenta ao poder informativo da palavra, da imagem e da própria organização dos significantes enquanto elemento decisivo na construção de significados.

Na terça e na quinta-feira, as matérias de abertura do *Jornal Nacional* eram dedicadas a pautas policiais. A reportagem sobre os depoimentos dos acusados de matar o casal von Richtofen, levada ao ar na terça-feira, é o melhor exemplo daquilo que alguns costumam chamar, pejorativamente, de “rádio na TV”. A longa matéria de 3 minutos e 21 segundos é completamente calcada na informação veiculada pela palavra – falada e escrita. Na impossibilidade legal de se fazer imagens dentro do tribunal onde os acusados estavam – e o leitor há de convir que mesmo se isso fosse permitido a filmagem não renderia boas imagens do ponto de vista informativo –, a matéria apelou para a transcrição de trechos dos depoimentos através do gerador de caracteres, acompanhada por sua gravação em áudio. O repórter limita-se a fazer pequenas intervenções para tentar quebrar a monotonia dos depoimentos, em *offs* ilustrados por simulações virtuais do tribunal – que apenas servem para preencher a tela, sem adicionar nenhuma informação relevante – ou por imagens de arquivo que mostram os acusados. Em um dos *offs*, a pobreza associativa entre palavra e imagem é gritante: quando o repórter fala que a acusada Suzane chorou durante o depoimento, a imagem que aparece é a da moça chorando no enterro dos pais (esse sim, um exemplo da má redundância citada anteriormente).

O que se pode questionar a partir dessa reportagem são os motivos que levam um telejornal a dedicar mais de três minutos de seu bloco mais nobre – o primeiro – a um acontecimento cujo potencial imagético é nulo. Nesse caso específico, é apenas a lógica do espetáculo que justifica a presença de uma matéria tão pouco adequada às especificidades da televisão enquanto veículo de imagens. Afinal, a filha que junto com o namorado planeja e leva a termo o assassinato dos pais sempre renderá a matéria-prima do melodrama e do sensacionalismo tantas vezes presentes no telejornalismo brasileiro. Não fosse essa lógica do espetáculo, o longo VT poderia ser uma simples nota pelada de alguns segundos, que se limitaria a informar o teor dos depoimentos dos acusados.

A primeira reportagem da quinta-feira, por fim, nasceu de uma denúncia. A matéria do *Jornal Nacional* mostra a prisão de três homens ligados ao crime organizado em Mato Grosso, cujo líder, João Arcanjo Ribeiro, fora denunciado no domingo anterior pelo *Fantástico*. Trata-se de uma matéria absolutamente convencional, ainda que para a sua realização tenha sido necessário o deslocamento de um repórter de Brasília para Cuiabá. As imagens, mesmo sendo capazes de transmitir, sozinhas, a idéia de que pessoas haviam sido presas em uma grande operação da Polícia Federal, passavam longe da quase autonomia daquelas utilizadas, por exemplo, na matéria sobre os preços nos restaurantes. A tônica da matéria é a palavra. Até mesmo o infográfico utilizado é apenas um recurso para destacar as palavras escritas em uma página do inquérito policial. Ainda que a edição das imagens permita reconstruir parte de algumas seqüências da fala do repórter – especialmente nos trechos em que se recupera a história da morte do dono do jornal que denunciava Arcanjo e naqueles em são listados seus bens e os objetos apreendidos em uma de suas fazendas –, é a palavra que impõe o ritmo (lento) da reportagem. A título ilustrativo, apenas, basta dizer que a nota pé que encerra a matéria é a unidade mais longa de sua estrutura: são 33 segundos preenchidos exclusivamente pela fala do apresentador.

6.7 A ESTRUTURA HORIZONTAL DAS REPORTAGENS ESPECIAIS

E quando há mais tempo, planejamento e recursos para a realização de uma matéria que tem o status de reportagem especial? Será mesmo que as imagens são mais informativas e expressivas que as das matérias factuais, como sugere uma de nossas hipóteses de trabalho? Do conjunto das seis edições do *Jornal Nacional* selecionadas para a pesquisa, destacamos duas matérias especiais para tentar encontrar respostas para essas questões: o primeiro VT de sábado, sobre a exploração ilegal de mogno na Amazônia, e a primeira reportagem da série especial sobre a África, levada ao ar na segunda-feira.

O primeiro elemento que contribui para a confirmação da nossa hipótese, paradoxalmente, não é composto por imagens, mas por palavras escritas. Nas matérias especiais, repórteres cinematográficos e editores de imagens – profissionais tão importantes para o telejornalismo quanto o repórter que mostra o rosto no vídeo – recebem o devido crédito por seu trabalho. Nas cinco matérias factuais analisadas anteriormente, entretanto, eles são absolutamente ignorados pelo gerador de caracteres – uma prova flagrante da desvalorização de seu papel. O fato de serem escalados profissionais experientes e gabaritados como Paulo Zero e Hélio Alvarez para registrar as imagens das matérias especiais não justifica que seus nomes apareçam e os dos outros, não.

Na reportagem especial sobre a exploração de mogno na Amazônia, chamam a atenção as duas passagens feitas pelo repórter. Embora o tempo dedicado a elas tenha sido computado, no capítulo anterior, como “tempo de fala do repórter (coberta pela própria imagem)”, seria injusto afirmar que a informação nelas contida se restringe às palavras. Todo o entorno fala por si só nas passagens de William Waack: primeiro a canoa e o grande plano geral do rio e da floresta, depois o contraste entre o tamanho do repórter e a quantidade de toras empilhadas na clareira. As passagens, em matérias especiais, são mesmo mais elaboradas que aquelas feitas nas matérias do dia-a-dia. Como diz o jornalista Jorge Pontual, a passagem em um documentário ou matéria especial “não pode ser o repórter parado com um fundo qualquer”, pois ela será “parte

de uma construção. O repórter tem que saber se movimentar dentro daquele cenário, quase como um ator, embora ele não esteja representando, mas transmitindo uma informação.”(PONTUAL, 1994, p. 103)

O cinegrafista da TV Paranaense Alexander de Marco reforça as especificidades da matéria especial e as atribui ao prazo maior que a equipe recebe para elaborá-la. “A linguagem visual utilizada é muito diferente. No dia-a-dia ficamos presos à ditadura dos segundos, especialmente nos jornais locais. Em programas onde o tempo é maior, como o *Globo Repórter* (...), o espaço é mais amplo e o tempo de produção também. O trabalho nas imagens pode e deve ser mais elaborado. Isto não significa que os jornais locais fiquem no esquecimento, mas que nas grandes produções o trabalho é mais apurado, isto é.” (MARCO, 2000)⁶⁴

Outra característica que chama a atenção na reportagem realizada na Amazônia é o recurso de cobrir parte das sonoras com outras imagens, e não apenas com a do entrevistado. Isso permite que as sonoras mais longas não sejam cansativas e contribui para o equilíbrio entre o código lingüístico e o icônico. Também merece destaque o pausa sugestiva na fala do repórter durante o primeiro *off*, pois o silêncio inusitado, mesmo sendo rápido, atrai o telespectador para as imagens.

Na matéria especial de segunda-feira, que abre uma série de cinco reportagens sobre a África, o tratamento dado às imagens é ainda mais elaborado, uma vez que ela é, explicitamente, uma matéria especial, que exigiu maior deslocamento da equipe, mais tempo, mais dinheiro e mais trabalho. São nada menos que 5 minutos e 9 segundos que mostram causas e conseqüências das guerras que convulsionam o continente e ameaçam a identidade cultural dos povos. O primeiro diferencial aparece logo após a cabeça lida pela apresentadora: uma vinheta rica em imagens e repleta de sugestivas combinações de cores e sons foi criada especialmente para abrir a matéria. Por ser um tema de forte apelo emocional, que busca o lado humano dos soldados que protagonizam uma realidade brutal, os enquadramentos em *close-up* e primeiríssimo plano são bastante presentes. Mais que na matéria feita na Amazônia, destaca-se aqui o

⁶⁴ MARCO, A. de. **Entrevista concedida por e-mail a Daniele Siqueira**. Curitiba, 25 out. 2002.

poder de sugestão das imagens – muito embora elas sejam acompanhadas de perto pela fala da repórter. A eloquência do grande plano geral que inicia a passagem, filmada na margem de um rio repleto de mulheres e crianças, também é um dos pontos altos da reportagem, ao lado dos cinco infográficos que situam o telespectador por meio de recursos carregados de informação visual.

Como última – e óbvia – observação sobre as reportagens especiais, importa dizer ainda que o próprio local de realização da matéria é decisivo para essa maior riqueza das imagens. Afinal, quem não faria belas tomadas durante um pôr-do-sol na Amazônia ou não registraria cenas contundentes tendo diante de si o drama africano? Nesta aparente obviedade, porém, mora um perigo: o de cair no culto da forma e no lugar-comum, registrando imagens que encontram eco no telespectador apenas pela beleza ou pelo apelo emocional, e não pela capacidade de informar.

6.8 OS INFOGRÁFICOS

Um dos destaques da programação visual do *Jornal Nacional* são, sem dúvida, os infográficos. Apesar de menos elaborados, eles representam, ao lado dos selos, um recurso importante para transformar em informação visual aquilo que as palavras, muitas vezes, não são capazes de expressar sozinhas. Queremos destacar aqui, primeiramente, os infográficos utilizados nas três matérias de economia – onde eles se apresentam como elementos essenciais não só para a fixação das palavras faladas como também para a própria compreensão dos temas tratados.

No VT que abre a edição de segunda-feira, o infográfico utilizado para comparar a inflação medida pelo IGP-M e pelo IPCA é composto por diferentes tons de verde. Na faixa superior, a palavra “inflação” domina quase toda a largura do vídeo. Na faixa lateral direita, por sua vez, aparecem, um tanto fora de foco, notas de R\$ 100,00 e R\$ 50,00. Os índices inflacionários vão aparecendo conforme são citados na narração da repórter, acompanhados por dois gráficos de barra que aparecem lado a lado e auxiliam a comparação entre os dados. É interessante observar que os números que aparecem no infográfico não são exatamente os mesmos falados no *off*, embora

sejam equivalentes. Quando aparece no vídeo a inflação de 8,45% medida pelo IPCA, a repórter não repete o número escrito, mas o compara com o índice apontado pelo IGP-M e diz que este é “quase o dobro” daquele. Essa substituição de palavras, somada à visualização dos gráficos de barra, simplifica a informação apresentada e contribui para que o telespectador fixe os valores que, se fossem apenas falados, rapidamente se perderiam. O uso desse recurso também evita a redundância – neste caso, pouco bem-vinda – entre informações escritas e faladas.

O infográfico descrito chega a ser pobre, porém, quando comparado ao que foi inserido na matéria que abre a edição de quarta-feira do *Jornal Nacional*. Para ilustrar a escalada da inflação através do aumento dos preços dos alimentos, a estrutura básica do infográfico obedece ao mesmo padrão do primeiro (faixa superior onde se lê “inflação” e faixa lateral com as notas de dinheiro). Aqui, porém, os tons de verde utilizados no outro são substituídos por cores quentes – amarelo, laranja e marrom –, que formam uma unidade visual com as imagens de alimentos que cobrem os *offs* da matéria. Na lateral esquerda do vídeo, quatro pequenas imagens, parcialmente sobrepostas, vão aparecendo em sincronia com a fala do repórter: arroz, pão francês, frango e açúcar. Ao lado delas, são inseridos os gráficos de barra, também em sincronia com o que diz o repórter. Aqui, porém, os gráficos não aparecem lado a lado, mas sobrepostos e em tons diferentes – o que reforça a idéia de contribuição decisiva dos alimentos para a alta da inflação. A exemplo do que já havia ocorrido na matéria de segunda-feira, também não há excesso de redundância entre palavra escrita e falada: o número 0,53% que aparece no vídeo é acompanhado, na fala do repórter, pela expressão “mais de meio ponto percentual”.

O infográfico apresentado no VT que abre a edição de sexta-feira é, em uma avaliação de base semiótica, o mais pobre dos três. Enquanto nos dois primeiros existem, além das palavras e números escritos, símbolos (os gráficos), ícones (as imagens de alimentos) e cores sugestivas (os tons quentes que formam unidade visual com os alimentos e que poderíamos classificar como índices), neste último o código lingüístico escrito reina soberano. Nenhum tipo de recurso visual é utilizado para ilustrar os diversos números que aparecem no vídeo. Por outro lado, a inserção do infográfico ganha em dinamismo com o uso do movimento que antecede a

apresentação dos números. Uma linha de gráfico em tons de laranja, semelhante à que aparecia no selo da cabeça da matéria, move-se no vídeo da esquerda para a direita. Sobre ela aparece um quadro marrom, translúcido, com faixa superior horizontal vermelha, onde se lê “IPCA” em laranja. Em coluna vertical à direita, semelhante àquela dos dois infográficos anteriores, aparecem notas em tons de azul. Aqui, os números também aparecem em sincronia com a fala do repórter e existe a preocupação com a simplificação dos dados apresentados: o índice de 5,5%, que aparece escrito, é substituído na fala do repórter pela expressão “o dobro”.

Além dos infográficos que ilustram as reportagens sobre economia, merecem destaque aqueles que foram inseridos na matéria especial sobre a África. São cinco infográficos que utilizam mapas para não apenas situar geograficamente os telespectadores (o que, aliás, não seria de grande valia para aqueles que não estão familiarizados com o continente africano) mas também para ilustrar o complicado (des)equilíbrio de forças políticas que existe em algumas regiões. Nos três primeiros infográficos, ao apelo das cores contrastantes é adicionado o dinamismo do movimento, que aproxima o telespectador de detalhes dos mapas. Nos quarto infográfico, o esboço do oleoduto reforça a idéia da falta de infra-estrutura, enquanto o último, que subdivide o mapa em diversas áreas de concessão a países desenvolvidos, ilustra bem a exploração econômica do continente. Precisos e objetivos, os infográficos ajudam a reportagem a fugir de lugares-comuns e do apelo fácil das imagens contundentes que o tema suscita.

6.9 A FUNÇÃO FÁTICA E O EFEITO DE REALIDADE ESPETACULAR DO TELEJORNALISMO

Uma das chaves para se explicar o poder de sedução da TV é, como já afirmamos anteriormente, a ilusão de cordialidade e proximidade que o veículo propicia. Como sustenta Umberto Eco⁶⁵, “basta ligar o aparelho (‘fácil veículo de fáceis sugestões’) e a sala da casa, antes imersa na mais profunda solidão, será

⁶⁵ ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 341.

invadida por imagens, vozes e sons do mundo, criando a sensação de participação de uma comunidade ilusória” (ARBEX JR., 2001, p. 49-50).

O fenômeno, inerente à programação televisiva como um todo, adquire traços específicos no caso do telejornalismo. As saudações e os sorrisos, os erros e as expressões faciais carregadas de significado, os olhos nos olhos do telespectador, o rosto estranhamente familiar e amigo, são elementos que fazem do apresentador um ingrediente-chave do sucesso dos telejornais, à medida em que se constituem verdadeiras celebridades e, não raro, símbolos sexuais disputados pelos holofotes de todas as mídias.

O papel dos apresentadores – e também dos repórteres, que colocam o rosto no vídeo para de certa forma legitimar as informações que fornecem – vai muito além da simples narração das notícias. Suas próprias imagens, cuja familiaridade cria uma importante relação de cumplicidade com o telespectador, contribuem para a ordenação e a atribuição de sentidos ao discurso telejornalístico, uma vez que o modo de sua enunciação – sua forma significante – é decisiva para a construção de significados por parte do receptor. Como afirma Eliseo Verón,

“corpos, gestos, olhares, espaços, movimentos, cenários são inseridos na ordem do contato com o *receptor*. A força dessa ordem estaria na sua importância histórica, arcaica, que possui profundas marcas nos sujeitos, na sua estrutura cerebral e que condiciona o resto das ordens materiais. (...) A partir daí Verón argumenta a supremacia da *enunciação* (do modo) com respeito ao *enunciado*; em outras palavras, as *operações* de construção de um discurso devem considerar como básica para sua realização a ordem do *contato*, o *modo* e as *formas* de expressar um mesmo enunciado mudam profundamente seu significado” (GÓMEZ DE LA TORRE, 2000, sem paginação).

É interessante observar como a função fática dos repórteres é reforçada nas matérias especiais como forma de destacar a exclusividade das imagens e de explorar a empatia entre os jornalistas e o público, que desse modo pode partilhar, de certa forma, da aventura apresentada. Tanto na reportagem sobre a exploração de mogno na Amazônia, levada ao ar na edição de sábado, como na que abre a série especial sobre a África, na segunda-feira, os repórteres aparecem no vídeo em diversas outras situações além das tradicionais passagens, como se fizessem parte daquele cenário. Eles também não hesitam em incluir-se, em primeira pessoa, na história que contam: “*Eu* estou

andando sobre uma fortuna”, afirma William Waack, enquanto Ana Paula Padrão diz “Os homens ainda se lembram, e *me* contam, quantas batalhas enfrentaram usando estas pulseiras”.

Se por um lado essa presença quase ostensiva do repórter no vídeo contribui para, através de sua imagem familiar e legitimadora, atrair o telespectador, por outro, aumenta a distância entre o público e a história apresentada. Não se trata de um paradoxo. Ao mesmo tempo em que proporciona ao observador a sensação de estar próximo das situações e personagens apresentados pela matéria, a inclusão explícita do repórter nas imagens e nas palavras é um obstáculo a mais entre os fatos e o receptor. Tentativas de eliminar essa mediação exercida pelo repórter já foram experimentadas na televisão brasileira. Entre elas, merece destaque a realizada pelo *Documento Especial*, programa jornalístico criado por Nelson Hoineff, que foi ao ar pela Rede Manchete em 1989 e três anos depois passou a ser apresentado pelo SBT. Ele inovava não somente na fórmula – ao “abrir sistematicamente suas câmeras para miseráveis, para travestis, para excluídos, enfim, para o feio” – quanto no formato. Nele, o repórter não aparecia na tela. O texto era sempre narrado em *off*. “Para além do plano material, o recurso de eliminar o repórter deixa um efeito, esse o mais importante, favorável para o sucesso do programa. Ele tira uma das camadas de mediação entre a imagem e o telespectador, que pode ser tocado mais de perto” (BUCCI, 1997, p. 61-63).

Tentava-se, assim, limitar o poder racionalizante da presença do repórter para abrir espaço à contundência das imagens. Outro exemplo que pode ser citado é o programa *Caminhos e Parcerias*, levado ao ar atualmente pela TV Cultura de São Paulo. Em formato próximo ao do documentário, o programa sustenta sua narrativa na fala dos entrevistados. Existem alguns *offs* do repórter – que não faz passagem –, mas a ordenação das sonoras é feita, muitas vezes, apenas através de textos que aparecem escritos na tela. Tanto um programa como o outro, porém, estão longe de representar o padrão telejornalístico hegemônico no Brasil. São, acima de tudo, exceções que apenas confirmam a regra: embora a imagem seja o grande trunfo da televisão, suas possibilidades informativas e expressivas ainda estão longe de ser exploradas em todo o seu potencial – em parte devido à própria resistência do público em aceitar experiências que privilegiem a imagem em detrimento da palavra.

Soa como um verdadeiro contra-senso, mas o fato é que as imagens, embora valorizadas justamente pela idéia de que constituem prova irrefutável da realidade, constróem um discurso que, aparentemente, é mais “falsificante” que o das palavras, devido ao poder assertivo destas e à polissemia daquelas. Quando associada à palavra, a imagem é tomada como prova daquilo que é dito. Quando muda e aberta à sua flutuação característica de sentidos, porém, ela parece já não ser mais tão digna de crédito.

E há razões para essa desconfiança: como afirma VILCHES (1984, p. 179), *“podemos decir que en toda representación de la imagen informativa se construye un discurso retórico com sus propias reglas de funcionamiento (mostrar la causa por el efecto, mostrar la parte por el todo, producir redundancia en detrimento de la cantidad de información semántica, repetición de un elemento a fin de producir mayor énfasis en la comunicación)”*⁶⁶. Ou seja: a edição das imagens, no telejornalismo, possui regras de funcionamento muito próprias. Para ajustar-se à lógica do espetáculo, muitas vezes há uma ruptura do equilíbrio entre os elementos que formam o discurso informativo.

⁶⁶ “podemos dizer que em toda representação da imagem informativa se constrói um discurso retórico com suas próprias regras de funcionamento (mostrar a causa pelo efeito, mostrar a parte pelo todo, produzir redundância em detrimento da informação semântica, repetição de um elemento a fim de produzir maior ênfase na comunicação)”

7 ALGUMAS CONCLUSÕES E ALGUNS NOVOS PONTOS DE PARTIDA

Imagem e palavra não podem prescindir uma da outra no discurso telejornalístico. Por maior que seja o apelo das imagens em movimento, e mesmo levando-se em consideração os tratamentos variados que recebem o código icônico e o lingüístico nos diferentes tipos de matéria levados ao ar, o jornalismo não pode dispensar a capacidade conceitualizadora e racionalizante da língua.

Seria o caso, então, de dizer que a televisão não é uma mídia adequada para a veiculação de notícias? Não. Esta, certamente, não é a resposta que explica a dificuldade que tem o telejornalismo de informar apenas através de imagens. No início das operações da televisão, quando os aparelhos receptores ainda eram artigo de luxo e o rádio supria as necessidades de informação da maioria das pessoas, o telejornalismo talvez fosse realmente dispensável. Afinal, as notícias que se mostravam na TV não eram muito diferentes daquelas veiculadas pelo rádio – já que boa parte das matérias era composta apenas pelo relato verbal dos locutores. As imagens, mesmo quando presentes, eram pouco nítidas e imensamente mais pobres, do ponto de vista informativo, do que as fotografias estampadas por jornais e revistas. Sua principal função, para não dizer a única, era a de atrair a curiosidade. Só depois, com o desenvolvimento do aparato técnico necessário, é que foi possível utilizar a imagem como ilustração “fiel” do real. Nesse momento, o espaço do jornalismo na televisão consolidou-se definitivamente.

Com a gradativa popularização da televisão e sua fenomenal capacidade de alcance e penetração, deixar de investir em telejornalismo e em seu conseqüente papel de formador de opinião seria um contra-senso. Hoje, o telejornalismo seguramente representa a única fonte de informação da grande maioria dos brasileiros – seja pela impossibilidade de acesso a outros meios, seja pelo comodismo de receber notícias com o mínimo esforço possível. O que pretendíamos ao longo deste trabalho não era, logicamente, desqualificar o telejornalismo que hoje se produz no Brasil e cujo padrão é representado pelo *Jornal Nacional*, e sim questionar o modo como o telejornalismo se estrutura, já que muitas vezes esse modo se choca com a característica intrínseca da

TV, que é o apelo das imagens, e de tentar visualizar caminhos para o futuro da linguagem telejornalística, que ora será mais calcada na palavra, ora na imagem. Nosso principal objetivo, portanto, foi buscar identificar algumas causas que fazem esse modelo hegemônico ser tão dependente das palavras e, na prática, tão distante da idéia de que “televisão é imagem”: o condicionamento histórico da evolução da linguagem telejornalística, a presença de matérias importantes para os telespectadores, mas que tradicionalmente não rendem imagens informativas, a rapidez característica do *medium*, a desvalorização dos profissionais da imagem e as características muito particulares dos códigos icônico e lingüístico – tão diferentes e tão complementares.

Ao identificar essas causas, o trabalho não teve a pretensão de diagnosticar todos os possíveis problemas de linguagem do telejornalismo ou de propor um novo modelo para a veiculação de notícias na TV. Ele foi fruto, apenas, de uma necessidade de reflexão, que espera suscitar algumas outras em seus leitores, sobre uma linguagem fascinante mas que poucas vezes merece a atenção de estudantes, jornalistas e pesquisadores da Comunicação e que, apesar de todo o avanço tecnológico na área, pouco inova e ousa na formatação de sua estrutura significativa.

Do mesmo modo, seu objetivo também não foi diagnosticar se os telespectadores se informam mais pelas imagens ou pelas palavras do telejornal, pois cada um recebe e interpreta as informações de modo diferente, e mesmo uma pesquisa de recepção de ampla amostragem não daria conta dessa problemática. Tentar respondê-la seria como buscar descobrir qual é o sexo dos anjos e, no fim das contas, não levaria a lugar algum, pois os telespectadores, no geral, recebem o noticiário televisivo como um conjunto inseparável de informações visuais, sonoras e lingüísticas.

Debruçar-se sobre o tema televisão em pleno século XXI, porém, não parece querer andar para trás? Em 1970, Umberto Eco escreveu que “a televisão é um dos fenômenos básicos da nossa civilização e é preciso, portanto, não só encorajá-las nas suas tendências mais válidas, como também estudá-la nas suas manifestações” (ECO, 1970, p. 325). Após três décadas de grandes transformações e saltos tecnológicos que vêm impondo mudanças profundas na relação emissor-receptor, ainda é produtor

dedicar-se à combinação de palavras e imagens no discurso telejornalístico? Ou a televisão, tal como a conhecemos hoje, está condenada ao limbo da História pela expansão da Internet?

7.1 A TV DIGITAL E A CONVERGÊNCIA DAS MÍDIAS

As transmissões de TV por *broadcast*, feitas através de ondas eletromagnéticas, têm como característica inerente uma limitação extrema do número de canais. Nas frequências VHF (*very high frequencies*, ou frequências muito altas) existem apenas os canais de 2 a 13 e que, na verdade, são no máximo sete para não haver interferências entre eles. Essa pouca quantidade de canais logo se mostraria insuficiente tanto para os telespectadores, que queriam mais opções de informação e entretenimento, quanto para os potenciais donos de emissoras. Afinal, não era justo que todo o poder da televisão ficasse nas mãos de apenas sete indivíduos ou grupos.

Ainda no final da década de 1930, quando as pesquisas sobre a televisão comercialmente viável davam os primeiros passos, criou-se nos Estados Unidos a chamada teoria da escassez do espaço eletromagnético. Como ainda não era possível operar sistemas alternativos⁶⁷ que suprissem a carência de canais, foi preciso que alguém passasse a controlar a distribuição dos poucos que existiam. Esse papel coube ao Estado, “...que passou a se arrogar o direito de determinar quem poderia e quem não poderia ocupar determinadas faixas. Essa idéia só caiu por terra muito mais tarde, no final dos anos 70, início dos anos 80, com a disseminação, sobretudo nos Estados Unidos, dos sistemas de distribuição por cabo” (HOINEFF, 1994, p. 74).

Sem entrar na discussão em torno do quanto a televisão por assinatura – a cabo ou por satélite – é capaz de descentralizar a emissão de conteúdos jornalísticos e de entretenimento, o fato é que o sistema representou, além da superação da escassez do

⁶⁷ O sistema de televisão a cabo existia nos Estados Unidos desde a década de 1950 e era utilizado em regiões onde a topografia dificultava as transmissões por *broadcast*. O alto custo das redes de cabos, porém, fez com que o sistema das ondas eletromagnéticas acabasse se impondo mundialmente.

espaço eletromagnético, o primeiro passo para relativizar a condição passiva do receptor. Afinal, nele o “... telespectador, repersonalizado artificialmente pela tecnologia audiovisual, seleciona, por *zapping*, dentre as centenas de canais especializados disponíveis, algum que lhe apraz, para então acompanhar a programação” (TRIVINHO, 199-, p. 122). A partir daí, e com a posterior popularização da Internet, a idéia de poder escolher passou a contrapor-se à recepção passiva com ênfase cada vez maior. Interação passou a ser a palavra-chave de todos os meios de comunicação – inclusive da TV.

É o princípio da interação que rege as discussões sobre a televisão digital. Com estréia prevista para 2004 no Brasil, ainda não se sabe se o sistema adotado será o japonês, o norte-americano ou o europeu. Mas para os entusiastas da tecnologia, uma coisa é certa: o sistema digital trará consigo a maior revolução pela qual a TV já passou.

A maneira de ver televisão vai mudar radicalmente com a TV digital. Em alguns aspectos se aproxima de um aparelho de DVD. Em outros, da Internet. É possível escolher o ângulo, ou ainda dar um zoom em um lance de jogo de futebol; mandar um t-mail (o correio eletrônico via tevê) para um amigo, com a imagem do lance anexada. Quem recebe a imagem pode estar com pressa e optar por assisti-la em seu celular de terceira geração, a caminho do trabalho. O chamado t-commerce permite, por exemplo, adquirir um produto estrategicamente colocado em uma novela, ou ainda pedir uma pizza enquanto se assiste ao anúncio na tevê. (BRUNS NETO, 2002, p. 11)

Há quem aposte, porém, em vida curta para os novos televisores digitais que substituirão os atualmente utilizados. Com a chamada convergência digital dos meios, muitos acreditam que o aparelho de TV será substituído por um outro que também será, ao mesmo tempo, computador, rádio, telefone e o que mais puder ser incorporado. “A idéia padronizada que se tem é que ela [a televisão] será incorporada à mídia interativa – não será mais vista como um meio isolado.” (WOODARD, 1994, p. 29)

A interação entre a TV e o computador vai levá-los juntos para a nova máquina. (...) Em um primeiro momento a TV vai dar acesso ao e-mail e à internet, por isso não será necessário comprar um computador. O telecomunicador internético vai custar menos de US\$ 300. Há investimentos pesados na exploração da TV interativa, que de forma abrangente é a utilização do vídeo sob encomenda e gravadores digitais de vídeo até o comércio pela televisão. Os telespectadores poderão utilizar seus televisores para apostar em corridas, mudar ângulos de

câmeras em eventos esportivos, interagir em *game show* e obter mais informações sobre o que estão assistindo. (...) No computador a comunicação televisiva vai se misturar com telefonia, rádio, transporte de Internet via cabo, transmissão direta por satélite, suporte em tempo real, pagers, telefones celulares e laptops, construindo o que se convencionou chamar de convergência das mídias. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 46-47)

Acredita-se ainda que, com a convergência das mídias, os aparelhos que hoje usamos em conjunto com a televisão – videocassete e DVD – também perderão sua razão de existir, já que o *hardware* utilizado será capaz, na hipótese de nem todos os conteúdos ficarem permanentemente disponíveis *on line*, de gravá-los e reproduzi-los com qualidade digital. Também não haverá barreiras entre o que hoje conhecemos como meios de comunicação distintos. “No futuro vai ser difícil distinguir na rede o que é TV, jornal ou rádio.” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 49) Nessa nova realidade, o telejornal ficará muito parecido ao jornalismo já praticado pelos grandes portais de informação na Internet: “...os noticiários convencionais servirão como ‘diretórios’ para o mundo da informação, já que os espectadores podem utilizar um seletor para receber, com detalhes, as informações sobre as notícias que mais os interessarem” (WOODARD, 1994, p. 44).

Outra possibilidade aberta pela nova tecnologia é a do crescimento do número de emissoras de televisão (afinal, o investimento em meios de produção e em mão-de-obra será infinitamente menor) e de uma relação mais igualitária entre as grandes e pequenas emissoras.

A concorrência entre as TVs vai se desenvolver entre as emissoras individuais, do bairro, da cidade, do país, do continente, ou do mundo. (...) Caem as fronteiras nacionais e globaliza-se, definitivamente, a televisão. Com um simples clicar de mouse é possível ver as imagens de Los Angeles, Tóquio, Veneza, ou da comunidade da Rocinha. É um mundo novo que se escancara graças à Internet, sem a necessidade do satélite ou do cabo. Não há mais barreiras para o internauta / espectador.” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 48-49)

As fusões entre empresas de ramos diversos como cinema, TV a cabo e telefonia – que formarão as megaempresas do ramo interativo –, porém, já apontam que o monopólio continuará existindo e que a democratização trazida pela nova mídia será mais ou menos como o da Internet: muito potencial teórico e pouca democracia na

prática. Do mesmo modo, haverá “excluídos”: no lugar dos analfabetos digitais, os analfabetos interativos.

A interação na TV, embora se afigure como a vanguarda da comunicação de massa, é mais antiga do que se imagina. *“This isn’t the first time the television industry has tried to woo viewers from a passive to an active role. In a 1970s experiment conducted in seven U.S. cities, Warner made a serious effort with Qube, a service that, among other things, allowed viewers to order movies with the press of a button.(...) Warner put the project aside because it was too expensive to bring two-way networks into people’s homes.”*⁶⁸ (GUTERL, 2002, p. 76)

Em 1990, a rede britânica BBC retomou a idéia da interatividade na televisão, dando a seus telespectadores a opção de verem notícias e informações meteorológicas e financeiras em textos escritos que corriam no topo do vídeo, durante a programação tradicional. E as experiências não pararam por aí: em junho de 2001, durante o torneio de tênis de Wimbledon, a BBC mostrou porque é considerada a rede até agora mais bem-sucedida nos serviços de TV interativa. Ao invés de decidir qual jogo transmitiria dentre os vários que estavam ocorrendo simultaneamente, a TV britânica preferiu dividir a tela e apresentar cinco jogos ao mesmo tempo. Foi um grande sucesso, que atraiu mais de 4 milhões de telespectadores. Desde então, a BBC não parou mais. Nos tradicionais documentários que apresenta, o telespectador tem a opção de conhecer os bastidores da produção do programa ou de participar de jogos culturais (GUTERL, 2002, p. 76-77).

Ao contrário do que ocorria na década de 1970, ou mesmo no início dos anos 90, hoje a indústria da televisão tem um trunfo a seu favor: a disseminação do conceito e da prática da interatividade, a bordo da televisão por assinatura e da Internet. *“The Web has made most people in the developed world comfortable with the idea of*

⁶⁸ “Esta não é a primeira vez que a indústria da televisão tenta levar os telespectadores de um papel passivo para um ativo. Na década de 1970, em uma experiência conduzida em sete cidades dos Estados Unidos, a Warner fez um sério esforço com o Qube, um serviço que, entre outras coisas, permitia que os telespectadores pedissem filmes pressionando um botão. (...) A Warner acabou colocando o projeto de lado porque era muito caro levar para a casa das pessoas uma rede de mão dupla.”

*pointing and clicking – a key skill in the post-couch-potato world. In a sense, interactive television is a way of bringing the Internet a bit closer to your television, or your television to the Internet.*⁶⁹” (GUTERL, 2002, p.77)

7.2 A LINGUAGEM TELEJORNALÍSTICA NA CONVERGÊNCIA DAS MÍDIAS

E como fica, nessa nova realidade que se insinua, a discussão sobre a relação palavra-imagem no telejornalismo? O telespectador-internauta, em frente ao seu novo aparelho multiuso, certamente terá uma gama muito variada de linguagens intercambiáveis para assistir ao noticiário. E *assistir*, ao que tudo indica, não será o termo mais adequado. Afinal, ele terá à sua disposição um vasto acervo de áudio, imagem e textos escritos que poderá compor, combinar e recombina de acordo com a própria vontade. No lugar da passividade característica da era “couch-potato”⁷⁰, da qual os norte-americanos são os representantes paradigmáticos, espera-se que surja uma legião de aficionados pela participação. Essa mudança fundamental no perfil do público exigirá, logicamente, a adaptação dos jornalistas, que já não trabalharão para uma TV, uma rádio, um jornal ou um *site*, mas para um portal virtual que abrangerá todo tipo de suporte informacional e que, por isso, implicará simultaneamente múltiplas formas de expressão.

A supersaturação de informação oferecida pela Internet é outra estrutura com que a TV vai ter que aprender a conviver. As programações vão ser delineadas em *hard news* e grandes fóruns públicos de debates com interatividade constante. Temas específicos vão ser debatidos com a participação de especialistas, exigindo dos jornalistas da Web uma capacidade de análise que explique as origens dos fatos sociais cotidianos e sua inserção no contexto histórico. O telespectador/internauta vai questionar cada vez mais, por isso o jornalista vai ter que estar estruturado para atender o movimento social como um processo natural regido por leis que não dependem só da vontade, da consciência e das intenções dos homens. Todos os períodos históricos têm as suas próprias leis. Esta época não é diferente. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 49)

⁶⁹ “A Web fez com que muitas pessoas no mundo desenvolvido ficassem à vontade com a idéia de apontar e clicar – uma habilidade fundamental na era pós-passividade. Neste sentido, a televisão interativa está a caminho de trazer a Internet para um pouco mais perto de seu televisor, ou o seu televisor para a Internet.”

⁷⁰ A expressão, impossível de ser traduzida literalmente, mas que pode se aproximar de algo como “sofá com batata”, é utilizada nos Estados Unidos para caracterizar a atitude tipicamente passiva dos telespectadores frente à tela.

A questão que se coloca, porém, é parecida com uma que levantamos no capítulo 3, sobre o avanço tecnológico na captação e na edição das imagens. Essa nova realidade, que aproximará emissores e receptores a ponto de não mais ser possível distinguir um do outro, também trará consigo uma maior capacidade de explorar o poder informativo e expressivo das linguagens não-verbais, e notadamente a da imagem? Ou as facilidades trazidas representarão a banalização definitiva das imagens, que continuarão a ser incógnitas apesar de sua onipresença? Há quem acredite que tal questão simplesmente não terá espaço nem sentido no mundo da mídia única:

A especulação sobre qual sentido perceptual prepondera no *cyberspace*, o visual, o auditivo ou o tátil, sobre qual fator prevalece sobre o outro, se a imagem, a palavra ou o número, pertence a uma querela ultrapassada. A exemplo da tendência *multimedia* em tecnologia, que conjumina em uma mesma unidade vários equipamentos antes separados, o *cyberspace* é o paraíso das mesclas ou sínteses: a interação a que ele convida exige os três sentidos, e os sons e as formas, a imagem e a palavra têm o mesmo peso” (TRIVINHO, 199-, p. 117)

Outros, menos afoitos, e que talvez duvidem dessa mudança tão rápida e radical de comportamento dos telespectadores (e onde fica o quase encanto – e trunfo da TV – de colocar-se em frente à tela colorida apenas para olhar, sem compromisso ou atenção?), preferem refugiar-se na dúvida, sem menosprezar o conflito entre as linguagens de um mundo inundado pelo excesso de informação inútil, que atrofia a capacidade de imaginar e criar:

...que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens IN ABSENTIA continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? (...) estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de PENSAR por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica.”(CALVINO, 1994, p. 107-108)

A incapacidade de imaginar e criar, aliás, nos parece ser a cadeia a que o telejornalismo se prende já há muito tempo. Por mais que as estratégias comerciais

sejam – e têm que ser – levadas em consideração e por mais que elas, baseadas no perfil do público dos telejornais, definam em boa medida até que ponto a linguagem pode inovar sem esbarrar na incompreensão e na recusa dos telespectadores, falta ao nosso telejornalismo a coragem de ousar. O telejornalismo padrão que hoje se pratica no Brasil (e que muitas vezes é ensinado nas faculdades de Jornalismo como o único modelo possível) tem qualidades inegáveis, mas é muito parecido com aquele que se fazia no início da década de 1950, quando a televisão chegou ao país: um estúdio, um locutor falando, um repórter falando, um entrevistado falando, outro entrevistado falando e algumas imagens para ilustrar todo esse palavrório.

A evolução tecnológica contribuiu, e muito, para a maior qualidade das imagens em todos os estágios de seu processo de captação, tratamento e transmissão, mas a questão é: como essa maior qualidade tem sido aproveitada pelo telejornalismo? Usar e abusar dos *links* ao vivo para mostrar um repórter que não tem absolutamente nenhuma informação relevante que não pudesse ser dada em uma nota pelada, ou sair sobrevoando a cidade de helicóptero para mostrar um engarrafamento na estrada, definitivamente, são práticas que pouco contribuem para a valorização das qualidades informativas da imagem. Pouco contribuem também as pretensas reformas editoriais que apenas mudam o apresentador e redecoram o estúdio, sem tentar injetar sangue novo na estrutura tradicional das matérias.

As qualidades informativas da imagem, sem dúvida, existem. Basta desenvolver estratégias e modos adequados para explorá-las – seja através de um maior investimento em matérias especiais, documentários e videorreportagens, de uma maior elaboração das coberturas ao vivo ou de experimentos audazes como o realizado pelo *SP-TV 2ª edição*, o telejornal local da Rede Globo na cidade de São Paulo. No dia 1º de junho de 2000, o programa teve a coragem de fechar uma edição apenas com imagem e som ambiente, sem nenhuma intervenção verbal de jornalistas além da breve cabeça lida pelo apresentador. O episódio retratado: o confronto físico em praça pública entre o então governador de São Paulo, Mário Covas, e professores em greve. Ali, as imagens falavam por si só através das lentes atentas do repórter cinematográfico. Em determinado momento da matéria, o repórter escalado para

realizá-la aparece de braços cruzados no meio da multidão, apenas observando a cena, tão estupefato com as imagens quanto o telespectador.

Nem é preciso recorrer a exemplos extremos como este para reconhecer a qualidade informativa com a qual as imagens podem revestir-se em determinados episódios. Nesse sentido, BARBEIRO e LIMA (2002, p. 13-14) citam dois momentos importantes da cobertura telejornalística recente: os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, e a tomada da casa do empresário Sílvio Santos por um seqüestrador:

Os atentados terroristas contra Nova York e Washington reforçam o que vem acontecendo em coberturas ao vivo, mas nem todos os jornalistas se deram conta: a importância da reportagem construída a partir da imagem, sem a presença dos repórteres nos locais dos acontecimentos. Quando apareceu a imagem do World Trade Center em chamas a informação inicial era de um incêndio, em seguida que um avião teria se chocado contra um dos prédios mais altos do mundo. Alguns minutos depois a TV mostra, ao vivo, um Boeing se atirando contra a torre gêmea. A notícia mudou imediatamente, eram atentados, inclusive contra o Pentágono, que os telespectadores ficaram sabendo inicialmente por meio de textos em movimento na parte inferior da telinha. Durante as várias horas que se seguiram à tragédia, a imagem continuou sendo a única fonte de notícia. Não havia como se aproximar. Para espanto geral, uma das torres do World Trade Center desaba, produzindo uma quantidade maior de vítimas, eliminando de vez a possibilidade de a reportagem ir até o local. Os jornalistas de TV, rádio, jornal e Internet tinham apenas as imagens e informações desconstruídas de autoridades apavoradas.

Quando Sílvio Santos foi feito refém dentro de sua própria casa, os jornalistas ficaram contidos pela polícia a mais de cem metros de distância do local e apenas os helicópteros das TVs puderam acompanhar os acontecimentos.

A transmissão se apoiou basicamente na imagem, nos comentários do estúdio, subsidiados pelas informações apuradas pela central informativa e com poucas notícias enviadas da rua pelos repórteres. A imagem, pelo menos nesses dois episódios [extremos, é preciso reconhecer], venceu. São apenas duas situações do telejornalismo. Isso não quer dizer que a imagem suplanta a reflexão e a ação crítica do jornalista. Há que se ficar atento para que não haja mistura entre informação e espetáculo, jornalismo e entretenimento, verdade e mentira. A utilização da imagem bruta, como nos dois exemplos citados, não pode prescindir da capacidade crítica de jornalistas e telespectadores. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 14).

A cobertura ao vivo, sem dúvida, é um dos caminhos para a valorização da imagem no telejornalismo. Mas, se por um lado há quem encontre nela uma via para a isenção e a considere como a “independência pela, quase a liberdade” (BARCELOS,

1994, P. 22), é preciso admitir, por outro, que elas também abrem espaço, ainda que relativamente menor, para a manipulação jornalística.

Não podemos esquecer que o close, ou a câmera fechada em determinadas paisagens, é capaz de excluir outras informações intencionalmente ocultadas, como um discurso do presidente que mostre apenas o seu rosto não permite que manifestantes opositoristas sejam mostrados. A própria seleção de imagens é feita no momento em que os fatos ocorrem e também pode ser manipulada. A apresentação é sempre ao vivo e mesmo as reportagens gravadas passam para o telespectador a impressão que está ao vivo. Este é o traço mais importante do universo audiovisual. A transmissão ao vivo, por si só, não é uma forma de manipulação. A velocidade de transmissão depende dos fatos que acompanha e não há como acelerar ou atrasá-la. (...) Na transmissão ao vivo o programa é editado no ar, o que dificulta, mas não impede, a manipulação (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 16-17).

O próprio Caco Barcelos, que admira a maior liberdade editorial possibilitada pelas coberturas ao vivo, reconhece o risco da manipulação em elementos aparentemente banais como a posição em que se coloca a câmera. “Sonho com um jornalismo popular”, diz ele, “jornalismo a favor da população. Numa ação policial, por exemplo, mostrar a polícia entrando numa favela e posicionar a câmera lá no meio da favela, nos barracos, apanhando com o povo. E não a câmera acompanhando só o lado da polícia.” (BARCELOS, 1994, p. 29-30)

Esse acompanhamento que a câmera costuma fazer a partir do lado dos vencedores, quase nunca dos vencidos, é destacado pelo polêmico livro “Os versos satânicos”, do escritor anglo-indiano Salman Rushdie, no episódio em que a polícia inglesa invadia um bairro asiático de Londres. É um belo retrato metonímico do telejornalismo:

As câmeras de televisão chegaram bem a tempo para a batida no Club Hot Wax. Isto é o que enxerga uma câmera de TV: menos dotada que o olho humano, sua visão noturna limita-se ao que lhe mostra a luz dos holofotes. Um helicóptero gira em cima da casa noturna, urinando luz em longos fluxos dourados; a câmera entende essa imagem. A máquina do Estado caindo sobre seus inimigos. (...) Uma câmera é uma coisa que pode ser quebrada ou roubada com facilidade; sua fragilidade a torna exigente. Uma câmera exige lei, ordem, uma fila de policiais uniformizados. Procurando se preservar, ela se mantém atrás da muralha de escudos, observando a terra de sombras de longe e, é claro, de cima; ou seja: ela escolhe um lado. (RUSHDIE, 2000, p. 429)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEX JR., J. **Showrnlismo: a notícia como espetáculo**. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BARBEIRO, H.; LIMA, P. R. de. **Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. São Paulo: Campus, 2002.

BARCELOS, C. Repórter: profissão perigo. In: REZENDE, S.; KAPLAN, S. (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p.17-31.

BENJAMIN, C. O poder das palavras. **Caros Amigos**, São Paulo, jan. 2002, p. 13.

BERNARDES, F. Entrevista concedida a Flaminio Fantin. **Uma**, São Paulo, jul. 2002, p. 12-22.

BIAL, P. **Crônicas de repórter**. 6. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BIAL, P.; BRANCO, R. C. **Leste europeu: a revolução ao vivo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1990.

BOURDIEU, P. **Sobre a televisão**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRASIL dia-a-dia. São Paulo: Abril, 1990.

BRUNS NETO, R. Brasil prepara a chegada da TV digital. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 mai. 2002, p. 11.

BUCCI, E. O avião que caiu centenas de vezes. **Veja**, São Paulo, 13 nov. 1996, p. 16.

_____. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1997.

_____. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução: Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAPARRO, M.C. **Pragmática do jornalismo**. São Paulo: Summus, 1994.

COHN, G. A análise estrutural da mensagem. In COHN, G. (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 333-345.

COULOMB-GULLY, M. **Les informations télévisées**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GÓMEZ DE LA TORRE, A. E. M. **Reflexiones sobre la investigación teórica en comunicación en América Latina**. Palestra apresentada no V Congresso Latino-Americano de Pesquisadores da Comunicação na Universidad Diego Portales, Santiago do Chile, abril 2000.

GONÇALVES, E. de M. Eliseo Verón: ecletismo e polêmica. **Comunicação e Sociedade**, São Bernardo do Campo, n.º 25, jun. 1996, p. 143-163.

GUTERL, F. Is TV ready for a new era? **Newsweek Special Issues**, New York, dec. 2002-feb. 2003, p. 74-77.

HOINEFF, N. O futuro bate à porta. In: REZENDE, S.; KAPLAN, S. (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p.73-81.

IBOPE. Programa Audiência Domiciliar. **Os cinco programas mais assistidos em cada emissora**: Grande Rio de Janeiro, semana de 05 a 11 de agosto de 2002. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>> Acesso em: 14 jan. 2003.

IBOPE. Programa Audiência Domiciliar. **Os cinco programas mais assistidos em cada emissora**: Grande São Paulo, semana de 05 a 11 de agosto de 2002. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br>> Acesso em: 14 jan. 2003.

IBOPE. **4º Indicador Nacional de Alfabetismo Funcional**. Disponível em: <<http://www.ipm.org.br/analf.indicador.htm>> Acesso em: 27 nov. 2002.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Tradução: Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 1996.

KEHL, M. R. Quem quer debate? Pelo visto, ninguém. **Época**, Rio de Janeiro, 12 ago. 2002, p. 24.

LAZARFELD, P.; MERTON, P. Comunicação de massa, gosto popular e organização social. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2001.

MARCO, A. de. **Entrevista concedida por e-mail a Daniele Siqueira**. Curitiba, 25 out. 2002.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATTOS, L. Guerra acaba com estoque de fábrica de videofones. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 out. 2001, p. E4.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Nacional, 1972.

MEDINA, C. **Símbolos e narrativas**. São Paulo: Secretaria Municipal do Meio Ambiente, 1998.

- NASSAR, S. J. **1000 Perguntas: Televisão**. Rio de Janeiro: Rio Estácio de Sá, 1984.
- PASSARINHO, S. A paixão da reportagem. In: REZENDE, S.; KAPLAN, S. (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 83-94.
- PEREIRA JR., A.E.V. **Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.
- PIERRY, M. O câmera do front. **O Estado de São Paulo**, 14 out. 2001, p. T3.
- PONTUAL, J. F. Reportagem e documentário em “Globo Repórter”. In: REZENDE, S.; KAPLAN, S. (Org.). **Jornalismo eletrônico ao vivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 95-105.
- REZENDE, G. J. de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus, 2000.
- ROCCO, M. T. F. **Linguagem autoritária: televisão e persuasão**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RUSHDIE, S. **Os versos satânicos**. Tradução: Misael H. Dursan. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SAMPAIO, M. F. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. 2. ed. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SODRÉ, M. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SOUZA, C. M. e. **15 Anos de História: JN**. Rio De Janeiro: Rio Gráfica, 1984.
- SQUIRRA, S. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Bóris Casoy: o âncora no telejornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- TRIVINHO, E. **Redes: obliterações no fim de século**. São Paulo: Anna Blume / Fapesp, 199-.

VIDEOJORNALISTAS, uma nova espécie de repórter. II Seminário Internacional de Telejornalismo. Encarte especial da revista **Imprensa**, São Paulo, 1995, p. 10-11.

VIDEOTEIPE. In: FERREIRA, A. B. de H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1775.

VILCHES, L. **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión**. 8. ed. Barcelona: Paidós, 1984.

WOODARD IV, E. H. Mídia interativa: a televisão no século 21. **Comunicação e Sociedade**, São Bernardo do Campo, n.º 21, jun. 1994, p. 27-50.