



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LIVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA

**A GÊNESE DA REPORTAGEM:
ESTILO E MOVIMENTO CRIADOR NO TELEJORNAL**

Londrina
2017

LIVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA

**A GÊNESE DA REPORTAGEM:
ESTILO E MOVIMENTO CRIADOR NO TELEJORNAL**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.a Dra. Edina Regina Pugas Panichi

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Oliveira, Livia Sprizao de.

A gênese da reportagem : Estilo e movimento criador no telejornal / Livia Sprizao de Oliveira. - Londrina, 2017.
107 f. : il.

Orientador: Edina Regina Pugas Panichi.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Reportagem - Tese. 2. Televisão - Tese. 3. Crítica Genética - Tese. 4. Estilística - Tese. I. Panichi, Edina Regina Pugas. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

LIVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA

**A GÊNESE DA REPORTAGEM:
ESTILO E MOVIMENTO CRIADOR NO TELEJORNAL**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.a Dra. Edina Regina Pugas
Panichi
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.a Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanilho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 01 de abril de 2017.

Dedico este trabalho às minhas filhas Beatriz e Heloisa, e aos meus afilhados Gustavo, Júlia e Sofia

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente à professora Edina Regina Pugas Panichi, pelo companheirismo durante este trajeto. Foi com muito carinho que minha orientadora acolheu e apoiou esta pesquisa, inclusive durante minha gravidez e pós-parto, sempre com palavras e atitudes de motivação e incentivo.

À minha família que compreendeu minha ausência. Aos meus pais que foram avós integralmente dedicados para que eu pudesse aperfeiçoar meus estudos.

Aos professores do programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem, sempre dispostos a contribuir.

Aos amigos que trilham junto esta jornada, compartilhando o aprendizado com espírito de equipe e união.

Aos jornalistas que generosamente cederam materiais para esta pesquisa, com o único objetivo de contribuir com a produção de conhecimento.

Agradeço ao meu país, por ter me proporcionado ensino superior gratuito, e à Universidade Estadual de Londrina, onde cursei graduação, especialização e mestrado. Obrigada, também, aos membros da banca, pela dedicação e disposição para acrescentar.

Por fim, agradeço a Deus pelo dom da vida e pela oportunidade de poder aprender sempre.

“A crítica genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra”

Cecília Almeida Salles

OLIVEIRA, Livia Sprizão de. **A gênese da reportagem: estilo e movimento criador no telejornal.** 2017. 107 f. Dissertação de Mestrado do Programa de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa pretende percorrer os caminhos criativos trilhados pelos repórteres na construção do texto escrito para ser falado nas reportagens de televisão. Utilizando fundamentos da Crítica Genética, vamos observar a combinação entre signos sonoros e visuais que caracterizam a linguagem audiovisual. A Estilística dará suporte teórico às análises do corpus, à medida em que serão identificados efeitos expressivos gerados pelas escolhas lexicais feitas pelos autores. Pretendemos mostrar partes do longo trabalho desenvolvido e dos muitos recursos mobilizados para a produção dos poucos minutos de gravação que vão ao ar. A abrangência quase total do veículo televisão pelo território nacional exige uma compreensão igualmente ampla dos processos de construção das notícias de telejornal. As reportagens televisivas são fonte de informação para uma grande parcela da população, até mesmo para os cidadãos sem escolaridade. As narrativas audiovisuais propiciam à sociedade material para reconstrução de conceitos, costumes e valores socioculturais. Queremos, portanto, definir a relação entre texto oral e texto imagético no processo de criação para telejornais; conceituar as características da escrita para televisão; identificar possíveis motes propulsores da escrita para repórteres de televisão; descrever métodos de elaboração das reportagens e verificar a expressividade causada pelos recursos utilizados na elaboração das reportagens selecionadas. O *corpus* está composto por documentos de processo de oito reportagens de televisão, tais como, rascunhos, anotações, pautas e mensagens trocadas entre a equipe. Será analisado, em primeiro plano, o texto escrito para ser falado, descartando outras características como entoação e expressões faciais. Detalhes sobre enquadramentos e movimentos de câmera serão descritos, quando necessário, para esclarecer efeitos gerados pela associação entre palavra e imagem. A escolha das reportagens deu-se de forma aleatória, conforme disponibilidade dos profissionais em ceder o material para pesquisa. Pretendemos desmitificar a produção jornalística de TV, mostrando como são tomadas algumas decisões na busca de uma solução para o texto final.

Palavras-chave: Reportagem. Televisão. Crítica Genética. Estilística. Audiovisual.

OLIVEIRA, Livia Sprizão de. **The genesis of reportage: style and creative movement in television news.** 2017. 107 p. Dissertation for a master degree in Language Studies – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This research intends to ride the creative paths beaten by reporters in the construction of written text to be spoken in television reports. Using the foundations of Genetic Criticism we will observe the combination between sound and visual signs that characterize the audiovisual language. The Stylistic will give theoretical support to the analysis of corpus, as far as that will be identified expressive effects generated by the lexical choices made by the authors. We intend to show parts of the long work developed and the many resources mobilized for the production of the few minutes of recording that go on the air. The almost total coverage of the television vehicle across national territory requires an equally broad understanding of the construction processes of television news. Television reports are source of information for a large part of the population, even for citizens without schooling. Audiovisual narratives provide to material society for the reconstruction of sociocultural concepts, customs and values. We want, therefore, to define the relationship between oral and imagetic text in the process of creation for television news; to conceptualize the characteristics of writing for television; to describe development methods of the reports and to verify the expressiveness caused by the resources used in the development of the selected reports. The corpus is composed of process documents from eight television reports, such as drafts, notes, staffs and messages exchanged among the team. It will be analyzed in the foreground the written text to be spoken, discarding other characteristics such as intonation and facial expressions. Details about frameworks and camera movements will be described as need be to clarify effects generated by the association between word and image. The choice of reports was at random, according to the availability of professionals to comply the material for research. We intend to demystify the journalistic TV production showing how some decisions are made in the search for a solution to the final text.

Keywords: Reportage. Television. Genetic Criticism. Stylistic. Audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | | |
|------------------|---|---|----|
| Figura 1 | – | Câmera 16 mm | 23 |
| Figura 2 | – | Exemplo de construção de espelho | 43 |
| Figura 3 | – | Classificação dos planos..... | 47 |
| Figura 4 | – | Plano alto | 48 |
| Figura 5 | – | Plano baixo | 49 |
| Figura 6 | – | Ângulo inclinado..... | 50 |
| Figura 7 | – | Grua | 51 |
| Figura 8 | – | Drone | 51 |
| Figura 9 | – | Câmera no ombro | 52 |
| Figura 10 | – | Rascunhos reportagem ipê branco | 67 |
| Figura 11 | – | Detalhe decupagem ipê branco | 68 |
| Figura 12 | – | Transcrição entrevista ipê branco | 68 |
| Figura 13 | – | Recorte parcial de pauta de reportagem diária | 77 |
| Figura 14 | – | Anotações para confecção da reportagem | 78 |
| Figura 15 | – | Trecho do texto criado a partir da produção feita pela repórter | 79 |
| Figura 16 | – | Informações da pauta contidas no texto | 79 |
| Figura 17 | – | Capa da pauta do Globo Repórter Cerrado | 82 |
| Figura 18 | – | Detalhe da pauta que mostra parte do cronograma..... | 84 |
| Figura 19 | – | Indicação de pesquisadores e dados de pesquisa..... | 85 |
| Figura 20 | – | Informações sobre pesquisa com câmeras fotográficas | 86 |
| Figura 21 | – | Imagem de abertura do Globo Repórter Cerrado..... | 88 |
| Figura 22 | – | Anotações do repórter..... | 92 |
| Figura 23 | – | Início da reportagem | 93 |
| Figura 24 | – | Desenvolvimento da reportagem | 94 |
| Figura 25 | – | Primeiro rascunho | 97 |
| Figura 26 | – | Segundo rascunho | 98 |
| Figura 27 | – | Versão final aprovada pela edição | 99 |

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

| | | |
|--------------------|---|----|
| Gráfico 1 – | Estilísticas e efeitos expressivos enquadrados pela Estilística Funcional | 34 |
| Tabela 1 – | Seleção Lexical sugerida em O texto na TV: Manual de Telejornalismo..... | 37 |
| Tabela 2 – | Seleção Lexical sugerida pelo Manual de Telejornalismo da Band..... | 38 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 TELEJORNALISMO NO BRASIL E CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS | |
| 1.1 TELEJORNALISMO NO BRASIL..... | 16 |
| 1.1.1 Evolução Tecnológica | 19 |
| 1.2 TEXTO DE TELEVISÃO: ESCRITO PARA SER FALADO | 24 |
| 1.3 A REPORTAGEM | 26 |
| 1.3.1 Elementos da Reportagem..... | 27 |
| 2 CRÍTICA GENÉTICA E ESTILO NAS REPORTAGENS DE TELEVISÃO | |
| 2.1 CRÍTICA GENÉTICA E JORNALISMO TELEVISIVO..... | 29 |
| 2.2 ESTILO E MOVIMENTO CRIADOR NAS REPORTAGENS DE TELEVISÃO | 31 |
| 2.3 A CONSTRUÇÃO DE TEXTOS POR MÚLTIPLOS AUTORES | 39 |
| 2.4 A CONSTRUÇÃO DO TEXTO IMAGÉTICO | 44 |
| 2.5 CONVERGÊNCIA ENTRE TEXTO ORAL E TEXTO IMAGÉTICO..... | 53 |
| 2.5.1 DA IMAGEM TÉCNICA PARA A CRIAÇÃO TEXTUAL | 56 |
| 2.5.2 CONVERGÊNCIA ENTRE LINGUAGENS GERANDO MÚLTIPLOS EFEITOS | 57 |
| 3 ANÁLISE DO CORPUS | |
| 3.1 REPÓRTER AUTOR..... | 64 |
| 3.2 EDITOR AUTOR..... | 69 |
| 3.3 A PAUTA ENQUANTO DOCUMENTO DE PROCESSO | 75 |
| 3.3.1 Caso 1: Reportagem de Telejornal Diário | 76 |
| 3.3.2 Caso 2: Grande Reportagem | 80 |
| 3.4 CONSTRUÇÃO TEXTUAL A PARTIR DE OBJETOS DIGITAIS | 90 |
| 3.4.1 DOCUMENTOS PÚBLICOS E IMAGENS CEDIDAS POR TERCEIROS | 91 |
| 3.5 CONSTRUÇÃO TEXTUAL A PARTIR DE DECLARAÇÕES | 95 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 100 |
| REFERÊNCIAS | 103 |

INTRODUÇÃO

O que diferencia as reportagens de televisão daquelas veiculadas em outros meios é sua mensagem duplamente codificada, composta simultaneamente por sons - áudio ambiente e fala - e imagens. Texto imagético e texto oral convergem, estabelecendo uma relação entre signos que se retroalimentam: ora a imagem interpreta a fala, ora a fala interpreta a imagem. São duas construções discursivas que se transformam em um só recorte de realidade.

À luz dos estudos da Crítica Genética, esta pesquisa pretende percorrer os caminhos criativos trilhados pelos repórteres na construção do texto oral que, na combinação entre signos sonoros e visuais, resultará em um texto audiovisual. Será uma abordagem do movimento criador desenvolvido durante a produção de reportagens de televisão, identificando as possibilidades e decisões que resultam na peça que vai ao ar. A Estilística dará suporte teórico às análises de corpus, à medida em que serão identificados efeitos expressivos gerados pelas escolhas dos autores.

Serão considerados textos orais aqueles planejados previamente para serem falados pelos repórteres. Por texto imagético será compreendida a sequência de imagens produzidas, intencionalmente, para se fundir ao texto oral. Segundo Panichi e Contani (2003, p. 109), “cada linguagem permite ver o mundo de uma maneira diferente uma vez que é um sistema culturalmente determinado e desse modo contribui para organizar o pensamento e constituir a consciência”.

Ao assistir a uma reportagem na televisão, os telespectadores raramente podem imaginar o longo trabalho desenvolvido e os muitos recursos mobilizados para a produção dos poucos minutos de gravação que vão ao ar. Mesmo nos momentos de improviso, a experiência e a preparação se manifestam. Conforme Willemart (2009, p. VII), “o ‘de repente’ não significa uma inspiração vinda do céu, mas uma intuição, fruto de sonhos, leituras e reflexões, que irrompe subitamente na mente”. As reportagens demandam pesquisa, planejamento e colaboração de jornalistas e entrevistados. “A intuição é rara; o trabalho ‘aos poucos’ é mais comum” (WILLEMART, 2009, p. VII).

Quase todos os lares brasileiros têm ao menos um aparelho de televisão, pois de acordo com o IBGE, mais de 96% de domicílios recebem informações por meio da TV, independentemente do nível de escolarização ou da classe social. Além disso, faz parte da cultura brasileira manter televisores ligados em bares,

restaurantes e lojas de departamentos. Considerando-se a abrangência desse meio de comunicação, torna-se relevante compreender os processos de construção das reportagens de telejornal. Afinal, é por meio delas que uma grande parcela da população se mantém informada e reconstrói conceitos socioculturais; por meio das reportagens televisivas, vislumbram-se a sociedade, seus costumes e valores.

O conhecimento sobre os processos de produção de textos para telejornal também pode estimular jovens repórteres a explorarem possibilidades e a encontrarem soluções textuais a partir das opções de escolha disponíveis durante a construção da escrita televisiva. Pretendemos desmitificar a produção da reportagem de televisão, buscando fazer “compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra.” (SALLES, 2008, p.58).

Por meio da análise da construção textual de reportagens de telejornal, utilizaremos fundamentos da crítica genética aplicados ao arcabouço teórico da estilística para: definir a relação entre texto oral e texto imagético no processo de criação para telejornais; conceituar as características da escrita para televisão; identificar possíveis motes propulsores da escrita para repórteres de televisão; descrever métodos de elaboração das reportagens e verificar os efeitos expressivos causados pelos recursos utilizados na elaboração das reportagens selecionadas.

O desenvolvimento desta pesquisa terá caráter primordialmente analítico e explicativo. O foco do trabalho será a análise do processo de criação textual nas reportagens de televisão, a partir de rascunhos, anotações e cópias de originais, observando a relação entre texto oral e texto imagético no desenvolvimento deste percurso criativo. Segundo Yin (2005, p. 27), questões do tipo “como” e “por que” são mais explanatórias. “Isso se deve ao fato de que tais questões lidam com ligações operacionais que necessitem ser traçadas ao longo do tempo, em vez de serem encaradas como meras repetições ou meras incidências.”

A escolha da metodologia para desenvolvimento da pesquisa deu-se pelo método empírico-indutivo, partindo das particularidades observadas na elaboração das reportagens para possíveis técnicas de construção textual baseadas em imagens. Caberá a esta pesquisadora fazer a correspondência entre o quadro teórico e os elementos reais encontrados no objeto de análise. Esta dissertação foi desenvolvida por meio de pesquisa bibliográfica que possibilitou embasar as análises de textos.

Também foram realizadas entrevistas com os autores das reportagens que forneceram os documentos necessários para realização deste trabalho. Estas conversas ajudaram a esclarecer o contexto da produção das reportagens e os motivos que levaram a determinadas escolhas durante o percurso criativo. Foram solicitados rascunhos, pautas e textos finalizados que, juntamente com as experiências relatadas, contribuíram para reconstituição do trajeto da escritura.

O desenvolvimento deste trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, buscamos contar, de forma sucinta, a história do telejornalismo e suas tecnologias no Brasil, apontar algumas de suas principais características textuais e descrever os elementos estruturais da reportagem. No segundo, relacionamos a construção da reportagem aos fundamentos da crítica genética e revemos os conceitos de estilo aplicados ao telejornalismo. O terceiro é dedicado às análises do movimento criador em reportagens de televisão produzidas por diferentes profissionais.

O *corpus* está composto por oito textos de reportagens de televisão e alguns documentos, tais como rascunhos, anotações, pautas e mensagens trocadas entre a equipe. Será entendido como produto final o texto oralizado pelo repórter – texto que é escrito individualmente ou coletivamente antes de ser gravado. Detalhes sobre enquadramentos e movimentos de câmera serão descritos, quando necessário, para esclarecer efeitos gerados pela associação entre palavra e imagem. Descartaremos características como entoação e expressões faciais.

A escolha das reportagens deu-se de forma aleatória, conforme disponibilidade dos profissionais de cederem o material para pesquisa. Procuramos coletar materiais com características de produção diferentes, que possibilitassem explorar variados métodos de construção textual. Pela rapidez em que se dá a produção jornalística, nem todas as etapas da criação foram preservadas, por isso cada análise foi desenvolvida de acordo com a matéria-prima coletada.

1. TELEJORNALISMO NO BRASIL E CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS

1.1 TELEJORNALISMO NO BRASIL

Existem registros de transmissões experimentais de televisão no Brasil a partir de 1939. Mas, até 1950, eram apenas apresentações técnicas, demonstrações do que viria a ser o meio de comunicação mais popular do país. Quem primeiro apostou no veículo foi Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo - então jornalista e empresário - dono de jornais impressos e emissoras de rádio, um império de comunicações chamado *Diários e Emissoras Associadas*.

Chateaubriand, o *Chatô*, trouxe técnicos dos Estados Unidos para implantar um sistema de televisão no Brasil e importou os equipamentos necessários para realizar as transmissões. Estúdios foram criados na sede dos Diários Associados, na cidade de São Paulo, e duas antenas instaladas no alto do edifício do Banco do Estado de São Paulo e no Edifício Sumaré, conhecido como Palácio do Rádio. No dia 18 de setembro de 1950 entrava no ar a PRF3-TV Difusora, depois chamada de TV Tupi, a primeira da América Latina e a quarta do mundo (as outras estavam na Inglaterra, França e Estados Unidos).

Como não existiam aparelhos de televisão no Brasil, Chateaubriand precisou comprar 200 receptores e mandou instalar os aparelhos em locais públicos da capital paulista. A importação, no entanto, deu-se de forma ilegal, para evitar a demora de dois meses causada pela burocracia no Ministério da Fazenda. A transação foi noticiada como denúncia de contrabando no *Diário da Noite*, pelo repórter policial Edmundo Rossi, que não sabia que o negócio era conduzido pelo próprio patrão:

Foi um deus-nos-acuda: Edmundo Monteiro, então diretor do *Diário da Noite*, precisou ir à associação comercial tranquilizar os donos dos grandes magazines da capital, que, para ajudar os Diários Associados, estavam correndo o risco de ser enquadrados como receptores de contrabando (MORAIS, 1994, p.501)

Depois disso, não se tocou mais no assunto. Os receptores foram instalados em lojas que revenderiam os aparelhos, em bares e no saguão dos Diários Associados. Dos duzentos televisores contrabandeados, Chateaubriand usou dois para presentear: ofereceu um para sua secretária particular, Vera Faria, e

outro, para o presidente Eurico Gaspar Dutra. Segundo Moraes (1994), presentear o presidente foi uma forma de “agradecimento simbólico aos favores que o jornalista recebera do Governo Federal no processo de implantação da PRF-3”.

Os primeiros programas da televisão brasileira eram shows e esquetes nos mesmos moldes dos programas de rádio e com os mesmos artistas, tudo ao vivo, pois ainda não existia gravação em vídeo. Conforme Marcondes Filho (1988), a televisão da década de 1950 era uma mistura de rádio e circo:

O que se fazia era um rádio televisionado, pois a TV ainda não havia conquistado sua linguagem. A influência do circo sobre a TV brasileira é vista não apenas pela presença dos palhaços ou do homem de auditório, mas também pelo estilo circense de alguns animadores, como Chacrinha, Sílvio Santos, Bolinha. (MARCONDES FILHO, 1988, p. 43)

O primeiro telejornal foi ao ar no dia 19 de setembro de 1950, um dia depois da inauguração, com o nome de *Imagens do Dia*. O assunto era o desfile cívico militar, narrado em estilo radiofônico e com imagens em preto e branco, para ilustrar. O horário de apresentação era por volta das 21h30, com duração de meia hora. A equipe era formada pelo redator Rui Resende e os cinegrafistas Jorge Kurjian, Paulo Salomão e Afonso Ribas.

Depois de um ano, o *Imagens do Dia* foi substituído pelo *Telenotícias Panair*, em São Paulo. Mas foi o *Repórter Esso*, telejornal que começou a ser veiculado às oito da noite em São Paulo e Rio de Janeiro, a partir de 1953, que ficou no ar por mais tempo, até 1970. O patrocinador que dava nome ao programa trouxe os recursos para os investimentos necessários na parceria com a *United Press International*.

Até o final da década de 1950, existiam aproximadamente 80 mil aparelhos de televisão em todo o país e 6 emissoras de TV: 3 em São Paulo, 2 no Rio de Janeiro e uma em Belo Horizonte. No início da década de 1960, o telejornalismo teve uma pequena expansão. O *Jornal de Vanguarda* estreou na TV Excelsior, no Rio, em 1962, com o slogan *Show de Notícias*. O telejornal trouxe inovações, pois era produzido por jornalistas e tinha a participação de cronistas especializados.

Em 1963, o *Jornal de Vanguarda* recebeu o prêmio Ondas, de melhor telejornal do mundo, na Espanha. “A qualidade jornalística desse noticiário causou

um impacto enorme pela originalidade de sua estrutura e forma distinta de todos os demais informativos” (REZENDE, 2000, p. 106). Em 1966, a equipe foi contratada pela Rede Globo, mas a experiência durou pouco. Dois anos depois, a censura imposta pelo Ato Institucional nº 5 acabou com a iniciativa. Parte da equipe passou então a produzir, na emissora, o *Jornal de Verdade*.

Mais adiante, em 1969, foi ao ar o *Jornal Nacional*, que perdura até hoje, transmitido pela rede Globo. A pioneira TV Tupi perdia gradualmente a audiência, e o *Repórter Esso*, que ainda era um concorrente a ser superado, acabou em 1970. As primeiras transmissões do *JN* eram geradas do Rio de Janeiro para várias emissoras do Brasil, via Embratel, simultaneamente. Começavam as transmissões em rede, pelo sistema de micro-ondas. Na estreia, foi transmitido um pronunciamento do então ministro Delfim Neto. E a censura marcou o início da história do telejornal.

Ainda na década de 1970 a Rede Bandeirantes, de São Paulo, lançou o *Titulares da Notícia*, que trazia reportagens e veiculava depoimentos de pessoas comuns. Mas foi a Rede Globo que criou formatos padronizados para a produção jornalística de TV, apesar de ser duramente criticada por valorizar conceitos estéticos, em detrimento do conteúdo jornalístico. A emissora optou por investir em uma linguagem que permitisse uma aproximação da audiência, sem desagradar ao governo militar.

A Rede Globo expandiu a programação de telejornais, na década de 1970, criando o *Jornal Hoje*, o *Bom Dia São Paulo* e o *Jornal da Globo*. Investiu também em novos gêneros com o lançamento do *Fantástico* e do *Globo Repórter*, que traziam mais influências do cinema para a televisão. Estes programas permanecem na grade da emissora, que atualmente tem 13 programas de abrangência nacional que trazem conteúdo jornalístico.

Em 1980 a TV Tupi faliu e teve sete de dez concessões cassadas. Abriu-se espaço para a concorrência de novos investidores, como o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), o Grupo Bloch e o Grupo Abril. Em 1988, o SBT colocou no ar o *TJ Brasil*, um telejornal que inovou com a presença de um âncora, inspirado no modelo norte-americano. O jornalista Boris Casoy apresentava o jornal e também comentava as notícias. Ele criou o jargão “isto é uma vergonha”, com o qual fez muito sucesso. O canal manteve o programa até o final da década de 1990. Atualmente o SBT mantém cinco programas jornalísticos na programação.

O formato de telejornal que trazia jornalistas na apresentação influenciou o Jornal Nacional que, em 1996, substituiu os apresentadores/locutores Cid Moreira e Sérgio Chapelin pelos apresentadores/jornalistas Willian Bonner e Lilian Witte Fibe. A mudança não implicou, no entanto, na inserção de comentários opinativos durante o programa. Naquele mesmo ano, Paulo Henrique Amorim assumiu o Jornal da Band, na Rede Bandeirantes. E Boris Casoy deixava o SBT para estreiar no Jornal da Record, em 1997.

Também foi em 1996 que a Globo lançou a Globo News, um canal de TV por assinatura exclusivo para transmitir notícias. Na década de 1990, os produtos informativos ganharam força. A Rede Record, por exemplo, fundada em 1953, mantinha uma programação voltada para o entretenimento e passou a investir em jornalismo e programas de entrevistas. Não apenas no *Jornal da Record*, mas também em programas de Grande Reportagem, como o *Repórter Record*. Em 2007 a emissora lançou o primeiro canal de notícias para a TV aberta do Brasil, a *Record News*. A emissora mantém, hoje, 12 programas jornalísticos.

O Grupo Bandeirantes apostou na ousadia do jornalismo, na década de 1980, transmitindo os comícios das *Diretas Já*, e na década de 1990, acompanhando a CPI do caso Collor, desde o seu início. O programa *Canal Livre* também marcou época durante o processo de redemocratização do Brasil, trazendo entrevistas e análises críticas. O próprio nome do programa pode ser entendido como uma reação à censura. Em 2001 foi ao ar a Band News, o primeiro canal de notícias a transmitir apenas telejornais, 24 horas por dia. A Bandeirantes tem oito programas jornalísticos. O principal é o *Jornal da Band*, que existe desde 1977, tendo sido chamado de *Jornal Bandeirantes*, nos vinte primeiros anos de existência.

1.1.1 Evolução Tecnológica

Quando começaram as transmissões de TV no Brasil, na década de 1950, as imagens eram reproduzidas em preto e branco, com equipamentos de cinema. A evolução tecnológica foi rápida, e na mesma década desenvolveram-se sistemas de transmissão em cores como o americano NTSC (Nacional Television System Committee). Na década de 1960, vieram o francês SECAM (Séquentiel en Couleurs et à Mémoire), o Alemão PAL (Phase Alternative Line) e, mais adiante, o brasileiro PAL-M, uma mistura do modelo alemão e norte-americano.

Mas os aparelhos receptores de sinal colorido ainda eram muito caros e só começaram a se popularizar, a partir da década de 1970. No Brasil, houve transmissões experimentais em cores na década de 1960, mas a primeira transmissão oficial em cores foi em 1972, pela TV Difusora, de Porto Alegre, que mostrou o evento da Festa da Uva, em Caxias do Sul. Em se tratando de TV aberta, a Rede Bandeirantes foi a primeira do Brasil a produzir toda a programação ao vivo, em cores, em 1972.

Nos anos 1960, também começaram as gravações em videotape, possibilitando a gravação e regravação de imagens em movimento em fitas de vídeo, e as transmissões via satélite. Em 1962, o Telstar I deu início às transmissões experimentais nos Estados Unidos e na Europa e, em 1965, o Intelsat I marcou a implantação de um sistema global de satélites geoestacionários, que começou com 11 países membros-fundadores e chegou a 143 no fim do século:

A Intelsat opera como uma varejista de comunicações via satélite. Além de ligar as redes de telecomunicações no mundo, detém e opera um sistema global de satélites que liga emissoras públicas, serviços de imagens, redes privadas e de negócios e serviços de Internet. Cada membro paga os custos operacionais, de pesquisa e desenvolvimento proporcionalmente à utilização do sistema. (YORK, 2006, p. 183)

No Brasil, a primeira transmissão via satélite foi em fevereiro de 1969, com a intenção de mostrar o lançamento da nave Apollo IX, de Cabo Kennedy, nos EUA. Mas houve problemas técnicos que impediram o voo e o evento foi adiado. Em lugar disso, foi transmitida uma entrevista de três minutos com o papa Paulo VI, que tinha sido gravada um dia antes.

No dia 03 de março, a Apollo IX foi lançada com transmissão ao vivo via satélite. De acordo com o site Memória Globo, o evento foi narrado por Hilton Gomes da seguinte forma:

Agora o fato entra na sua casa instantaneamente, como ocorreu hoje à tarde, precisamente há uma hora, quando um extraordinário sistema de comunicações, incluindo a *NBC*, o satélite Intelsat, a Embratel, as Emissoras Associadas e a Rede Globo de Televisão, lhe mostrou imagens de impressionante nitidez do lançamento da Apollo 9 nos Estados Unidos. (<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/chegada-do-homem-a-lua/a-bordo-da-apollo-9.htm>)

Em julho do mesmo ano, o público brasileiro também pôde ver, ao vivo, juntamente com outros 600 milhões de pessoas ao redor do mundo, Neil Armstrong pisar na Lua. Conforme o Memória Globo:

A Apollo 11 havia entrado na órbita da Lua no dia anterior. Em edições extraordinárias, a Globo informava sobre as manobras de aproximação do módulo lunar. Enquanto Armstrong e Aldrin comandavam o Eagle, um terceiro astronauta, Michael Collins, permanecia na nave-mãe. (<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/chegada-do-homem-a-lua/salto-gigantesco-para-a-humanidade.htm>)

A TV Bandeirantes foi a pioneira no Brasil a ter um canal exclusivo de satélite para transmissões simultâneas, em 1982. As transmissões via satélite marcaram um avanço importante na tecnologia de comunicações ao tornar possível que um evento fosse visto, ao mesmo tempo, de vários pontos do planeta, sem que o público precisasse sair do lugar. As estações portáteis para transmissão via satélite também tiveram impacto importante na captação de notícias. Os links, alinhados diretamente com um satélite do sistema global sem passar por estações terrestres fixas, tornaram possível as transmissões de qualquer lugar do mundo. Paternostro (2006) destaca a guerra do Golfo Pérsico, em 1991, com bombardeios aéreos mostrados da varanda de um hotel em Bagdá, e o ataque ao World Trade Center, em Nova York, em setembro de 2001.

Nos anos 2000, começou outra grande mudança nos padrões de transmissão de dados por satélite, do modelo analógico para o digital. “A tecnologia digital, comprimindo sinais, permitiu que os equipamentos ficassem menores, mais baratos e mais eficientes, atingindo um estágio de desenvolvimento que possibilita o uso do sistema por vários tipos de comunicação” (YORK,2006, p. 186). Às unidades móveis de *link* somam-se agora os chamados “*mochilinks*”, que podem ser carregados na cintura ou nas costas, pelo próprio repórter cinematográfico, durante as transmissões. A conexão é muito simples pelo sinal de Internet. Transmissões via Skype também têm sido utilizadas com certa frequência, mas a qualidade é inferior.

No Brasil, o sinal digital foi recebido primeiro pelos paulistanos, no dia 02 de dezembro de 2007. O principal ganho com a mudança foi a qualidade de som e imagem. Assim como aconteceu com as transmissões em cores, o sinal digital foi ao ar, sem que a maioria das pessoas tivesse um televisor compatível. Quase dez anos

depois, o Brasil ainda está em processo de transição entre os modelos, suspendendo o sinal analógico, gradualmente.

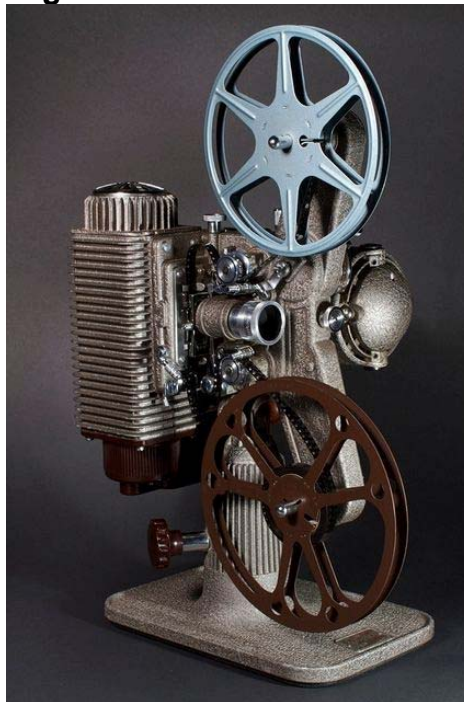
Outros países já tinham desenvolvido sistemas digitais de transmissão de imagens em movimento. Nos EUA foi chamado de ATSC, *Advanced Television System Committee*, na Europa de DVB, *Digital Video Broadcasting*, e no Japão de ISDB-T, *Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial*. O Brasil investiu em pesquisas para ter um modelo próprio, mas optou por uma adaptação do modelo japonês, o ISDB-TB, que permite portabilidade e multiprogramação.

Ao aproximar a televisão da internet, a digitalização permite que o público navegue pela TV ou assista à programação de TV pela rede, no computador ou pelo celular. Alguns processos de produção audiovisual se alteraram, como a captação de imagens em movimento para *wide screen*, ou seja, com enquadramento de 16:09 em vez dos 4:3 do sistema analógico; e a edição, que passou a ser feita de forma não linear em softwares específicos para o sistema digital.

Essa evolução tecnológica também passa pela mudança nos aparelhos de captação de imagens em movimento para exibição em TV aberta. Inicialmente eram grandes filmadoras, semelhantes às de cinema, em que se usavam filmes cujas larguras variavam entre 8, 16 e 35 milímetros:

Durante 20 anos, nada foi capaz de atingir a supremacia da bitola de 16 milímetros. As câmeras eram confiáveis e resistentes à maioria dos golpes e do péssimo tratamento que inevitavelmente sofriam durante a cobertura. O filme que elas produziam – primeiro em preto e branco, depois em colorido – era rápido e versátil. (YORK, 2006, p. 92)

Mas as limitações eram muitas para captação de notícias – que não dão chance para uma segunda gravação – tanto em decorrência das dificuldades de mobilidade para operação do equipamento, quanto para revelar os filmes, o que demandava um processo químico demorado e que nem sempre tinha bons resultados.

Figura 1 - Câmera 16mm

Fonte: < www.pinterest.com >

Em 1956, a norte-americana Ampex apresentou uma máquina com capacidade de reprodução de imagens, específica para televisão. Começava o desenvolvimento do videoteipe que, conforme York (2006) “abriu espaço para uma nova era de captação de notícias”. A partir de 1970 começaram-se a produzir fitas menores e com padrão de qualidade que atendiam às expectativas. Em 1971, a japonesa Sony lançou a U-matic, que podia ser carregada no ombro, dentro de uma maleta. “A maior vantagem desse formato é não usar o mesmo carretel necessário para uma polegada; ao contrário, som e imagem são gravados em 19 milímetros, guardadas em estojos de plástico resistente. Não é necessário manusear a fita.” (YORK, 2006, p. 95).

Na mesma década, o sistema U-matic começou a ser substituído por um sistema eletrônico de captação de imagens, chamado de ENG (*eletronic news-gathering*), com o lançamento da Betamax, em 1975, uma câmera portátil com gravador de vídeo integrado para captação de imagens e sons, que podia ser operada por uma pessoa só, o cinegrafista. Aos poucos o equipamento foi evoluindo, perdendo tamanho e peso e ganhando portabilidade. No mercado profissional, as câmeras beta foram sucedidas pelas DVC (*Digital Video Camera*),

que apontavam para o fim do sistema analógico, antecedendo a uma nova revolução.

Nos anos 2000, o sistema de digitalização ganhou força e as fitas foram substituídas por pequenos cartões de memória ou discos rígidos da própria câmera. Além da superioridade na qualidade de imagens e sons captados, os dispositivos eletrônicos aumentaram a capacidade de armazenamento e a velocidade dos processos de edição nas ilhas não lineares instaladas em computadores. A edição de uma reportagem pode ser feita fora da redação e gerada por meio de um *lap top* conectado à internet.

1.2 TEXTO DE TELEVISÃO: ESCRITO PARA SER FALADO

O telejornalismo se apropria de recursos da língua falada para criar um texto que seja parecido com uma conversa endereçada ao telespectador. Por língua falada entendemos o texto construído por dois ou mais interlocutores, planejado localmente, dentro de um contexto compartilhado pelos participantes do processo conversacional.

De acordo com Rodrigues (2001, p.20), “a língua falada é planejada localmente, isto é, constitui uma atividade administrada passo a passo (...) e marcas do processo de planejamento ou de replanejamento podem ser detectadas no texto falado”. Galembeck (1999, p. 109) salienta ainda que o planejamento da fala é um dos principais diferenciais entre o texto oral e o escrito:

A língua falada tem como uma de suas características mais evidentes, o fato de ser planejada localmente, no momento de sua execução. Isso confere a ela um caráter fragmentário, que pode ser verificado tanto no plano de construção da frase ou enunciado como no da sequência de assuntos.

Já o texto de televisão é escrito para ser falado, é um texto oral planejado previamente, além disso, o interlocutor é virtual. Sentenças curtas, elaboradas na ordem direta, palavras fáceis de pronunciar, pausas e ênfases são alguns dos artifícios usados de forma premeditada pelos jornalistas com um único objetivo: tornar o texto que vai ser lido em voz alta mais agradável e familiar aos ouvidos.

Na tentativa de envolver o telespectador, de forjar um diálogo - criando a ilusão, em quem assiste, de participação no contexto - o jornalista de televisão cria

textos com características da fala. Segundo Rezende (2000), “a adequação da mensagem a esse tom de conversa, que reduz consideravelmente os efeitos negativos próprios de uma relação unilateral, aplica-se a qualquer tipo de programas, entre os quais os jornalísticos”.

No entanto, apesar de se apresentar oralmente e de simular uma conversa, o texto de televisão é coeso e acabado, sem marcas aparentes de planejamento. Segundo Rodrigues:

A oralidade é uma característica essencial da língua falada, mas não suficiente, o que faz com que notícias transmitidas por rádio e televisão, por exemplo, se caracterizem pela oralidade, mas não pelo caráter falado. São de fato textos escritos realizados oralmente. (RODRIGUES, 2001, p. 31):

Sendo língua escrita, o texto de telejornalismo, em geral, tem planejamento prévio, busca o distanciamento e deve ser objetivo. Paternostro (2006) lembra que em telejornalismo o texto é escrito para ser falado e ouvido, portanto, a elaboração deste texto precisa levar em consideração padrões da oralidade. É um recurso para que as informações sejam assimiladas de maneira natural. “A televisão, com a força da palavra em tom coloquial, de certa forma, recupera a riqueza da tradição oral que nem a rápida urbanização do país conseguiu tirar da memória das pessoas.” (MACIEL, 1995, p. 20)

Devemos levar em consideração ainda o público analfabeto, que tem na TV uma de suas principais fontes de notícias. A fala é adquirida naturalmente, não sendo, por isso, menos importante que a escrita. Mesmo sem ter acesso à escolarização formal, as pessoas podem assimilar informações por meio da oralidade, inclusive quando esta se dá pela mídia. E quanto maior o grau de informalidade no texto falado, maiores as chances de tocar afetivamente o telespectador, principalmente quando as palavras vêm reforçadas por gestos, expressões faciais e entoação adequada de voz.

Porém, no processo conversacional, o falante pode se certificar de que está sendo ouvido e compreendido pela reação e resposta do interlocutor. Ao contrário do texto escrito, na fala não é possível fazer reconsultas às informações, sem o consentimento do autor. Mas pode-se redirecionar o discurso e repetir tópicos, se assim for solicitado. Já no texto escrito para ser falado no telejornal, o

telespectador não poderá consultar de imediato uma informação já transmitida, nem solicitar rapidamente sua repetição.

O jornalista precisa planejar o texto de tal forma que a mensagem possa ser compreendida facilmente e de uma só vez. Os recursos léxicos e gramaticais devem se combinar perfeitamente com as imagens, causando efeito imediato. “A mensagem informativa deve aliar o compromisso prioritário com a inteligibilidade, com o objetivo de proporcionar, à audiência que a recebe, além da assimilação, a possibilidade de uma reelaboração crítica dos conteúdos transmitidos” (REZENDE, 2000, p.64).

1.3 A REPORTAGEM

Considerando que a programação da TV aberta brasileira possa ser dividida em categorias como Informação, Entretenimento, Propaganda e Educação (ARONCHI, 2013), podemos dizer que cada uma destas categorias pode ser subdividida em gêneros. Para Gomes (2011), gênero televisivo é uma estratégia de comunicabilidade que permite compreender as regularidades e as especificidades históricas dos produtos de televisão. A pesquisadora define os gêneros como “formas reconhecidas socialmente a partir das quais se classifica um produto midiático”. (GOMES, 2011, p. 28)

Os telejornais, os programas de entrevistas, as grandes reportagens e as revistas eletrônicas podem ser classificados como gêneros da categoria Informação. Cada um destes gêneros é composto por elementos que definem um formato. A reportagem é um elemento presente em gêneros de diversas categorias na televisão. Até mesmo os programas de auditório costumam trazer alguma reportagem especial. Segundo Aronchi (2004), a reportagem é usada principalmente no gênero telejornalismo e é também um formato que “põe o repórter em evidência, narrando um assunto e fazendo entrevistas” (ARONCHI, 2004, p. 174).

Neste trabalho vamos tratar da reportagem enquanto elemento do telejornal, um gênero da categoria Informação, composto também por escalada, passagens de bloco, notas, *links* ao vivo, *stand ups*, previsão do tempo e entrevistas de estúdio. O formato de cada telejornal depende da disposição desses elementos, das abordagens de conteúdo (*hard news* ou *soft news*) da postura editorial (que pode tender mais à informativa ou opinativa), e até mesmo da estética do estúdio, da

quantidade de apresentadores e da presença ou não de quadros que tratam de assuntos específicos.

Para Rezende (2000), “reportagem é a matéria jornalística que fornece um relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões.” Por isso é difícil imaginar um telejornal sem reportagem, um de seus elementos mais completos e que permite explorar de maneira mais ampla o potencial imagético de um acontecimento.

Jornalistas costumam definir os temas das reportagens em “quentes” - quando tratam de acontecimentos recentes, novos, factuais - ou “frios”, aqueles que não demandam urgência na veiculação e que têm certa perenidade - por não envelhecerem rapidamente diante do interesse dos telespectadores ou porque tratam do aprofundamento de um tema já exibido anteriormente.

Os temas factuais podem ser abordados em reportagens pré-produzidas que, normalmente, vêm acompanhadas de atualizações ao vivo; podem ser mostrados em coberturas transmitidas diretamente ao vivo; ou ainda, em gravações prévias, porém com transmissão simultânea. Os temas frios também podem ser divulgados ao vivo, mas por sofrerem menos pressão do *dead line*, ou seja, do tempo limite para transmissão, permitem produções antecipadas e com maior aprofundamento.

1.3.1 Elementos da Reportagem

As reportagens são compostas por alguns elementos essenciais: 1) cabeça - uma introdução ao conteúdo da reportagem; 2) *off* - texto escrito para ser falado pelo repórter; 3) texto imagético – sobrepõe-se ao *off* compondo a narrativa audiovisual; 4) passagem - texto falado pelo repórter enquanto este é parte da composição imagética, ou seja, o repórter aparece na imagem enquanto fala o texto; 5) sonoras - são as entrevistas gravadas com as fontes.

A cabeça é um texto curto, lido pelo apresentador do telejornal para chamar a reportagem. Ela não precisa responder a todas as perguntas do *lead* (o que, quando, como, onde e por quê), mas deve destacar ao menos uma informação importante que possa chamar a atenção do telespectador e provocar curiosidade sobre o conteúdo que será mostrado logo em seguida, com mais detalhes.

Normalmente, a cabeça da matéria é escrita pelo editor, mas o repórter pode sugerir o tema que deve ser destacado nesta introdução.

O *off* recebe esse nome porque o narrador não aparece no vídeo, ele apenas fala o que parece estar “vendo”. Esse texto é a história que o repórter quer contar, que conduz o telespectador ao que se pretende mostrar. Em geral, deve responder às perguntas básicas do *lead*, ou conduzir às respostas que podem estar contidas nas entrevistas. O *off* busca contextualizar as imagens sem descrever o óbvio, acrescentando conteúdo ao que já está explícito visualmente.

O texto imagético sobrepõe o *off*. O repórter cinematográfico também conta uma história, mas com imagens. De acordo com suas percepções, registra tudo o que pode representar a notícia em questão. Mas a sequência ganha um sentido específico após a montagem feita pela edição. É o editor quem vai ordenar as tomadas combinando imagens e palavras até transformar representações em texto audiovisual.

A passagem é o momento em que o repórter aparece no vídeo, ou seja, ele faz parte da composição imagética. Por isso a passagem tem potencial para ser o grande momento da reportagem, em que repórter e repórter cinematográfico estão compondo o texto audiovisual juntos, sem interferência da edição. Mas quando não há condições para uma produção elaborada, esse momento pode servir como uma espécie de “assinatura” do repórter, atestando a presença do profissional na apuração do fato.

Vários tipos de entrevistas podem compor uma reportagem. A mais comum, chamada de sonora, complementa o *off* do repórter, trazendo a opinião de especialistas e autoridades sobre o tema, ou a confirmação de informações que exigem aprofundamento técnico ou teórico. Nas reportagens dos telejornais diários, as sonoras costumam ter de 15 a 20 segundos. Quando há pronunciamentos oficiais sobre temas importantes do ponto de vista do interesse público, as sonoras podem ser mais longas. Reportagens especiais e grandes reportagens permitem a inserção de entrevistas estilo “pingue-pongue”, com perguntas e respostas, porque o tempo de exibição é maior. E tem também a enquete, uma sequência de sonoras curtas com pessoas anônimas, mais utilizada em reportagens de comportamento ou para ilustrar pesquisas de opinião.

Quando a qualidade de captação de som permite, o repórter – e o editor – podem optar por usar um abre-áudio, em vez de uma sonora, para causar um efeito

de maior naturalidade e verdade. O abre-áudio é o uso do som ambiente, captado pelo microfone da câmera, sem a interferência direta do repórter com o microfone direcional. Há declarações que jamais seriam gravadas de forma espontânea em uma entrevista convencional, mas são registradas pelo repórter cinematográfico atento. O abre-áudio também pode ser usado para ambientar a reportagem quando revela barulhos característicos do lugar de gravação, como por exemplo gritos da torcida, batidas de martelo, latidos de cachorros e barulho de máquinas.

Além destes, podem ser adicionados elementos secundários, que auxiliam na contextualização da mensagem, facilitam a assimilação do conteúdo por parte do telespectador, ou ainda, adicionam emoção. Entre esses elementos estão os recursos gráficos, as legendas e as trilhas sonoras, por exemplo. Quanto maior o tempo de produção ou de exibição de uma reportagem, a tendência é que sejam utilizados mais elementos na composição.

2 CRÍTICA GENÉTICA E ESTILO NAS REPORTAGENS DE TELEVISÃO

2.1 CRÍTICA GENÉTICA E JORNALISMO TELEVISIVO

A crítica genética surgiu na Europa, na França, no final da década de 1960, para dar conta do estudo de manuscritos e outros documentos utilizados por escritores durante o processo de criação literária, mas que não foram publicados pelos autores. No Brasil, esta modalidade de pesquisa começou na década de 1980, quando o professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo (USP), Philippe Willemart, descobriu nos manuscritos um importante material para estudo do inconsciente.

Com o crescimento dessa corrente de pesquisadores, ampliaram-se os campos de pesquisa. A crítica genética passou a estudar não apenas manuscritos literários, mas também criações artísticas de outras naturezas tais como a dança, o cinema e as artes plásticas. “O crítico genético entrega-se ao acompanhamento de percursos criativos, sempre em busca de uma aproximação maior do processo criador” (SALLES, 2013, p.21). O foco deste tipo de análise não é o estado de uma obra, mas sim, o desenvolvimento.

Aos poucos, a crítica genética expandiu-se também para diferentes áreas do conhecimento como arquitetura e comunicação, mesmo aquelas que não são classificadas conceitualmente como arte. “A crítica genética abrange todas as artes e qualquer atividade criativa do homem, desde a pintura, a arquitetura, o cinema, até as mídias, passando pela aprendizagem da leitura por crianças”. (WILLEMART, 2009, p. 58).

Assim, somaram-se às anotações feitas à mão pelos autores, outros tipos de registros nos quais se pudessem encontrar traços do processo de criação. Rascunhos, partituras, desenhos, croquis, copiões e esboços de qualquer natureza – analógicos ou digitais – passaram a ser chamados de documentos de processo e, atualmente, a própria crítica genética pode ser chamada de crítica do processo.

Segundo Salles (2013), pesquisadora que cunhou a expressão, os documentos de processo são retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Não existe, portanto, a pretensão de recriar a obra, mas de estabelecer relações entre o que há de concreto no percurso de criação e o que não é passível de documentação. O trabalho do crítico genético poderia se comparar

ao de um arqueólogo, que parte de pequenos fragmentos de objetos encontrados em escavações, para as hipóteses antropológicas e históricas sobre uma determinada cultura, em um determinado tempo.

Entre fragmentos de textos, rascunhos, possíveis influências, documentos históricos, imagens, equipamentos e anotações ou qualquer registro material do processo criador, como cartas e fotografias, o crítico genético procura rastros do que foi armazenado pelo autor e também as experimentações que resultaram no produto final. Para Willemart (2009), o escritor encontra seu estilo no decorrer das rasuras, até entregar a versão final ao editor. O crítico genético observa as decisões que resultam em estilo.

Neste trabalho, os preceitos da crítica genética serão aplicados às reportagens do gênero telejornal e, mais especificamente, ao processo de criação dos repórteres no uso da linguagem audiovisual para contar histórias aos telespectadores. Cada profissional tem sua própria técnica de coleta e armazenamento de informações. Alguns utilizam smartphones para fotografar, gravar áudios e fazer anotações, outros não abrem mão do papel e da caneta. Há ainda aqueles que aproveitam a pauta e acrescentam, a ela, observações.

Embora os repórteres sejam, em geral, autores do texto, é comum que a pauta exerça importante papel como documento de processo e que a edição tenha papel determinante na composição final do produto, definindo, muitas vezes, a diretriz ideológica. No decorrer desta dissertação, vamos observar os traços da pauta no texto do repórter, mesmo após a interferência da edição, identificando os vestígios do trabalho em equipe no fazer jornalístico da televisão.

2.2 ESTILO E MOVIMENTO CRIADOR NAS REPORTAGENS DE TELEVISÃO

A crítica genética, que surgiu dos estudos de manuscritos literários, volta-se neste trabalho à discussão do processo criador em textos de reportagens de telejornal. Pretendemos investigar os registros do percurso deixado por repórteres durante a produção textual e observar o resultado da orquestração entre o texto escrito para ser falado e o texto imagético após possíveis interferências de outros integrantes da equipe, especialmente na edição.

Segundo Salles (2008), o ato criador é resultado de um trabalho contínuo, pois “sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando [...] a obra

de arte é resultado de um trabalho caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina" (SALLES, 2008, p. 25). A partir de informações preliminares, oferecidas pela pauta e por fontes consideradas confiáveis, o repórter e o repórter cinematográfico começam a esboçar o vir a ser da reportagem.

As imagens e os dados considerados relevantes pela equipe de repórteres que trabalham na produção da reportagem costumam ser gravados ou anotados em rascunhos, cadernetas ou arquivos eletrônicos de texto de computadores portáteis e celulares. Conforme Salles (2008), "a crítica genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra" (SALLES, 2008, p.28).

Os documentos de processo são os rascunhos e as anotações feitas durante a apuração, são referências sobre informações consideradas relevantes, nomes de entrevistados e possíveis contribuições das fontes. Para Salles (2008, p. 39), "esses documentos desempenham dois papéis ao longo do processo criador: armazenamento e experimentação. " Armazenamento, porque auxiliam na memorização dos dados e experimentação, porque poderão sofrer interferências e alterações até tomar a forma final. Panichi (2015) ressalta ainda:

O armazenamento de informações é importante, pois funciona como um arsenal que permanece à disposição do artista e a qualquer momento pode servir de apoio a uma determinada construção. A imaginação criadora caminha por meio de um enredo que é descoberto antes mesmo da revelação daquilo que se deseja produzir. (PANICHI, 2015, p.105)

Os rascunhos de textos e as anotações podem ser manuscritos, digitados, ou gravados com a câmera. Estes últimos são mais difíceis de recuperar, uma vez que as emissoras costumam dispensar as imagens que não compõem o corpo da reportagem. Fazem isso tanto para reutilizar o dispositivo de memória, quanto para manter mais espaço livre no hardware dos computadores. Apenas o material que vai ao ar é mantido nos arquivos.

Embora a informática e as novas tecnologias tenham reduzido os rascunhos manuscritos, o papel e a caneta ainda são grandes companheiros de muitos jornalistas, que ainda fazem as anotações de armazenamento em

cadernetas ou blocos de sulfite. Ao digitar o texto no computador, muitas etapas da construção criativa acabam se perdendo. A partir de anotações e rascunhos preservados, pretendemos explorar neste estudo os complexos processos que antecedem a matéria que vai ao ar, e identificar marcas da pesquisa feita para se chegar ao resultado acabado.

Cada jornalista tem um estilo e um método para construir textualmente a reportagem. Por meio de materiais fornecidos pelos repórteres é possível identificar alguns dos percursos escolhidos e perceber os processos de tomada de decisão sobre os elementos que vão compor a obra. Cada modificação depende de uma escolha e é a partir das escolhas que se estrutura o texto audiovisual. Escolhem-se palavras, pausas, imagens e sons.

Neste caso, podemos definir estilo textual como um conjunto de características de escrita e maneiras de manipulação da língua utilizadas por um autor para construir uma comunicação com seus interlocutores. Na definição de Lapa (1988, p. 67), “estilo é uma permanente criação pessoal” que depende de esforço para se tornar verdadeiro. Para Lapa, um estilo aprimorado depende essencialmente da percepção e da honestidade do autor, que deve “ver com seus próprios olhos, sentir com os seus próprios sentidos” para escapar dos clichês, classificados por ele como uma “muleta ridícula de preguiçosos”.

Conforme Rei e Simões (2014), o estilo está intimamente ligado às escolhas do autor, porque ninguém fala ou escreve igual ao outro. “Cada ato de significação é uma construção imediata à experiência e deflagra uma relação interpessoal. É a conjunção do experiencial com o interpessoal. Os atos de significação são atos de identidade e ocorrem em contextos específicos” (REI e SIMÕES, 2014, p. 447)

Tais formas de expressão podem ser analisadas sob a ótica da estilística, por meio da observação do uso da língua e seus recursos gramaticais, semânticos e lexicais. No entanto, “um estilo não se detecta na simples comparação de um texto frente a uma regra ou a um dispositivo qualquer; é preciso haver um relacionamento intertextual.” (BRITO; PANICHI, 2013, p. 123).

No século XX, a Estilística passa ser uma disciplina relacionada à linguística para estudar os aspectos afetivos da língua. Charles Bally, discípulo de Ferdinand de Saussure, foi um dos precursores das pesquisas sobre os fenômenos de sensibilidade que se manifestam no uso da língua e que estão além do que a

gramática normativa consegue definir, identificando conceitos subjetivos na fala e na escrita que expressam sentimentos e evocam ideias.

Conforme Martins (1989), Bally “não se volta para o discurso (‘parole’), o uso individual da língua, mas para o sistema expressivo da língua coletiva (‘langue’)”, iniciando assim uma Estilística da língua ou da expressão linguística, desconsiderando estilos individuais e considerando o todo que influencia o ser humano a revelar sentimentos ou estados psíquicos por meio da sistematização dos recursos que a língua oferece.

Partindo do conceito de estilo individual, Leo Sptizer introduz outra abordagem para a Estilística, que pode ser chamada de literária ou genética, e que concentra atenções no estilo do autor, suas vivências e intenções para criar a obra. Para Brito e Panichi (2013, p.112), este enfoque “abre-se em dois prismas: o estudo da língua, dos hábitos linguísticos do indivíduo nas construções consideradas abstratamente, portanto, fora do texto; e o estudo da palavra, das expressões contextualizadas”.

De toda sorte, a Estilística vai além do estudo da Retórica na medida em que explica não apenas os valores denotativos da língua, como também estados emotivos e psíquicos que despertam no receptor reações afetivas. Para Martins (1991), tanto nas correntes estilísticas que consideram o objeto de pesquisa em si mesmo quanto as que o consideram um acesso à interioridade do escritor

se reconhece na linguagem uma função representativa (intelectiva, referencial, denotativa) que diz respeito a um conteúdo objetivo, nocional e uma função expressiva, apoiada na primeira, que diz respeito a um conteúdo subjetivo, o qual constitui o fato estilístico, atingindo sua intensidade máxima na língua literária. (MARTINS, 1991, p.22)

Entre tantas correntes, Rei e Simões (2014) destacam a Estilística Funcional, baseada no esquema comunicacional de Roman Jakobson, que segundo eles, funciona como um “ponto de interseção entre a língua e a literatura, e entre todas as estilísticas”. Jakobson estabelece seis funções da linguagem, sendo que cada uma delas se concentra em um dos elementos necessários para a comunicação - emissor, receptor, canal, código, mensagem e contexto – e cada um desses elementos exigiria um tipo de análise – exceto a função fática, que é

voltada para o canal.¹ A Estilística Funcional englobaria todas elas, observando tanto os efeitos expressivos do texto, quanto a organização dos signos.

Gráfico 1 - Estilísticas e efeitos expressivos enquadrados pela Estilística Funcional



Fonte: Elaborado pela autora (2016)

É certo que o período histórico, as experiências pessoais do autor e o público a quem se dirige o texto são alguns dos fatores que podem interferir nos efeitos de sentido que se deseja provocar. “O estilo, entretanto, a sua maneira de atuar sobre tais coisas, está dentro do homem, é ele próprio. E assim, vão esses sujeitos desenvolvendo sua maneira própria de escrever, dentro de um gênero, dentro de uma época” (BRITO; PANICHI, 2013, p. 113).

Portanto, o resultado estilístico depende do contexto; da associação entre os recursos da gramática; e dos efeitos causados pelo uso que se faz desses recursos. “O vocábulo mais banal pode carregar-se de expressividade, tudo dependendo de fatores ligados ao contexto” (MONTEIRO, 1991, p. 17). A expressividade decorre ainda da capacidade de estimular a imaginação do interlocutor por meio de signos que representam algo que está além do texto.

A palavra, sozinha, não é denotativa ou conotativa, boa ou ruim, ela ganha sentido de acordo com a intenção com a qual é utilizada ou com as

¹ Veremos mais sobre as funções da linguagem segundo Jakobson no capítulo 2.5.2, p. 60

inferências feitas pelo receptor a partir de suas referências. “A característica fundamental da expressividade reside na ênfase, na força de persuadir ou transmitir os conteúdos desejados, na capacidade apelativa, no poder de gerar elementos evocatórios ou conotações.” (MONTEIRO, 1991, p. 17)

As nuances de emotividade estão associadas na memória a impressões e experiências afetivas. Há experiências construídas individualmente ou coletivamente, mas o sentido só é construído com base no conhecimento do contexto. Segundo Monteiro (1991, p. 19) “são os componentes afetivos do significado, em qualquer plano da linguagem, que instauram a atmosfera conotativa. A denotação, ao contrário, é ligada ao aspecto conceitual”. Há palavras que, usadas em determinados contextos ou justapostas a outras unidades, despertam sentimentos e aguçam a memória individual ou coletiva. Assim, as palavras podem transmitir sensações a partir da relação involuntária entre elementos materiais e imateriais.

Prevalecerá (sobre os aspectos sintático e fonético), nas análises do *corpus* desta dissertação, uma análise estilística do ponto de vista lexical, a utilização das palavras com a finalidade de criar efeitos de expressividade e argumentação. “A função léxico-gramatical faz das palavras (signos atualizados em contextos frasais) signos evocadores de imagens, impregna-as de conceitos (emergentes da cultura em que se inserem) por meio dos quais o redator tenta estimular a imaginação do leitor” (REI e SIMÕES, 2014, p. 449). Os fundamentos da crítica genética serão utilizados para identificar as circunstâncias em que a escolha lexical se dá durante o movimento criador.

De acordo com o Dicionário de Semiótica (2013, p. 285), léxico é “a lista exaustiva de todas as lexias de um estado de língua natural”, sendo que lexia é definida por uma unidade de conteúdo e que pode ser substituída dentro uma classe de palavras. Martins (1991) ressalta, no entanto, a dificuldade para delimitar conjuntos de palavras de classe aberta ou fechada e a inexistência de uma conceituação plenamente satisfatória para o léxico. Portanto, adotaremos o termo palavra ou vocábulo e faremos, assim como Martins (1991), uma distinção entre palavras gramaticais e lexicais, sendo que as primeiras têm significação apreendida no contexto linguístico e as segundas remetem a significados extralinguísticos, ou seja, evocam algo do contexto psíquico ou social.

Interessam-nos, neste trabalho, os vocábulos lexicais justamente pela capacidade que eles têm de provocar a imaginação e despertar sensações físicas e afetivas. Do léxico fazem parte adjetivos, substantivos, verbos de ação e advérbios. Estas palavras trazem um significado principal – denotativo – e, dependendo da forma como são empregadas, podem estar carregadas também de significados simbólicos – conotativos - atrelados ao significado central, porém, com novas nuances afetivas que são transitórias.

Martins (1991) ressalta o interesse da Estilística pelos elementos emotivos que conferem sentido às palavras, que podem ser inerentes ao próprio significado ou resultar de um emprego particular, “sendo perceptível no enunciado em razão do contexto, ou pela entoação (enunciado oral) ou por algum recurso gráfico, como aspas, grifo, maiúsculas/minúsculas, tipos de impressão, e outros (enunciado escrito)” (MARTINS, 1991, p. 79). Em matérias audiovisuais que compõem o corpus desta dissertação, tais elementos também podem ser resultado da combinação entre oralidade e imagética, conforme se verá adiante.

Se uma determinada palavra pode representar objetos diferentes em contextos diversos, também pode nomear conceitos abstratos. A Estilística Léxica é definida por Martins (1991, p. 71) como aquela que estuda “os aspectos expressivos das palavras ligados aos seus componentes semânticos e morfológicos, os quais, entretanto, não podem ser completamente separados dos aspectos sintáticos e contextuais”. Isso porque, no uso da língua, é impossível separar o léxico de suas normas de uso.

Segundo Brito e Panichi (2013, p. 126), “essas sensações provocadas pelo léxico não possuem o mesmo peso ou colorido para todos os falantes, pois os sentimentos variam de uma pessoa para outra, de época para época, de grupo social para grupo social, de situação, ou de contexto”. Em se tratando de telejornalismo, no entanto, busca-se uma seleção lexical que seja de domínio de uma grande maioria de brasileiros, cultos ou não, letrados ou não. E essa escolha de palavras deve levar em consideração as imagens técnicas em movimento que irão designá-las.

Os manuais e livros da área que tratam de redação e estilo orientam repórteres a buscarem palavras de fácil pronúncia e compreensão e que evitem termos que possam causar duplo sentido. Também sugerem que os estrangeirismos e os termos técnicos ou científicos sejam evitados ou substituídos por outros que

possam ser compreendidos com maior facilidade. Se a Estilística é um estudo sobre as formas de dizer algo a alguém a partir da seleção vocabular e das combinações sintagmáticas, pode-se pensar que esses manuais sugerem uma espécie de *estilística padronizada do meio*, definindo termos que são mais apropriados para a televisão.

No *Manual de Telejornalismo*, Paternostro (2006) recomenda a busca de uma linguagem coloquial que respeite preceitos gramaticais e exclua as gírias com o objetivo de ser melhor compreendida pelo telespectador. De acordo com a jornalista, a seleção lexical deve priorizar palavras “simples e fortes, elegantes e bonitas, e apropriadas ao significado e à circunstância da história que queremos contar”. São conceitos subjetivos, por isso a autora sugere uma lista de palavras que, segundo ela, devem ter preferência em detrimento de outras. Por exemplo:

Tabela 1 - Seleção lexical sugerida em *O texto na TV: Manual de Telejornalismo*

| Palavras preferenciais | Palavras que devem ser evitadas |
|-------------------------------|--|
| Avião | Aeronave |
| Velho | Ancião |
| Corpo | Cadáver |
| Empregada | Doméstica |
| Doença | Enfermidade |
| Morrer | Falecer |
| Juiz | Magistrado |
| Vestir | Trajar |
| Banheiro | Sanitário |
| Casamento | Matrimônio |
| Batida | Colisão |
| Conjunto | Complexo |
| Começou | Iniciou |
| Cliente | Freguês |
| Misturar | Mesclar |

Fonte: Paternostro (2006, p.160)

O que é forte ou não, bonito ou feio, depende de uma série de fatores que incluem questões geográficas e temporais. Conforme lembra Martins (1991, p. 104)

“de pouca utilidade seriam duas ou mais palavras se elas executassem o mesmo papel”. Em se tratando de textos jornalísticos - e que tratam, portanto, de atualidades – cabe ao autor avaliar quais são as palavras de uso corrente na sua comunidade e que correspondam ao nível de simplicidade exigido pelo veículo televisão, respeitando os limites culturais para o que possa ser considerado elegante ou desapropriado.

No manual de telejornalismo da Band, pede-se preferência para palavras de uso coloquial, mais comuns nas conversas diárias. A apostila distribuída aos repórteres vem com algumas sugestões, reproduzidas no quadro abaixo:

Tabela 2 - Seleção lexical sugerida no manual de telejornalismo da Band.

| Palavras preferenciais | Palavras que devem ser evitadas |
|-------------------------------|--|
| Avião | Aeronave |
| Caixão | Ataúde |
| Gato | Bichano |
| Pêsames | Condolências |
| Preso | Detento |
| Doença | Enfermidade |
| Mulher, marido | Esposo, esposa |
| Morrer | Falecer |
| Casamento | Matrimônio |
| Juiz | Magistrado |
| Enterro | Sepultamento |
| Próximo | Vindouro |
| Deputado, senador | Parlamentar |
| Vestir | Trajar |
| Rua, avenida | Via |

Fonte: Manual de telejornalismo da Band

Regionalismos e gírias, assim como termos técnicos ou corporativos, podem causar mal-entendidos na televisão, uma vez que são palavras ouvidas rapidamente e podem despertar, de forma automática, reações afetivas desconectadas entre as intenções do emissor e a compreensão do receptor se eles estiverem em contextos geográficos, sociais ou profissionais diferentes. Quanto

maior o valor afetivo das palavras, mais elas se distanciam do que é recomendado para o texto informativo. O que percebemos, no entanto, é que em televisão, apenas uma parte desse valor reside no campo lexical, a pronúncia das palavras e a escolha das imagens que as acompanham agregam intenções e argumentos.

2.3 A CONSTRUÇÃO DE TEXTOS POR MÚLTIPLOS AUTORES

Jornalismo de televisão é um processo coletivo de criação, assim como o cinema, o teatro e a música. O trabalho em equipe reúne pensamentos e atos de várias pessoas para compor um produto único que resulta da interação. “Como consequência, [os processos coletivos] mostram uma rede criadora bastante densa. Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades” (SALLES, 2013, p. 56).

Segundo Fiorin (2000), “o texto é individual, enquanto o discurso é social”, e “na medida em que é determinado pelas formações ideológicas, o discurso cita outros discursos” (FIORIN, 2000, p. 41). Sendo assim, os discursos são construídos socialmente de acordo com os temas existentes e disponíveis na sociedade em que está inserido. Esses discursos são baseados em valores construídos e reforçados ao longo do tempo e são reelaborados de acordo com a inserção de novos elementos e linguagens.

Nas reportagens de televisão, podem existir vários autores, a começar pelos integrantes da equipe envolvida em todo o processo de produção. A construção textual inicia-se na pauta, com as informações prévias fornecidas pelo pauteiro para auxiliar o repórter na busca por informações adicionais. Portanto, repórter e repórter cinematográfico criam seus próprios textos, podendo utilizar excertos da pauta, de modo que o conjunto será costurado pelo editor, responsável pela finalização do processo.

Além desta equipe, também existem as declarações de terceiros, contidas nas entrevistas, e que também compõem o texto principal, organizado pelo editor. Portanto, além da equipe narradora ativa, há também autores secundários, ou passivos, manifestando suas próprias visões do mundo e dos fatos (MAINGUENEAU, 2013). Logo, há várias ideologias contidas em um mesmo texto televisivo, todas elas inseridas em um mesmo contexto social.

O trabalho dos autores ativos no processo de construção da reportagem de telejornal se organiza em etapas:

a) Pauteiro/ Produtor - É um ditado comum entre jornalistas que “repórteres não devem ser filhos da pauta”, ou seja, não devem depender da pauta para produzir boas reportagens. E é quase uma obviedade dizer que é o repórter, no local do acontecimento, quem tem mais elementos para avaliar o potencial para que uma notícia se torne uma reportagem e o que há de mais relevante no evento que vai relatar. No entanto, quando se trata de jornalismo televisivo, a relevância da pauta é inegável para o planejamento das reportagens que exigem maior aprofundamento e para auxiliar na apuração de dados durante as coberturas factuais.

A pesquisa antecipada do tema e o contato preliminar com as fontes tornam o trabalho das equipes em campo mais ágil e contribuem com o repertório necessário ao repórter para execução das entrevistas e do texto final. Para Alcure (2011, p.43), “a pauta é a própria alma do fazer jornalístico”. Os temas são escolhidos pela chefia de reportagem de acordo com as sugestões apresentadas pela equipe ou pelo público. Mas a abordagem do tema depende muito do que o pauteiro/ produtor consegue levantar:

Tudo aquilo que o produtor organiza vira relatório, contendo dados e informações sobre a proposta de pauta, encaminhamento que se espera da reportagem, contatos telefônicos fixos e celulares, além de endereços dos entrevistados, com indicativas de localização para a equipe de reportagem (VILLELA, 2008, p. 106)

A pauta deve propor uma ideia; oferecer assuntos que interagem com aquela ideia; localizar fatos, ações e fontes de informação e entrevistados (ALCURE, 2011). Além disso, o pauteiro/ produtor de televisão deve propor temas que possibilitem a produção de boas imagens ou sugerir a produção de imagens que tenham relação com aquela abordagem. Essa previsão de conteúdo imagético pode ser determinante no sucesso da produção.

A produção de uma boa pauta já pode ser considerada um processo de criação. Envolve investigação, planejamento, delimitação de tema e previsão sobre o potencial de imagens que o assunto pode oferecer. É um trabalho de bastidores que parece invisível ao telespectador, e é assim que deve ser. Mas ao analisarmos a

pauta como documento de processo, podemos encontrar fragmentos desse esforço preliminar que vem a ser um dos elementos propulsores mais comuns na reportagem televisiva.

b) Repórter e repórter cinematográfico - São os representantes da equipe na rua, os profissionais que se aproximam dos fatos e conversam pessoalmente com os envolvidos. Enquanto o repórter deve dominar as técnicas de entrevista, o repórter cinematográfico deve dominar os recursos para produzir imagens técnicas. A dupla precisa trabalhar em sintonia para ser a voz e o olhar do time na cobertura jornalística. É em campo que as informações prévias levantadas pela pauta serão conferidas, confrontadas.

Com os cinco sentidos em alerta, a equipe que está na rua procura aquilo que não está no contexto oficial, mas que reflete o impacto dos acontecimentos na vida das pessoas. Nesse espaço de interação com o outro e com as diversas fontes de informação, o repórter organiza um repertório de registros sonoros e visuais de onde serão extraídos os elementos da reportagem. “A pesquisa ajudará a reunir outros subsídios que possam compor os conhecimentos, cuja finalidade é descobrir fatos ou identificar diversos componentes da notícia e suas propriedades convergentes” (VILLELA, 2008, p. 148).

Enquanto o repórter busca um repertório que permita a ele contar uma história, por meio de um texto oralizado, o repórter cinematográfico cria um acervo de imagens com as quais se possa contar a mesma história, mas por meio de um texto imagético. Paternostro (2006), lembra que “a televisão combina a utilização simultânea de dois sentidos do ser humano, a visão e a audição. Sem contar que uma notícia de grande impacto afeta as pessoas no lado emocional”.

O imbricamento entre a oralidade e imagem vai resultar no produto audiovisual oferecido ao telespectador. A responsabilidade dos profissionais que atuam na rua é captar imagens e áudios de qualidade e que contribuam com o esclarecimento das versões, ou das verdades individuais. A montagem depende da matéria-prima, que o editor poderá revisar, e até mesmo alterar, mas dificilmente poderá voltar aos acontecimentos para refazer passagem, entrevistas e imagens.

c) O editor - É o responsável por orquestrar texto oral e texto imagético. Ao editor cabem as decisões finais sobre palavras e imagens que serão levados ao ar. Até há pouco tempo, o sistema de edição era analógico e o editor tinha uma

atenção mais exclusiva sobre o texto do repórter. Para construção do texto imagético, havia auxílio de um técnico que operava a ilha de edição e, não raro, escolhia a sequência de imagens. Com a digitalização do sistema, o jornalista editor faz sozinho a combinação de conceitos acústicos e visuais.

O editor revisa o texto do repórter e compara as informações do *off* com as fornecidas pela pauta e aquelas repassadas pelas fontes, durante as entrevistas. Se houver divergências, cabe ao editor dirimi-las, antes da divulgação. A partir daí é feita a decupagem, que é a escolha e o corte das imagens e entrevistas que se pretende usar. Embora o repórter possa sugerir imagens para cobrir o *off* e trechos de sonoras que complementem o texto, é o editor quem escolhe os planos e movimentos que considerar adequados, assim como a ordem do encadeamento, o conteúdo e tempo de exibição de cada entrevista.

Também é tarefa do editor finalizar as cabeças e chamadas das matérias. Após ver e ouvir todo o material produzido pela equipe que foi a campo, é o editor, quem define qual é a melhor forma de anunciar o assunto no telejornal. Conforme define Villela (2008, p. 189) “editar significa definir, selecionar e dispor de forma ordenada o volume de informações visuais e sonoras produzidos pela reportagem.” Alguns editores também são apresentadores do telejornal.

Ao editor-chefe cabe definir a linha editorial, as abordagens de conteúdo - desde a produção da pauta - e a montagem do espelho, ou seja, da estrutura do telejornal e a ordem em que os assuntos serão apresentados. Nas emissoras que trabalham em rede, há ainda uma hierarquia de editores que definem também a abrangência das reportagens (local, regional ou nacional). O texto do repórter pode sofrer alterações, de acordo com o encaminhamento que for dado à matéria. Abaixo podemos visualizar um exemplo de espelho durante o processo de montagem do telejornal.

Figura 2 - Exemplo de construção de espelho (previsão de ordenamento dos elementos do telejornal que devem ir ao ar)

The image shows a screenshot of a software interface for managing a news broadcast schedule. The interface is divided into several sections, each with specific data fields and controls. Red and black circles and rectangles highlight various elements, which are labeled with text in Portuguese. The labels include: 'Data e identificação do jornal' (Date and journal identification), 'numeração das laudas' (sheet numbering), 'Título da reportagem' (report title), 'Separação entre blocos' (block separation), 'Matérias frias que ficam na lista de espera' (cold stories on the waiting list), 'Tempo do jornal' (journal time), 'Identificação do editor' (editor identification), 'Tempo da reportagem' (report time), 'Aprovação da lauda' (sheet approval), 'Nome do repórter' (reporter name), 'Código da playlist' (playlist code), and 'Tempo do bloco' (block time). The interface itself shows a list of news items with columns for program name, date, time, reporter, editor, and status. Some items are marked as 'OK' or 'VT' (video tape).

Fonte: TV Tarobá Londrina

O espelho começa a ser montado a partir da previsão de notícias que serão veiculadas e é modificado ao longo da produção do telejornal, de acordo com a finalização das reportagens e com a importância que os temas ganham no período. Normalmente o programa começa com uma seleção de manchetes (ESCALADA) e segue com a abordagem de um assunto que a chefia considera mais relevante, embora essa ordem possa ser alterada, se a notícia não estiver pronta para ir ao ar. Notamos que os títulos das notícias vêm precedidos de siglas que indicam se é uma reportagem completa (VT – abreviação de videotape), se é uma nota curta com imagens (NC – abreviação de nota coberta), se é uma nota sem

imagens (NP –abreviação de nota pelada), se é uma participação ao vivo feita da redação (VIVO), ou se é uma participação ao vivo feita de algum outro ponto da cidade com auxílio do mochilink (MOCHILINK). Há também as retransmissões reservadas às chamadas de bloco (INTERVALO).

Atualmente, as redações trabalham com softwares que facilitam a montagem do espelho e a contagem do tempo da matéria, com campos pré-definidos que são preenchidos pelos editores, conforme mostra a Figura 2. O próprio programa calcula o tempo de pronúncia de cada palavra que vai ser lida pelos apresentadores e faz a soma dos minutos de cada reportagem, de cada bloco e do tempo total do telejornal. Cada retransmissão, ou seja, cada item que representa uma lauda do programa, é numerada e recebe um código de geração, que serve para ordenar as matérias na *playlist*, ou seja, no sistema digital de exibição. Registram-se, ainda, os nomes dos repórteres e editores que finalizaram o material e há um campo que, quando assinalado, indica que a lauda foi aprovada pelo editor e que o produto está pronto para ir ao ar.

2.4 A CONSTRUÇÃO DO TEXTO IMAGÉTICO

Não se faz telejornal sem imagens, elas invocam significados, traduzem pensamentos e representam imagens sonoras criando sentidos para as palavras. “Escrever para imagens proporciona aos jornalistas uma oportunidade genuína de expandir sua experiência em uma área totalmente nova” (YORK, 2006, p. 121). O texto imagético carrega em si um sentido literal e um figurado, denotação e conotação, ao designar pessoas e objetos e, ao mesmo tempo, interpretá-los por meio de enquadramentos e movimentos de câmera.

Segundo Vanoye (1998), uma fotografia remete a um referente real seja ele um objeto ou pessoa, esse seria o sentido literal, ou denotativo. Para o autor, “a fotografia não veicula apenas uma mensagem referencial; sua preparação, sua montagem, carregam-na de conotações, múltiplas e complexas (VANOYE, 1998, p. 254). O mesmo se aplica às imagens em vídeo veiculadas nos telejornais.

As imagens em movimento são captadas com o objetivo de contar uma história visual e, posteriormente, são associadas tecnicamente pela edição, intercalando planos abertos, fechados, detalhes e movimentos de câmera. “Toda filmagem é uma narrativa. Por menor e mais malfeita que seja, ela sempre conta

algo para alguém. Difícil mesmo é dizer nada a alguém quando se produz objetos simbólicos” (ANDRADE, 2013, p. 81).

O texto imagético passa a ser, assim, uma forma de documentação histórica mobilizadora do imaginário coletivo. Conforme Brasil, a imagem torna-se “fonte de conhecimento cultural e de prática jornalística documental; elemento inovador na percepção de traços, costumes e relações políticas e sociais.” (BRASIL, 2012, p. 26). O repórter cinematográfico produz conteúdo imagético com intencionalidade, porém dentro de um repertório culturalmente compartilhado e facilmente reconhecido pelo público telespectador.

Segundo Foucault:

O signo não espera silenciosamente a vinda daquele que pode reconhecê-lo: ele só se constitui por um ato de conhecimento (...). Com efeito, para que o signo seja o que é, é preciso que ele seja dado ao conhecimento ao mesmo tempo que aquilo que ele significa. (FOUCAULT, 1966, p.81)

A imagem, enquanto signo, representa algo que já está inserido no repertório coletivo e, quando se associa ao texto falado, designa e é designada pela palavra. Para Brasil (2012, p.39), “as coisas representadas não explicam a imagem, ela é aquilo que a invoca. (...) A imagem adquire, então, a faculdade possível de apontar as coisas. ” Na reportagem de telejornal, o texto imagético pode conduzir, substituir, complementar ou ilustrar o conteúdo verbal, mas está constantemente afetando ou sendo afetado pela palavra.

Não é incomum que a captação de imagens seja inspirada pela intenção de ilustrar o texto que se deseja falar, embora esse recurso deva ser usado com parcimônia para evitar realidades simuladas ou “armadas”. Durante a cobertura jornalística sobre o lançamento de um novo cartão de saúde para gestantes, em Londrina, o repórter cinematográfico Ademir dos Santos observou uma mãe que usava o celular para fazer *selfies*² com o filho recém-nascido. Ademir sugeriu ao repórter Eduardo Lhamas que encerrasse a reportagem dizendo que com o novo cartão da gestante, “mãe e filho ficam bem na foto”, e a partir do ditado popular, planejou os recursos técnicos para registrar imagens que ilustrassem a fala.

² Selfie é o termo em inglês adotado para designar o autorretrato

Os repórteres cinematográficos contam a história visual da reportagem por meio da gravação de uma série de *takes* ou tomadas, que são os momentos de gravação com a câmera. Cada *take* com a câmera em ponto fixo costuma ter, em média, 6 segundos e o editor costuma aproveitar, em média, três segundos de cada uma dessas tomadas. Depois que o cinegrafista dispara a câmera, cada equipamento leva um tempo que varia entre 1 a 2 segundos para começar a gravar, e ao interromper, também pode haver um *delay*. Os *takes* podem ser mais longos quando há movimento de câmera.

Para que a edição das imagens tenha mais ritmo e o resultado final fique menos monótono, os repórteres cinematográficos costumam fazer *takes* em ângulos e enquadramentos diferentes, de acordo com o que se pretende mostrar. A comunicação de algumas ideias pode exigir que a câmera fique parada em posição objetiva, outras intenções pedem câmera em movimento. Por isso, os profissionais costumam ter em mente o que querem contar ao público e como querem contar:

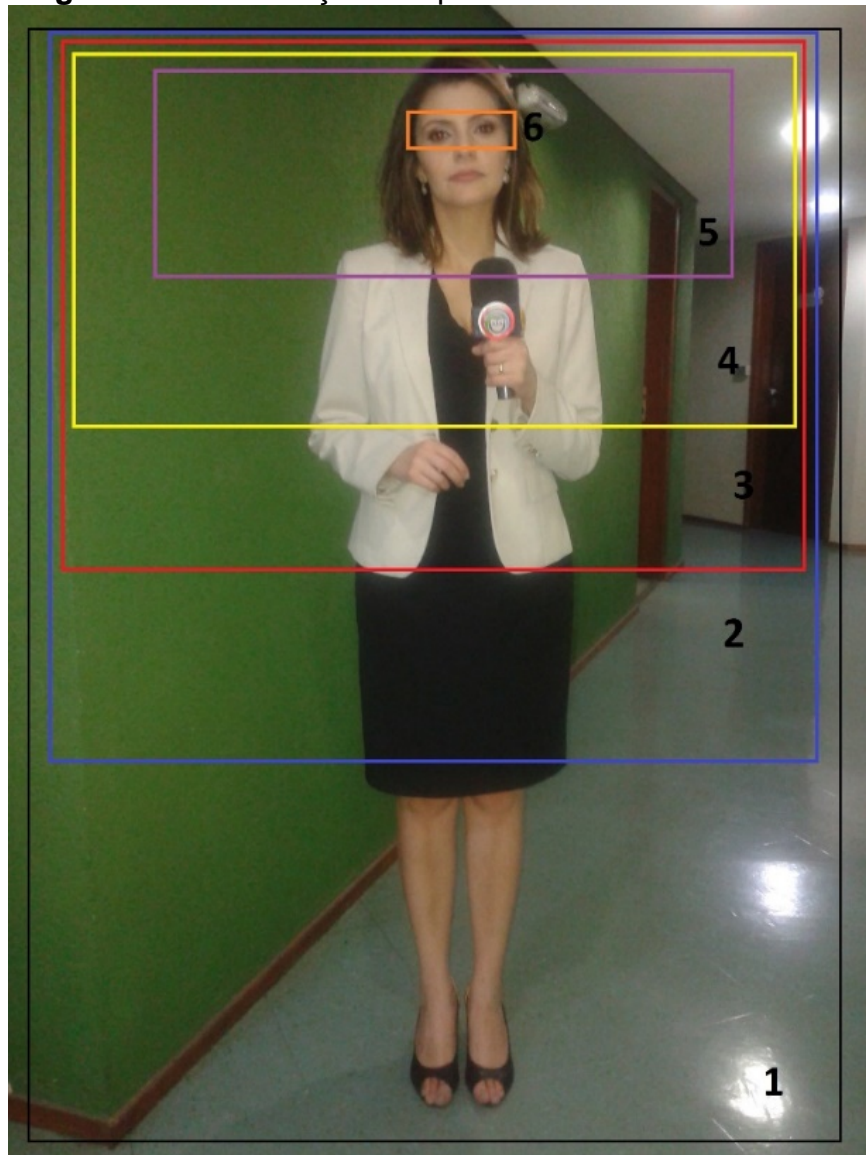
As imagens podem significar coisas diferentes de acordo com a forma de filmar. Desde então, é válido considerar a câmera como um instrumento parcial, com o qual o cinegrafista tem condição de empregar gestos sutis, capazes de contribuir com o que se quer mostrar. Cada plano, ângulo ou movimento de câmera escolhido e usado expressa sentidos sobre o que está sendo filmado. E o espectador, de modo consciente ou inconsciente, absorverá isso. (ANDRADE, 2013, p. 81).

Determinamos que a câmera não é uma simples testemunha registrando um fato. É um equipamento colocado a serviço de determinadas intenções e que pode expandir, limitar, ou modificar o olhar sobre as coisas, de acordo as características técnicas do aparelho e também das condições ambientais para a gravação. Segundo Martin (2003), vários fatores condicionam a expressividade da imagem, “esses fatores são, numa ordem que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera” (MARTIN, 2003, p. 35)

O enquadramento define o que se pretende mostrar ou esconder, ou seja, o que fica dentro ou fora do quadro, limitado pelo *view finder* da câmera. A partir daí definem-se os diversos tipos de planos, estabelecidos de acordo com a distância entre a câmera e o objeto que se quer enquadrar. Os planos classificam-se em 1)

geral; 2) americano; 3) plano médio; 4) primeiro plano; 5) *close*; 6) *big close* ou detalhe, conforme ilustrados na imagem abaixo:

Figura 3 - Classificação dos planos



Fonte: elaborado pela autora (2016)

As reportagens começam, frequentemente, com imagens em plano geral, que servem para situar o telespectador, mostrando o ambiente como um todo. O plano conjunto mostra várias pessoas, em um mesmo enquadramento, normalmente mais aberto. No plano americano, tenta-se combinar cenário e objeto/pessoa, situando o tema no ambiente. São três planos predominantemente descritivos, que tendem a mostrar mais a ação do que a emoção.

Quanto mais fechado o enquadramento, mais evidencia-se o tema. Se o tema for uma pessoa, a expressão do indivíduo é mais valorizada, conforme a câmera se aproxima, gerando planos mais intimistas. É comum que repórteres cinematográficos façam *big closes* e detalhes dos olhos de personagens que choram durante uma entrevista, para acentuar a emoção daquele momento.

A construção técnica da imagem passa também pelos ângulos escolhidos pelo repórter cinematográfico, que representam o ponto de vista. Segundo Martin (2003), o ângulo baixo, ou *contra-plongée*, que mostra o objeto ou pessoa de baixo para cima, pode criar a impressão de “superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens”, enquanto o *plongée*, que mostra o tema de cima para baixo, tende a “apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade” (MARTIN, 2003p. 41).

Figura 4 - Plano alto



Fonte: a autora (2016)

Figura 5 - Plano baixo

Fonte: a autora (2016)

Há também os ângulos normal e oblíquo ou inclinado. No ângulo normal, a câmera é posicionada no mesmo nível do tema filmado, trazendo mais realismo e naturalidade para a cena, por isso é muito usado no telejornalismo. Mesmo quando o repórter cinematográfico grava imagens ou entrevistas de crianças, ele procura se colocar no mesmo patamar delas. Já o ângulo inclinado é mais raro, porque pode transmitir a sensação de desequilíbrio.

Figura 6 - Ângulo inclinado

Fonte: a autora (2016)

Verificamos, portanto, que os ângulos e os planos podem exprimir sensações e interferir na percepção que o telespectador tem sobre o objeto que está sendo mostrado. “Quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, ângulos de filmagem podem adquirir uma significação psicológica precisa” (MARTIN, 2003, p. 40), significação que pode ser intensificada quando se combinam enquadramento, plano e ângulo. A imagem de uma pessoa, retratada em um plano geral, de um ângulo alto, pode transmitir uma sensação de solidão ou abandono, por exemplo.

A narrativa imagética pode ser enriquecida ainda mais com os movimentos de câmera, que podem ser ópticos, produzidos pela manipulação das lentes da câmera, ou mecânicos, quando a própria câmera é deslocada. Entre os movimentos ópticos estão o *zoom in* e o *zoom out*, produzidos pela movimentação focal da lente para aproximar ou afastar o objeto da gravação. E tem também o foco, que pode ser usado para destacar um objeto em um fundo “embaçado” - ou justamente o contrário, desfocar um objeto para causar a sensação de confusão mental ou apagamento. Os movimentos ópticos também são recursos utilizados para quebrar a monotonia, quando não há movimento na cena ou quando há poucas possibilidades de deslocamento da câmera.

A variedade de movimentos mecânicos é maior e alguns dependem de equipamentos auxiliares para serem realizados, como a grua, o *travelling* e a *dolly*. A grua é uma espécie de guindaste, capaz de conduzir a câmera para alturas mais

elevadas e movimentá-la do alto para várias direções, inclusive acompanhando o movimento de pessoas e objetos. É um aparelho caro e de uso complexo, por isso é pouco utilizado em telejornalismo, exceto para coberturas especiais ou reportagens feitas durante partidas de futebol que tiveram transmissão ao vivo. Robôs equipados com hélices, chamados de drones, também são utilizados para registro de imagens aéreas, ou em ângulo alto.

Figura 7 - Grua



Fonte: ‹ www.pinterest.com ›

Figura 8 - Drone



Fonte: ‹ www.pinterest.com ›

O *travelling*, também chamado de “carrinho”, é um movimento em que a câmera desliza em uma plataforma sobre trilhos. Muito comum nos estúdios de televisão e também em *sets* de cinema e publicidade. As equipes de reportagem costumam improvisar simulando o *travelling* com o cinegrafista segurando a câmera

sobre um veículo em movimento, por exemplo. A *dolly* é bem parecida, sendo a câmera deslocada para frente e para trás sobre trilhos ou sobre um tripé com rodas.

Os movimentos mais usados nas reportagens de televisão são aqueles que podem ser executados apenas com o auxílio de um tripé, ou nos ombros do repórter cinematográfico. O mais básico é a panorâmica ou, simplesmente, pan, um movimento horizontal, geralmente da esquerda para a direita, com a câmera em ponto fixo. Também tem a pan vertical, chamada de “tilt”, com deslocamento de cima para baixo, ou o contrário, sobre um eixo fixo.

São comuns no telejornalismo as imagens subjetivas, feitas com a câmera “solta”, nas mãos ou sobre os ombros do repórter cinematográfico. Esse tipo de gravação tende a simular o olhar do telespectador para determinado tema, pelas lentes da câmera (veremos um exemplo disso no subcapítulo 3.2). É um recurso muito utilizado para conduzir psicologicamente a audiência para o momento do fato, principalmente se houver ação, como uma perseguição policial, por exemplo. A câmera móvel de forma contínua conduz a narrativa sem a interferência da edição, causando um efeito de sentido de interatividade.

Figura 9 - Câmera no ombro, que possibilita ponto de vista subjetivo



Fonte: a autora (2016)

As imagens podem ser predominantemente descritivas ou construídas tecnicamente para significar coisas, pessoas e ações. Nas reportagens de televisão, elas têm movimento, por isso cada *take* contém uma sequência de imagens, uma narrativa em si mesmo. Na edição, uma sequência de *takes* encadeados se transforma em uma série de enunciados imagéticos que se completam na

continuidade. A ordem desse contínuo pode ser estabelecida pela fala do repórter durante a edição, ou pode estabelecer a construção do texto que vai ser escrito para ser falado.

2.5 CONVERGÊNCIA ENTRE TEXTO ORAL E TEXTO IMAGÉTICO

Na reportagem de telejornal são os editores que fazem a montagem - combinação entre palavras, sons e imagem. Neste estudo, nos referimos a imagens técnicas, captadas por aparelhos e construídas com intencionalidade em função do que se quer dizer. Segundo Flusser, (2009, p.13) “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”.

O uso que se faz das imagens técnicas em movimento e a contextualização delas é o que diferencia a notícia de telejornal das notícias de rádio, jornal impresso e internet. Se “apenas séries de fotografias podem conceituar a intenção do fotógrafo” (FLUSSER, 2009, p. 34), parece mais simples identificar a intenção do repórter cinematográfico, uma vez que cada imagem em movimento corresponde a uma série de fotografias. Na narrativa da reportagem televisiva, o texto imagético é composto por uma série de tomadas, em diferentes ângulos e enquadramentos e esta série de imagens em movimento será o repertório do editor na montagem do texto audiovisual.

Para o cineasta russo Sergei Eisenstein, duas representações colocadas em sequência se combinam em um novo conceito, uma nova qualidade. Esta justaposição evoca na percepção e nos sentimentos do espectador a imagem do que se quer comunicar. “Para criar uma imagem, um trabalho de arte precisa contar com um método precisamente análogo, a construção de uma cadeia de representações.” (EISENSTEIN, 1947, p. 19)

Muito embora a edição em telejornalismo não seja um trabalho de arte, também é um processo de montagem, de justaposição de representações para produção de um texto imagético ou audiovisual, porém com finalidade diferente. Enquanto no cinema a montagem tende a deixar as interpretações por conta dos espectadores, o telejornalismo tende a explicitar a interpretação dominante, do enunciador, por meio do texto falado pelo repórter. Ryan (2004) aponta diferenças essenciais entre cinema e televisão:

Filme e televisão dividem a câmera como a principal fonte de material narrativo, mas, tecnologicamente e culturalmente, são meios distintos. Espectadores vão ao cinema; televisão vem até eles na sala de casa. Filmes duram algumas horas; televisão está disponível o tempo todo. Filmes são exibidos para uma audiência cativa; programas de televisão tem que competir com incontáveis distrações: jantar, tarefa de casa, falar ao telefone, surfar por vários canais. Filmes são trabalhos construídos cuidadosamente ao longo da produção; televisão funciona com uma agenda apertada e oferece a opção de transmissão ao vivo. Todas essas diferenças explicam porque narrativas de filme e televisão tomaram caminhos divergentes: filmes em direção à fantasia, televisão em direção à realidade. (RYAN, 2004, p. 199)

Segundo Martin (2003, p.27) “há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores”. Ele cita como exemplo o filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, que traz uma montagem bastante metafórica: “se a imagem de um rebanho de ovelhas não demonstra em si mesma nada mais do que mostra, adquire, em compensação, um sentido bem mais preciso quando é seguida pela imagem de uma multidão saindo do metrô” (MARTIN, 2003, p. 27).

O cinema, enquanto manifestação artística, tenta escapar do óbvio criando suspenses intelectuais e emocionais. “Filmes têm o desafio de apresentar não apenas uma narrativa conectada de forma lógica, mas também que contenha o máximo de emoção e força estimulante” (EISENSTEIN, 1947, p. 4). Mas quando se trata de linguagem audiovisual em jornalismo, pretende-se justamente alcançar uma comunicação que reduza as possibilidades de interpretações dúbias, criando efeitos de objetividade e balizando o contexto por meio da palavra.

Apesar disso, é impossível dissociar o jornalismo televisivo da emoção, justamente por conta do potencial que a linguagem audiovisual tem de atacar primeiro os sentidos da visão e audição, causando sensações. Para Távola (1984), o discurso da imagem e do texto falado são discursos completamente opostos porque “a imagem tem a possibilidade de funcionar além da razão e da inteligência, nas instâncias do sentimento, da emoção pura, da recordação indefinível em mecanismos subjetivos variados e incontrolados pelo homem” (TÁVOLA, 1989 p. 34).

Já o texto escrito para ser falado na televisão precisa da razão, da inteligência, da logicidade para ser decifrado e ter coerência. Mas estas características, apontadas por Távola (1989) como antagônicas, são indissociáveis na linguagem do telejornal. Na verdade, elas se transformam em um só discurso na

linguagem audiovisual. “As construções visuais formam um sistema de conhecimento que não se opõe à palavra escrita. Muito pelo contrário: imagem e palavras se completam” (BRASIL, 2005, p.2).

Nas reportagens de televisão, grande parte do texto narrado é escrita pelo repórter para ser falada em *off* (termo usado para definir os momentos em que apenas a voz do repórter conduz a sequência de imagens). Esta narração pode funcionar como uma interpretação das imagens que, por sua vez, são conceitos relativos ao mundo. Por outro lado, o repórter cinematográfico também pode ser influenciado pelo texto escrito. As imagens podem ser captadas para dar suporte intencional ao que o autor das imagens supõe ser a representação do conceito proposto pelo autor do texto escrito.

Embora a fala tenha uma imagem acústica, representada pelo significante verbal da palavra, na reportagem de telejornal a fala vem acompanhada de uma imagem plástica, captada por aparelhos e selecionada intencionalmente para ser o significante, para conceituar ou traduzir a fala. Se o repórter diz “cachos de beleza”, o telespectador não precisa imaginar o que ouve, pois vê, imediatamente na tela da televisão, a definição do conceito: um cacho de flores.

A palavra “beleza”, no entanto, é bastante afetiva e concretiza a característica do cacho de flores, realçando a qualidade. “Cachos de beleza” trazem mais sonoridade e expressividade do que “cachos belos”, por exemplo. Além disso, o adjetivo substantivado é menos dependente do substantivo, porque está separado dela pela preposição, mas conserva o valor sentimental adquirindo, dessa forma, maior relevo de significado, segundo Lapa (1988).

Espera-se, na construção da notícia de TV, que as imagens comprovem o que diz o texto oral. Quando esta convergência não se efetiva, diz o jargão jornalístico que a matéria é “superfaturada”, ou mesmo, “furada”. Isso acontece quando o repórter diz, por exemplo, que determinada festa está “animada” e a imagem mostra poucas pessoas paradas no salão. A matéria pode parecer mentirosa e perde credibilidade.

As reportagens de telejornal têm, em média, dois minutos. Neste curto espaço de tempo, o repórter deve relatar alguns aspectos da realidade por ele interpretada. Calcula-se que a cada segundo sejam pronunciadas três palavras, o que exige do autor capacidade de síntese. Portanto, mais importante do que descrever as imagens, busca-se acrescentar a elas informação. As imagens darão

suporte e caráter de verdade a esta experiência, mesmo sabendo-se que o tempo da narrativa não é o tempo real dos acontecimentos.

Assim, a partir de uma seleção de entrevistas e de frases combinadas a imagens, repórteres e editores reconstroem o real, manipulando a própria percepção da realidade. Esta reconstrução do real se dá de acordo com os recursos léxicos e técnicos da equipe. O resultado do trabalho é a representação do “fato” levada ao ar para o telespectador. Esta representação deve ser feita da forma mais abrangente possível, integrando os diversos pontos de vista dos envolvidos e sempre buscando a clareza das informações.

A falta de clareza obrigou uma emissora do interior do Paraná a pagar multa e fazer uma longa retratação pública durante o horário do telejornal. Uma reportagem informava sobre a prisão de dois bandidos, mas não identificava claramente quais dos homens que apareciam nas imagens eram os bandidos. O advogado de um deles, que aparecia na reportagem, se sentiu ofendido. Afinal, pode ter sido confundido com um dos criminosos. Processou a emissora e ganhou, por danos morais.

Para Panichi e Contani (2003, p. 110): “A possibilidade de expressão de um pensamento é diretamente relacionada com as possibilidades de expressão da linguagem adotada.” A convergência entre texto oral e texto imagético nas reportagens de televisão aumenta essas possibilidades de expressão por unir duas linguagens em uma única comunicação de pensamento. Cabe aos participantes do processo criativo ajustar e afinar os instrumentos disponíveis.

2.5.1 Da Imagem Técnica para a Criação Textual

O repórter Wilson Kirsche iniciou assim uma reportagem sobre o perigo de se manter animais soltos às margens de rodovias: “Onde o mato cresce solto, a vida fica por um fio”. A frase veio acompanhada de duas imagens. A primeira, feita de um ângulo aberto, mostrava um burro pastando entre o mato alto à beira de uma rodovia movimentada, a segunda, com enquadramento mais fechado, focalizava a frágil corda (o “fio”) com a qual o animal estava amarrado a um toco.

Em menos de cinco segundos, o telespectador é capaz de inferir que o burro poderia se soltar facilmente e invadir a pista causando, eventualmente, um acidente. O jogo de composição entre palavras e imagens e o uso da antonímia

“solto” e [preso] “por um fio” criam efeitos estéticos e informacionais que chamam a atenção: mato (que cresce) solto = animal (que fica) solto = perigo. O repórter escolheu ainda o advérbio “onde” para iniciar a sentença, remetendo imediatamente o telespectador para o lugar do fato.

Diante de um evento, repórter e repórter cinematográfico devem compartilhar informações e pontos de vista sobre a história que vão contar - desde o material pesquisado pela pauta, até as impressões vivenciadas pela equipe, no local dos acontecimentos. É desse trabalho em equipe, feito em um período de tempo limitado, que começa a se moldar o texto da notícia. Esse processo pode sofrer alterações, conforme novas informações são inseridas pelas fontes ou por outros profissionais da equipe.

A construção da reportagem só se completa na edição. O editor é responsável pelos ajustes finais na fusão do texto oral com o texto visual. Esse profissional poderá acrescentar ou suprimir informações de acordo com seu próprio *background*, seu conhecimento prévio, para atender a questões editoriais ou para obedecer aos limites de tempo do telejornal.

2.5.2 Convergência Entre Linguagens Gerando Múltiplos Efeitos

Os produtos televisivos são feitos de imagens em movimento, tecnicamente produzidas. No gênero telejornal, histórias são relatadas a partir de um texto imagético contextualizado por palavras e que vem acompanhado de som ambiente, que também tem papel contextualizador. Do repórter cinematográfico espera-se capacidade para narrar um evento por meio da gravação de cenas que, encadeadas, representem uma determinada realidade, “um retrato ou uma representação reconhecível de mundo” (NICHOLS, 2005, p. 28).

A sequência de imagens registradas pelo repórter cinematográfico é realinhada pelo editor, conforme a intencionalidade comunicacional. Imagens são argumentativas à medida que representam concepções de mundo. Tais concepções são construídas pelo repórter cinematográfico por meio dos recursos técnicos utilizados e reinterpretados pelas decisões do editor, que seleciona as representações estéticas do que se quer dizer.

Assim como os documentários conceituados por Nichols (2005), as reportagens de televisão “podem representar o mundo da mesma forma que um

advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas” (NICHOLS, 2005, p. 30). Sendo assim, as narrativas televisivas veiculam impressões, interpretações de fatos, e apropriam-se de declarações compartilhadas pelos entrevistados, testemunhas destes fatos, para conferir credibilidade aos argumentos.

Emerin e Brasil (2013) reforçam que o principal critério para um fato se tornar notícia, na televisão, é o potencial para gerar imagens. “No telejornalismo, as imagens são fundamentais, aliás, exibir imagens dos acontecimentos o mais próximo de sua ocorrência é a característica principal do jornalismo de TV” (EMERIM E BRASIL, 2013, p. 27). Mas as imagens não se sustentam sozinhas no fazer telejornalístico. O texto oral, que simula um diálogo com o telespectador, exerce importante papel contextualizador do enunciado imagético conferindo-lhe sentido, assim como os sons ambiente podem causar efeitos de imaginação que aproximam o público do local onde as imagens foram gravadas.

Na linguagem audiovisual, a representação do signo pode se dar de modo que um significante verbal invoque um significado imagético e vice-versa, e os planos de expressão e conteúdo alternam-se conforme a necessidade do ato comunicativo (BARTHES, 1992, p. 43). Portanto, se o significado é uma representação psíquica da “coisa”, pode-se dizer que, no texto televisivo, o significado é uma representação imagética da “coisa”.

Tal construção textual torna o processo de absorção da informação mais rápido, tocando primeiro a emoção e depois a reflexão. Conforme Klein (2006, p. 92) isto significa que “as informações não integradas no nível da consciência, exploram-nos emocionalmente e repercutem mais no nível das sensações corporais.” Ao compilar representações auditivas e visuais do mundo, a linguagem audiovisual do telejornalismo, muitas vezes, traveste-se de objetividade para veicular conceitos subjetivos.

Além de associar o texto imagético ao texto narrado pelo repórter, a edição pode aproveitar recursos sonoros como os sons ambiente e a trilha sonora. O primeiro, causa efeitos denotativos, de realidade, por reproduzir barulhos presentes no momento da gravação. O segundo, atua de maneira mais argumentativa, conduzindo a emoção do público, conforme o desejo do editor. Conforme lembra Rezende (2000, p. 38) “a televisão resulta da combinação de três códigos: o icônico

o linguístico e o sonoro”, sendo que o icônico é relativo à percepção visual, o linguístico refere-se à fala, e o código sonoro reporta-se às músicas e áudio ambiente.

No texto jornalístico, em geral, a mensagem se dirige ao contexto, portanto a função de linguagem predominante é a função referencial, ou de representação, “elaborada em função de uma certa repetibilidade das normas do código, produzindo informações definidas, claras, transparentes, sem ambiguidades” (CHALHUB, 2006, p. 10), sendo um recurso usado para causar um efeito de distanciamento maior entre o autor e o fato narrado. Brito e Panichi (2013), também classificam a função referencial como denotativa, voltada para a informação com o objetivo de transmitir dados com objetividade. “Nesta função prevalece o texto escrito em terceira pessoa, tais como os textos jornalísticos, científicos, jurídicos, centrando-se no referente, naquilo de que se fala” (BRITO; PANICHI 2013, p. 118).

Dizemos que a função referencial é predominante porque consideramos que uma mensagem pode ter várias funções, sendo que uma delas tende a se sobressair. Embora a função referencial reporte à objetividade, elementos subjetivos podem se manifestar na seleção lexical, na voz, nas expressões faciais, nas representações imagéticas, ou seja, nas funções secundárias. Por funções da linguagem, entendem-se as variações do fator que a mensagem focaliza a fim de interferir na orientação dessa mensagem.

Jakobson (1969), definiu seis funções da linguagem, cada uma com ênfase em um fator da comunicação: a *função referencial*, com ênfase no referente; a *função emotiva*, com ênfase no emissor; a *função conativa*, com ênfase no receptor; a *função fática*, com ênfase no canal; a *função poética*, com ênfase na mensagem; e a *função metalinguística*, com ênfase no código.

No telejornal, a notícia vem acompanhada da entoação do repórter, e até mesmo de expressões faciais, ao narrar o texto. Além disso, podem ocorrer exclamações e demonstrações de forte emoção por parte dos entrevistados, sentimentos que tendem a ser amplificados pela combinação com imagens técnicas selecionadas intencionalmente para compor esta mensagem duplamente codificada por sons e imagens. Com isso percebemos a presença da função emotiva revelando valores subjetivos. “Este tipo de função está presente quando o falante se posiciona em relação ao que está abordando, expressando seus sentimentos e emoções” (BRITO; PANICHI 2013, p. 119). Na televisão, esta subjetividade também pode ser

percebida pelo posicionamento da câmera e pela expressividade provocada pelos movimentos do cinegrafista.

Ainda que predominem a linguagem denotativa e a descrição, as notícias de telejornal não estão livres da função conativa. A simples escolha dos elementos que irão compor a reportagem, a seleção do recorte da realidade a ser mostrado e a composição entre texto falado e imagem, trazem intrinsecamente as marcas da argumentação, das ideologias, da intenção de persuadir o receptor. Também chamada de apelativa, esta função pode ser percebida pelo uso de verbos no modo imperativo, comuns nos *teasers*, chamadas e passagens de bloco que costumam trazer frases de efeito como “não perca”; “veja a seguir”, “fique com a gente”, “observe esta imagem”, etc.

Também é comum o uso da função fática para simular um diálogo com o telespectador. Acontece, por exemplo, quando o apresentador ou o repórter lançam uma pergunta para provocar, instintivamente, uma reação mental em quem está assistindo. Durante uma reportagem sobre a produção de vinhos em lata, a correspondente da Globonews na França, Joana Calmon, incluiu a seguinte interrogação no meio do texto: “Já imaginou tomar vinho em lata aqui na pátria das maiores vinícolas, dos *chateaus* de prestígio?” Ela mesma deu a resposta: “Uma heresia, pelo menos para os puristas.”

Da união entre texto oral e texto imagético é possível ver surgir ainda a função poética, fruto da combinação dos signos que vão compor a mensagem. Conforme definiu Samira Chalhub (2006, p. 34), “qualquer sistema de sinal, no sentido de sua organização, pode carregar em si concentração poética, ainda que não predominantemente.”

Em uma reportagem sobre transplante de órgãos, o repórter Geovan Petry descreveu assim a chegada de um fígado para um paciente que esperava na fila de transplantes: “O médico traz nas mãos a esperança”. A imagem mostra o médico chegando com uma maleta térmica própria para o transporte de órgãos humanos. “Esperança” tornou-se uma metáfora para o órgão que seria transplantado. Essas reconfigurações fazem a mensagem voltar-se para si mesma, tornando-se multissignificativa.

Embora, no jornalismo conservador, seja desejável que o texto jornalístico não se confunda com outros tipos de literatura, em especial com a poesia, é possível encontrar traços de funções expressivas, que traduzem subjetividade, em alguns

textos de televisão. Isto é mais comum em reportagens leves, de comportamento, quando o objetivo é também entreter o telespectador, além de informar.

Para Martins (1991, p. 90) “o mais importante fator de afetividade é certamente o emprego da linguagem figurada, seja da metáfora e da metonímia, em que as palavras assumem um sentido mais afastado do fundamental”. No fazer telejornalístico, as metáforas surgem, muitas vezes, da necessidade de materializar conceitos abstratos e deixá-los mais claros ou compreensíveis ao telespectador. Assim, associa-se a imagem de algo concreto a um conceito abstrato que reflete a sensibilidade do autor.

A linguagem figurada é basicamente o emprego de sentidos diferentes do literal, que transformam a palavra em discurso. Tais trocas de sentido são chamadas de figuras de linguagem ou figuras de retórica, classificadas de acordo com o campo línguístico em que provocam mudança – lexical ou gramatical. A metáfora, já exemplificada acima, é uma figura de linguagem que se concentra na carga semântica da unidade lexical. Conforme Fiorin (2014), a metáfora aumenta a intensidade do sentido e tem um valor argumentativo muito forte. “O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. (...) As metáforas podem ter a dimensão de uma palavra, de uma frase ou de um texto” (FIORIN, 2014, p. 34).

Na metonímia, a associação figurativa entre duas palavras se dá pela interdependência. Segundo Fiorin (2014, p. 37) “o que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é a contiguidade, ou seja, uma proximidade, uma vizinhança, um contato”. Um exemplo da aplicação deste conceito em uma reportagem de televisão é o seguinte texto do repórter Danilo Vieira, no Bom dia Brasil, sobre as praias do Rio de Janeiro: “Ali do lado já é Copa. Copacabana. Com C, de Carlos Drummond de Andrade. Um bairro que pode ser prosa ou poesia, depende de quem lê.” A imagem mostra a escultura do escritor na orla de Copacabana, e é aí que se dá a relação de contiguidade, uma vez que pode-se reconhecer Copacabana pela figura do poeta Drummond sentado em um banco do tradicional calçadão.

O Jornal Nacional apresentou uma reportagem sobre o verão no Rio de Janeiro, brincando com as maneiras com as quais os cariocas enfrentaram as altas temperaturas. Identificamos várias figuras de linguagem, no texto do repórter e nas falas da população. Uma delas aparece na voz de um ambulante, entrevistado pelo

repórter Danilo Vieira: “Bem-vindo a Bangu, o bairro mais quente do planeta Terra”. Segundo o Dicionário de Figuras de Linguagem, de Cherubim (1989), a hipérbole “engrandece ou diminui exageradamente a verdade das coisas”. Este recurso aumenta a intensidade semântica da palavra “diz-se mais para significar menos, mas, por isso mesmo, enfatiza-se o que está sendo expresso” (Fiorin, 2014, p. 75).

Na mesma matéria encontramos um exemplo de ironia, provocado pela intertextualidade com reportagens da editoria de política do telejornal. O autor faz uma referência bem-humorada à operação Lava-jato, da polícia federal: “Exceções à parte, pode-se dizer que a política do verão é fazer suar. Nesse caso - e só nesse caso - ser flagrado no lava-jato não é crime algum”. Acompanhando este texto, mostrava-se a imagem de um homem, sem camisa, tomando banho de mangueira em um lava-jato. Conforme Cherubim (1989), “a ironia depende muito do contexto extralinguístico” e, neste caso, o contexto fazia-se presente no conteúdo daquela mesma edição do telejornal. “A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc.” (Fiorin, 2014, p. 70).

Ainda nesta reportagem, exibida no dia 27 de dezembro de 2016, há uma espécie de paráfrase, em que o repórter repete o refrão da música *Borbulhas de Amor* que se popularizou, no Brasil, na voz do cantor Fagner, alterando o sentido do verso. Diz o repórter: “Se, para alguns, ele [o calor] maltrata, para o peixeiro André, ele inspira. Nesse calor, ele trabalha imaginando: *quem dera ser um peixe*³. ” As imagens mostram peixes conservados sobre uma cama de gelo, e o peixeiro completa a paráfrase “pra nesse gelo poder descansar”. Segundo Fiorin (2014), a paráfrase é uma reformulação. Neste caso, a recriação da ideia fica por conta da combinação a imagem, o texto do repórter e a contribuição do entrevistado.

Veremos também, nas análises de corpus deste trabalho (item 3.3.2), outros exemplos de linguagem figurada na televisão, como a personificação, que descreve animais, objetos e paisagens com características humanas, “um precioso recurso de estilo na língua literária, especialmente na língua poética, porque empresta vida e ação a seres inanimados” (Cherubim, 1989). Também chamada de prosopopeia, esta figura de linguagem é comum em fábulas e, por isso mesmo, usada com parcimônia em textos jornalísticos. Há ainda casos de antonímia, figura

³ É uma referência aos versos românticos cantados por Fagner “Quem dera ser um peixe, para em seu límpido aquário mergulhar, fazer borbulhas de amor pra te encantar, passar a noite em claro, dentro de ti”

construída pelo uso de antônimos para causar efeitos expressivos por meio do contraste entre palavra de conteúdos semânticos opostos.

3 ANÁLISE DE CORPUS

Cada repórter tem uma maneira própria de desenvolver a reportagem. Alguns anotam tópicos que fazem referências às informações consideradas importantes, outros preferem transcrever trechos das entrevistas coletadas. Fotografar placas e documentos ou gravar pequenos vídeos com o celular que possam auxiliar no resgate de dados difíceis de memorizar, também tem sido um recurso utilizado por profissionais que têm afinidade com as novas tecnologias.

As abordagens também variam de acordo com as situações e com o *deadline*. Muitas vezes, o tempo é tão curto que é preciso finalizar o texto dentro no carro, no trajeto de volta para a redação. Quando é possível, no entanto, assistir e/ou ouvir tudo o que foi gravado, pode oportunizar novos olhares sobre o assunto, antes de decidir como começar ou desenvolver o texto que será lido posteriormente.

Mas há sempre uma imagem, uma ideia ou uma declaração que resume ou representa o tema que se pretende abordar. É o que os jornalistas chamam de “gancho” da matéria, a razão para se tratar de um determinado assunto, conferindo a ele importância. Normalmente os repórteres começam seus textos por esse elemento chave, que pode atrair o público de tal forma a conquistar a atenção até o fim da reportagem.

Segundo Villela (2008, p. 165): “Para expor um acontecimento no telejornal é preciso agarrar a audiência nos primeiros 30 segundos da história e no desenrolar dos acontecimentos, cativar e estimular o público para deixá-lo ansioso pelo desfecho daquilo que você conta”. As informações visuais, linguísticas ou acústicas escolhidas para começar uma reportagem são, portanto, determinantes no processo de criação. As reportagens escolhidas para compor o corpus dessa dissertação trazem diversos recursos, escolhidos pelos repórteres, para compor o texto. São estilos diferentes empregados em situações variadas que também demandaram abordagens específicas.

3.1 REPÓRTER AUTOR

O texto, a seguir, foi escrito pelo repórter Wilson Kirsche, a partir de uma seleção de imagens captadas pelos repórteres cinematográficos Alexandre Oshima e Sidney Trindade. A reportagem foi exibida em todo o estado, no dia 01 de

setembro de 2014, pela RPCTV, no jornal ParanaTV Segunda Edição. Os repórteres cinematográficos registraram imagens da florada dos ipês brancos. Com base nelas e em sua própria percepção do fenômeno natural, Kirsche selecionou os *takes* que considerou mais interessantes, fez anotações sobre as impressões sentidas (como se verá nos rascunhos representados ao final deste artigo) e criou o texto, transcrito a seguir, em letras capitais:

--- É SÓ OLHAR PRO ALTO, REPARAR NAS PRAÇAS E CALÇADAS./ O BRANCO É A COR DA ESTAÇÃO./
 - *pessoa entrevistada comenta: "é a coisa mais linda..."*
 --- LEVE , DELICADA, MUITOS CACHOS À FRENTE DA CONCORRÊNCIA./
 - *pessoa entrevistada comenta "todos os ipês são bonitos, mas esse tá em primeiro lugar"*
 --- EM CIANORTE, NOROESTE DO ESTADO, OS IPÊS ENFEITAM RUAS, ENCANTAM MORADORES QUE PARAM PARA TOCAR, ADMIRAR A BELEZA DESSAS ÁRVORES./ UM RITUAL SEGUIDO EM LONDRINA, ONDE A FLORADA INTENSA - E FORA DE HORA - FOI A SURPRESA DE AGOSTO./
 - *pessoa entrevistada comenta: " é lindo e a gente prestar mais atenção, né?"*
 --- (repórter no vídeo) É UM SHOW BONITO MAS DE CURTA DURAÇÃO./ UMA SEMANA NO MÁXIMO, SE NÃO FOR ABREVIADO PELO MAU TEMPO./ O VENTO DESMANCHA TUDO, SIM, MAS COM MUITO CHARME./
 --- É UMA CHUVA DE FLORES QUE CAI NO RITMO DA BRISA, COBRINDO OS GRAMADOS, AS CALÇADAS./ PARECE IMAGEM DE INVERNO DEPOIS DA NEVASCA./ SORTE DE QUEM PODE ASSISTIR, REGISTRAR ESSE MOMENTO./

Percebemos que o texto é praticamente todo baseado na interpretação das imagens coletadas e nas emoções sentidas pelo autor, ao observá-las. As impressões foram primeiramente anotadas nos rascunhos e depois foram transformadas em frases e ordenadas de acordo com o ciclo do Ipê: as flores enchem os galhos, depois caem lentamente, até formar uma cobertura branca nas calçadas. Para corroborar o texto, o repórter selecionou também trechos de entrevistas de pessoas comuns reafirmando a beleza da florada.

Segundo Ostrower (2008, p. 66), “do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de- si e um captar, uma busca de conteúdos significativos”. O repórter reinterpreta o real a partir do recorte da realidade feito pelo repórter cinematográfico. O resultado é uma dupla codificação com muitos elementos de subjetividade.

Por se tratar de uma reportagem que fala de um tema leve, comportamental, que exige pouco da rigidez e objetividade das *hard news*, o autor não poupa adjetivos (“leve”, “delicada”, “bonito”, “intenso”). A escolha parece levar em consideração a sonoridade das palavras e a possibilidade de reforçar seus significados durante a pronúncia. Em vez de descrever detalhes da florada, o repórter brinca com jargões usados por outros profissionais tais como os da moda (“branco é a cor da estação”) e do mundo dos negócios (“muitas flores à frente da concorrência”). Estas expressões também são adjetivadoras e causam um efeito expressivo lúdico que combina com o tema da matéria.

Monteiro (1991) menciona estudos sobre a associação sinestésica entre vogais e cores e, embora questione a veracidade de alguns dados, as pesquisas mostram uma preferência intuitiva dos entrevistados pela relação entre a cor branca e a vogal /a/. Não há unanimidade, mas sugere-se uma correspondência entre palavras relacionadas semanticamente com clareza - como paz, felicidade, liberdade - e que têm a vogal aberta.

Seguindo essa lógica, a seleção lexical de termos como “florada”, “nevasca” e “delicada”, poderiam compor uma sinestesia entre o som aberto do /a/ e o branco dos ipês - ainda que seja uma escolha inconsciente do repórter, que poderia ter escolhido sinônimos como florescência, neve e frágil, mas que não teriam a mesma sonoridade e carga semântica. Para Martins (1991, p. 14), dentro de uma análise estruturalista, “o efeito de um vocábulo depende não só da frase, do contexto em que se encontra, como da tonalidade significativa que se sente em confronto com outros vocábulos equivalentes”.

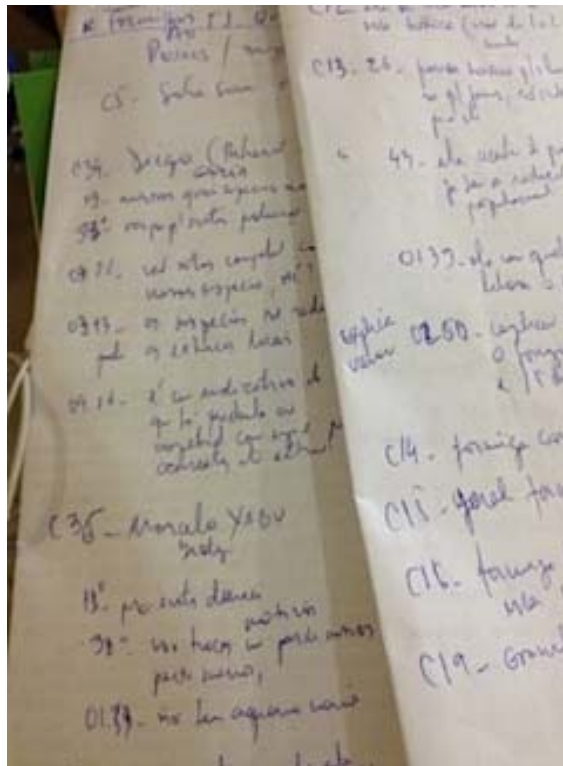
Os verbos reforçam o romantismo (“enfeitam”, “encantam”, “admirar”). Conjugados no tempo presente, provocam efeito de efemeridade, descrevem um estado momentâneo que se associa perfeitamente à ideia de beleza passageira presente na locução adjetiva “de curta duração”. Os substantivos trazem uma carga semântica positiva (“beleza”, “show”, “surpresa”) e criam uma conotação de festa e espetáculo.

Em dois momentos, o texto traz informações que exigem conhecimento prévio do autor sobre o ciclo da florada. Em um deles, o repórter afirma que a florada veio “fora de hora” e depois avisa que o fenômeno tem curta duração “uma semana, no máximo”. Em vez de termos científicos, o fenômeno é explicado em tom coloquial. O

parágrafo termina com a opinião do autor sobre a queda das pétalas: “muito charme”.

O uso da imagem como inspiração e ao mesmo tempo elemento comprobatório está presente também na comparação entre a camada de pétalas brancas e a neve (“parece imagem de inverno depois da nevasca”), e na metáfora “chuva de flores”. A última frase da reportagem (“sorte de quem pode registrar este momento”) foi construída para convergir com uma imagem selecionada pelo repórter. No rascunho, indicado na figura 12, está a anotação sobre uma moradora fotografando a florada. O número dos cliques, onde estão as imagens escolhidas, sempre acompanha as anotações e serve de referência para o editor.

Figura 10 - Rascunhos da reportagem Florada dos ipês brancos



Fonte: Wilson Kirsche (2014)

Figura 11 - Detalhe da decupagem que mostra a anotação “moradora fotografa os ipês” indicando que a imagem está no clipe 7 (c7)

Decupagem 1/25
 C11
 → Garai avião pub ueloh
 C2 → homem tenta decore, o
 gallo
 C3 → homem deu a flo
 C7 → moradora fotografou
 os ipês
 "Na cozinha com o
 bido de duma o dr.
 hoje, o pro satei a la

Fonte: Wilson Kirsche (2014)

Figura 12 - Transcrição de entrevista

C2 → homem tenta decore,
 gallo
 C3 → homem deu a flo
 C7 → moradora fotografou
 os ipês
 "Na cozinha com o
 bido de duma o dr.
 hoje, o pro satei a la
 tem a fotografia e
 guarda de ventos
 T → zona nobre, com
 carruagem

Fonte: Wilson Kirsche (2014)

3.2 EDITOR AUTOR

O texto a ser analisado foi construído em equipe. A proposta inicial da produção era que um repórter e um repórter cinematográfico acompanhassem um grupo de voluntários do Jipe Clube de Londrina que prestava auxílio às vítimas da enchente que destruiu pontes e estradas rurais da cidade, no dia 11 de janeiro de 2016. Mas havia espaço para apenas um profissional da imprensa.

Decidiu-se que o repórter cinematográfico Flávio Garcia seguiria com os “jipeiros” para registrar a ação. O objetivo era fazer imagens dos pontos em que os carros comuns da reportagem não conseguiriam chegar, por conta das más condições da estrada. E, para dar uma dimensão humana à tragédia, pretendia-se contar a história de uma família que tentava voltar para casa, após o temporal.

O repórter cinematográfico registrou, em áudio e vídeo, os momentos que antecederam a partida da caravana e o percurso. Em alguns momentos, Garcia interveio, fazendo perguntas aos motoristas, às famílias que recebiam ajuda, e às pessoas que o grupo encontrou durante a viagem. Estas entrevistas, chamadas de sonoras, ajudaram na contextualização das imagens.

Foram aproximadamente seis horas de viagem e cinquenta minutos de imagens gravadas no cartão de memória, que resultaram em uma reportagem de pouco mais de oito minutos. É inviável transpor para o presente estudo o conteúdo coletado pelo repórter cinematográfico, assim como a reportagem editada, devido à incompatibilidade entre as mídias. No entanto, foi possível recuperar parte dos documentos de processo da produção da reportagem, porque o primeiro rascunho foi compartilhado em uma rede social utilizada pela equipe.

O repórter cinematográfico fez um relato oral, por telefone, que foi transcrito por uma editora. Ela repassou o relatório por meio de um aplicativo eletrônico em que são compartilhadas informações pelo grupo de colegas de trabalho. Este documento de processo é importante porque serviu de instrumento contextualizador para o trabalho de edição e é um recurso de memória.

Segundo Maingueneau (2013), três tipos de contexto podem fornecer elementos necessários para a interpretação: a) o ambiente físico ou contexto situacional; b) o cotexto, que mobiliza a memória do intérprete sobre a totalidade do enunciado; e c) o conhecimento de mundo, que é o conjunto de saberes anteriores à enunciação. Por meio do relatório, o editor conseguiu identificar o trajeto da equipe e

os locais onde foram gravadas as imagens, teve conhecimento sobre as cenas que mais impressionaram o repórter cinematográfico. As informações vêm compor o conhecimento compartilhado de mundo.

Segue transcrição do relatório repassado à equipe por meio do aplicativo:

RELATÓRIO DO FLÁVIO... uma caravana com voluntários do Jipe Clube de Londrina, que disponibilizou os veículos saiu de Londrina por volta das 5 da tarde para levar uma família até o Assentamento Eli Vive, perto de Lerroville. TEM SONORA COM A FAMÍLIA... Na saída de Londrina, pegaram a Estrada do Galo, que liga ao Patrimônio Selva... estrada de chão... o trecho estava interditado porque a cabeceira da ponte foi levada pelas águas... VOLTARAM... Foram pela estrada que liga a Maravilha... de lá até Paiquerê... Lá Flávio ENTREVISTOU PESSOAS NO PONTO DE ÔNIBUS para saber a situação... Na Maravilha, cenas de destruição... RIBEIRÃO DOS APERTADOS ainda cheio... por onde passou deixou rastros... Chegaram à PR 445, no trecho interditado - Ribeirão Cafezal... (depois parece que foi liberado... tem que confirmar)... Entraram na estrada da Pedreira Guaravera... até o assentamento. No barraco, tudo inundado e um cachorro morto. Cena horrível... Defesa Civil deixou lona para a família... Partiram para São Luiz e Patrimônio Regina, entraram pela Estrada Iraúna... ENCONTROU CAMINHÃO ATOLADO... Trator tentando puxar... ERA CAMINHÃO COM RAÇÃO para levar à uma Granja de São Luiz... Iriam chamar um segundo trator... FLÁVIO ACHA que vai o caminhão vai passar a noite lá... FLÁVIO PERCORREU 80 KM, entre asfalto e estrada de chão... e ficou impressionado com a força da água, descreveu como se fosse uma bomba jogada nos pontos destruídos...

Ao conferir o relatório, o repórter cinematográfico fez duas correções:

Estrada Itaúna até s. Luís
Família foi levada depois do assentamento

O relatório foi feito à noite para edição na manhã seguinte. O editor que assumiu o turno usou as informações compartilhadas no grupo do aplicativo para orientar-se em relação à cronologia dos fatos e aos locais visitados pelo repórter cinematográfico. Para construir o texto, Diogo Hutt precisou assistir às imagens e ouvir as entrevistas. Segue transcrição da reportagem que foi ao ar:

A AVENTURA COMEÇA NA SEDE DA GUARDA MUNICIPAL, NO LAGO IGAPÓ. // LÁ NOSSA EQUIPE ENCONTROU A FAMÍLIA DO VALDECIR, UM AGRICULTOR QUE HÁ DOIS DIAS ESPERAVA AJUDA PRA VOLTAR PRA CASA.//

Entrevista com Valdecir Mendonça, agricultor
Entrevista com Loiri Sottle, agricultor

A FAMÍLIA ESTAVA VISITANDO PARENTES EM FRANCISCO BELTRÃO.// QUANDO VOLTOU PRA CASA, UMA **SURPRESA**: AS ESTRADAS ESTAVAM **INTERDITADAS**.// ONTEM A **AJUDA CHEGOU** COM ESSA **GALERA** DO JIPE CLUBE DE LONDRINA.

Entrevista com Romeu Almeida Ribas Neto – voluntário jipe clube

ALÉM DO VALDECIR, OUTRAS FAMÍLIAS APROVEITARAM A **CARONA**.// FORAM OITO JIPES.// UM só PARA LEVAR OS GUARDAS **MUNICIPAIS**, QUE FAZEM PARTE DA DEFESA CIVIL E ACOMPANHARAM TUDO.// MALAS DEVIDAMENTE **GUARDADAS**, FAMÍLIA **ACOMODADA**, É HORA DE PARTIR.// O TRECHO DE ASFALTO FOI **CURTO**.// NA SAÍDA DE LONDRINA AS EQUIPES ENTRARAM NA ESTRADA DO GALO, QUE DÁ ACESSO AO PATRIMÔNIO SELVA. COMEÇA O **BARRO** E MUITO **BURACO**. // ALGUNS MINUTOS DEPOIS A **COMITIVA TEM QUE PARAR**.// BAMBUS SOBRE A PONTE **IMPEDEM** A PASSAGEM.// A EXPLICAÇÃO ESTÁ NO OUTRO LADO.// A ÁGUA LEVOU UMA DAS CABECEIRAS.// **FIM DA LINHA**.// MAS OS **JIPEIROS NÃO DESISTEM**.//

Entrevista com guarda municipal

O CAMINHO FICOU MAIS LONGO. PARA IR A PAIQUERÊ, PRIMEIRO OS **JIPEIROS TERÃO** QUE PASSAR POR MARAVILHA.// NO CAMINHO O FISCAL DO D.E.R. DÁ A BOA NOTÍCIA:

Entrevista com fiscal do DER

NA ESTRADA, APESAR DOS **ESTRAGOS**, A **NATUREZA ENCANTA**!//

Entra comentário do Vergílio

A CONVERSA TEM QUE SER INTERROMPIDA. // É PRECISO PRESTAR ATENÇÃO NA ESTRADA.// O **PERIGO** ESTÁ LOGO À FRENTE.// UMA **CRATERA GIGANTESCA** SE FORMOU PRÓXIMO AO **RIO**.// VERGÍLIO PASSA COM CUIDADO... E A VIAGEM CONTINUA...//

NO DISTRITO DE PAIQUERÊ, ASSIM QUE OS MORADORES PERCEBEM A PRESENÇA DO NOSSO CINEGRAFISTA, NÃO PERDEM A OPORTUNIDADE://

Áudio reivindicações moradores

DE VOLTA AO ASFALTO, OS CONES **INDICAM PERIGO** À FRENTE.// É A PONTE SOBRE O RIO TAQUARA.// PARTE DA PROTEÇÃO LATERAL **CAIU**.// O RIO **PERMANECE** BEM ACIMA DO NÍVEL NORMAL, OS **TRONCOS** E **GALHOS CAÍDOS** **INDICAM** ONDE A **ÁGUA CHEGOU**.//EM VÁRIOS TRECHOS DA PR 445 PONTES FORAM **LIBERADAS** DEPOIS DE OBRAS **PALIATIVAS**.// EM VÁRIOS PONTOS O TRÂNSITO **SEGUE** EM MEIA PISTA, COMO AQUI, ONDE O **BARRANCO DESMORONOU** E A **TERRA INVADIU** O ASFALTO.// OS JIPEIROS CHEGAM AO ASSENTAMENTO ELI VIVE.// **MOSTRAM** TODA A HABILIDADE EM DIVERSOS **ATOLEIROS**, PRATICAMENTE **ESCALAM GIGANTESCOS** **BURACOS** NA ESTRADA.// PARA **CHEGAR** NA

CASA DO SEU VALDECIR, O JEITO É *ENTRAR NO MATO*.//
MISSÃO CUMPRIDA.// A FAMÍLIA *ESTÁ* DE VOLTA, EM CASA.//

Entrevista Loiri Sottle, agricultor

OS GUARDAS MUNICIPAIS *ENTREGAM* LONA PARA *COBRIR* A
HUMILDE CASA//
ANTES DE *VOLTAR* PARA LONDRINA, OS AGENTES DA DEFESA
CIVIL *DECIDEM* MUDAR OS PLANOS.// FAMÍLIAS *ESTARIAM*
ISOLADAS EM DISTRITOS PRÓXIMOS.//

Entrevista guarda municipal

COMEÇA A ANOITECER E AS **DIFICULDADES** AUMENTAM. // AS
LUZES NA FRENTE SÃO DE UM TRATOR **PARADO** NO MEIO DA
ESTRADA QUE *LIGA IRERÊ* A TAQUARUNA. // AS EQUIPES
PARAM.// OS GUARDAS *DESEMBARCAM* PARA *VER* O QUE
ESTÁ *ACONTECENDO*.// ERA UM CAMINHÃO **ATOLADO**.// NEM
O TRATOR *CONSEGUIA TIRAR*.// O CAMINHONEIRO TERÁ QUE
PASSAR A NOITE AQUI.// ELE *TENTAVA* LEVAR RAÇÃO PARA A
PROPRIEDADES RURAIS.

Entrevista produtor rural

CANSADOS E **SEM ESTRUTURA** PARA *IMPROVISAR* UM
ACAMPAMENTO, AS EQUIPES *DECIDEM* *VOLTAR*.// AGORA A
DEFESA CIVIL *SABE* A **REAL** SITUAÇÃO DOS PRINCIPAIS
DISTRITOS DE LONDRINA É, GRAÇAS À AJUDA DO JIPE CLUBE,
PODE *TRAÇAR* NOVAS **ESTRATÉGIAS**.

A seleção lexical de alguns substantivos, destacados em negrito, dá o ritmo da narrativa, desde o início do texto. Palavras como “aventura”, “galera”, “surpresa” e “jipeiros” dão ao enunciado certa informalidade, que condiz com a situação mostrada na reportagem. É também uma forma criar um ambiente de emoção e suspense, mas este não é o único campo lexical dominante no texto.

Há também, na seleção de substantivos, palavras como “perigo”, “barro”, “lama”, “natureza”, “buracos”, “cratera” que posicionam o telespectador diante das dificuldades encontradas pela equipe, causadas por fenômenos naturais, mas que precisavam ser dominadas e ultrapassadas pelos voluntários da referida comitiva.

A seleção lexical é a escolha de palavras de um determinado campo semântico de modo que tragam um sentido implícito ao texto. Segundo Koch (1987, p. 156), “a escolha de um determinado termo pode servir de índice de distinção, de familiaridade, de simplicidade, ou pode estar a serviço da argumentação, situando melhor o objeto do discurso dentro de determinada categoria, do que o faria o uso de um sinônimo”. Além dos substantivos, fazem parte da seleção lexical também os

verbos e os adjetivos. Estes últimos serão analisados na sequência, sob outra perspectiva.

Em negrito sublinhado estão apontados os adjetivos. Nota-se que, em algumas situações, eles aparecem antepostos ao substantivo, realçando o teor de subjetividade da construção. É o caso de “**gigantescos** buracos”, “**boa** notícia”, “**real** situação” e “**humilde** casa”. Nesta posição, os adjetivos têm claramente o objetivo de provocar emoção. Já nas situações em que os adjetivos são postos depois do substantivo, as qualidades são menos argumentativas e mais objetivas, tendendo à descrição. Observa-se isto em “trator **parado**”, “caminhão **atolado**”, “guardas **municipais**” e “obras **paliativas**”. Nestes casos, os adjetivos têm uma função mais informativa, descritiva.

Neves (2000), na *Gramática de usos do Português*, distingue os adjetivos em qualificadores e classificadores. Os primeiros têm caráter vago e subjetivo, enquanto os segundos têm caráter não vago, objetivo. No texto em questão, os adjetivos qualificadores estão antepostos ao substantivo, enquanto os pospostos classificam o substantivo de maneira relacional. Lapa (1988, p. 105) também coloca como regra: “quando o adjetivo está logo depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objetivo, intelectual; quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matização afetiva”.

O uso da preposição contraída “pra”, em vez de “para”, é uma forma de facilitar a oralização do texto escrito e aproximá-lo da língua falada. As locuções adverbiais de lugar, sublinhadas no texto, também são recursos essenciais na reportagem de televisão como dêiticos espaciais que situam o telespectador no espaço dos acontecimentos.

Chama a atenção a grande quantidade de verbos, indicados em itálico, priorizando as ações. Essa é uma característica do texto jornalístico de televisão. Percebe-se, no entanto, que os tempos verbais variam ao longo da narrativa. Quando o enunciador pretende se distanciar do fato, descrevendo a cena de maneira mais objetiva, é utilizado o tempo pretérito; mas quando a intenção é causar tensão, usa o tempo presente. Lapa (1988, p. 146) afirma que “a nossa imaginação e o nosso sentimento procuram referir tudo ao presente (...). A este presente do passado costuma chamar-se ‘presente histórico’ ”.

Ao usar o presente, o narrador traz o telespectador para o momento da ação, um recurso altamente argumentativo. Nos momentos em que o verbo é usado

no presente, também são usadas imagens em que o repórter cinematográfico está com a câmera no ombro, em ângulo subjetivo, ou seja, ele está dentro da ação, faz parte dela, grava imagens do ponto de vista de um dos integrantes da comitiva, como passageiro do jipe, e não como um observador externo, que grava de um ponto objetivo, fora da cena. Ao ver imagens gravadas de um ângulo subjetivo e ouvir a narração no tempo presente, o olhar do telespectador também é conduzido para dentro da ação.

Na reportagem em análise, as entrevistas são introduzidas na forma de discurso direto, com a intenção de criar efeito de objetividade, apresentando exatamente as palavras do enunciador (MAINGUENEAU, 2013). Os créditos para o enunciador vêm em forma de legenda, na maioria das vezes. A única exceção é a entrevista do fiscal do DER, que é antecedido por uma curta introdução.

O texto jornalístico utiliza-se de recursos gramaticais que forjam uma objetividade textual. A principal função da linguagem utilizada é a referencial. No entanto, quando se trata da linguagem jornalística na reportagem de televisão, soma-se ao texto escrito para ser falado, as imagens e a entoação do repórter. A combinação desses fatores torna a linguagem audiovisual complexa e argumentativa, apesar dos esforços para eximi-la de opinião.

O texto em análise foi escrito com base em um texto imagético previamente construído por um repórter cinematográfico e posteriormente editado a partir da combinação entre palavra e representação visual. Demonstrou-se, por meio dos documentos de processo, que a construção da reportagem é feita em equipe. Mas além dos enunciadores internos, participantes ativos da produção, há também enunciadores secundários, que são os entrevistados ouvidos durante a elaboração do produto televisivo.

O editor, que define o que vai ao ar, é o principal autor do texto em questão. Por meio das decisões desse profissional, percebe-se a voz, a personalidade, desse enunciador. Apesar da proposta de representação do real, inerente à prática jornalística, o uso dos elementos gramaticais e das imagens disponíveis revelam a intencionalidade comunicacional.

A seleção lexical, os diferentes empregos dos adjetivos e a manipulação dos tempos verbais, indicam a mobilização de recursos que visam a persuadir e manter a atenção dos telespectadores voltada para o que se quer dizer e mostrar. Sendo assim, as funções emotiva e conativa fazem fundo à função referencial,

demonstrando que as reportagens de televisão são veiculadoras de discurso, mesmo em situações em que a narrativa tende à descrição dos recortes da realidade, interpretando fatos com base em conceitos socialmente compartilhados.

3.3 A PAUTA ENQUANTO DOCUMENTO DE PROCESSO

Durante coberturas factuais, os repórteres contam com poucas informações preliminares para ir a campo. As notícias consideradas quentes, “referem-se geralmente a acontecimentos não previstos na pauta e têm de ser veiculadas naquele dia” (REZENDE, 2000, p. 147). Os dados para construção da reportagem são coletados, normalmente, no local dos acontecimentos, conforme surgem as versões oficiais e extraoficiais e de acordo com o que se consegue registrar em imagens técnicas. O acesso à internet, pelo celular, também tem possibilitado a pesquisa e facilitado a comunicação com a equipe de suporte na redação.

Fotos e sons, atualmente captados com o celular, e anotações, ajudam a compor o acervo que vai ajudar o repórter a acessar o conteúdo sem depender exclusivamente da memória. Tudo que compõe esse conjunto de dados que precisa ser sintetizado e traduzido para a linguagem audiovisual é considerado documento de processo.

No entanto, é praxe no dia a dia das redações de televisão, que um jornalista fique exclusivamente responsável pela pauta, que costuma delimitar o tema da reportagem, agendar entrevistas com fontes pré-estabelecidas e fornecer informações preliminares sobre o assunto que vai ser tratado. Ainda que nem sempre a pauta seja completa, ela compõe um dos documentos de processo na criação da reportagem de televisão.

Conversas antecipadas com as fontes, publicações, documentos públicos e *press releases* são alguns dos itens que compõem a pesquisa prévia que pode ajudar o repórter na apuração da notícia e na busca por informações novas. A compilação desse repertório é chamada de pauta, e costuma ser produzida por um profissional que fica na redação dando suporte à equipe de repórteres que trabalha em campo, o pauteiro ou produtor.

Em muitos casos, a pauta é o primeiro documento de processo acessado pelo repórter antes do início da produção de uma reportagem. “Os documentos de

processo são registros materiais do processo criador” (SALLES, 2008, p.38) e, no caso da reportagem de televisão, estamos falando de uma criação coletiva, que começa na pauta, passa pelos repórteres e termina na edição.

3.3.1 Caso 1: Reportagem de Telejornal Diário

As pautas da rotina diária das reportagens de telejornal normalmente são compostas por uma proposta de encaminhamento da matéria e dados que poderão nortear o repórter. Com o enxugamento dos quadros funcionais das emissoras, principalmente no interior do país, os pauteiros costumam ter pouco tempo para fazer uma pesquisa detalhada e fornecer conteúdo robusto aos repórteres. Em algumas redações, o pauteiro produz em média uma pauta por hora, o que normalmente deixa boa parte da apuração para a equipe de reportagem, mesmo quando os temas não são tão quentes assim.

A pauta parcialmente reproduzida na figura 15 é um exemplo de abordagem de um tema de serviço que tem prazo para ir ao ar. A proposta é mostrar a aferição anual dos taxímetros, que coincide com o aumento no preço da tarifa de táxi. A pauta traz o endereço do Ipem, onde será o procedimento, o nome completo e os telefones de contato do responsável pela fiscalização, assim como o horário da entrevista marcada, os novos preços das tarifas e a quantidade de taxistas existente em Londrina. Entre os dados fornecidos, também está o cronograma da aferição.

Observamos que a repórter Tecianna Mujalli grifou as informações que considerou mais importantes e anotou, no verso da folha, dúvidas que não estão esclarecidas na pauta, como por exemplo: Por que o passageiro deve ficar atento? Quem não fizer, o que pode acontecer? Até fazer [a aferição], cobra valor antigo, como funciona? (figura 16)

Figura 13 - Recorte parcial de pauta de reportagem diária

PROPOSTA:
 VAMOS MOSTRAR QUE O INSTITUTO DE PESOS E MEDIDAS (IPEM), REALIZA A PARTIR
 DESSA SEGUNDA-FEIRA (04), UMA FISCALIZAÇÃO CONTRA IRREGULARIDADES NOS
TAXÍMETROS.
ESTA OPERAÇÃO É ANUAL, E EM 2016 VEM NO MOMENTO EM QUE FOI AUTORIZADO O
AUMENTO DE TARIFA AO SERVIÇO DE TÁXI EM LONDRINA.
DESDE A ÚLTIMA SEXTA-FEIRA (1º), A BANDEIRA 1 SOBE PARA R\$ 3,30 E A BANDEIRA
2 PARA R\$ 3,60. O VALOR PARA O EMBARQUE, SEGUE R\$ 5,40.
 O PROCEDIMENTO SERÁ REALIZADO NA AVENIDA DAS MARITACAS, 1400.
 A COMPANHIA MUNICIPAL DE TRÂNSITO E URBANIZAÇÃO (CMTU) INFORMOU QUE LONDRINA
 TEM 387 TÁXIS EM 76 PONTOS.
 PARA O SEGUNDO SEMESTRE, DEVERÁ SER ABERTA LICITAÇÃO DE MAIS 44 VAGAS.

=====

DADOS:
 O INSTITUTO DE PESOS E MEDIDAS DO PARANÁ (IPEM) MARCOU PARA O MÊS DE JULHO,
 ENTRE OS DIAS 4 E 29 O PRAZO PARA VERIFICAÇÃO DOS TAXÍMETROS INSTALADOS EM
 VEÍCULOS UTILIZADOS PARA TRANSPORTE DE PASSAGEIROS EM LONDRINA.

DE ACORDO COM O DIRETOR DO IPEM, JAIR CIQUINI, A EXPECTATIVA É VISTORAR
 TODOS OS 386 TÁXIS DA FROTA LONDRINENSE. CIQUINI ORIENTA COMO OS TAXISTAS
 DEVEM PROCEDER PARA PARTICIPAR DA FISCALIZAÇÃO.

A FISCALIZAÇÃO É FEITA POR MEIO DE UMA SIMULAÇÃO DE CORRIDA, E SÃO AVALIADAS
 PRINCIPALMENTE FALHAS NO APARELHO. DE ACORDO COM JAIR CIQUINI, NÃO HÁ
 REGISTRO DE FRAUDES NOS TAXÍMETROS AQUI EM LONDRINA.

AS ANÁLISES SERÃO FEITAS NA AVENIDA DAS MARITACAS 1.400 EM UM CRONOGRAMA
 ESTABELECIDO DE ACORDO COM AS PLACAS DOS VEÍCULOS.

Fonte: Ticianna Mujalli (2016)

Figura 14 - Anotações para confecção da reportagem

50% us 300

• aumentar a fiscalização?

• porque pode ficar barato?

• O lucro é cobrado
 na saída e na
 sede do IPEM
 neste mês

51,96

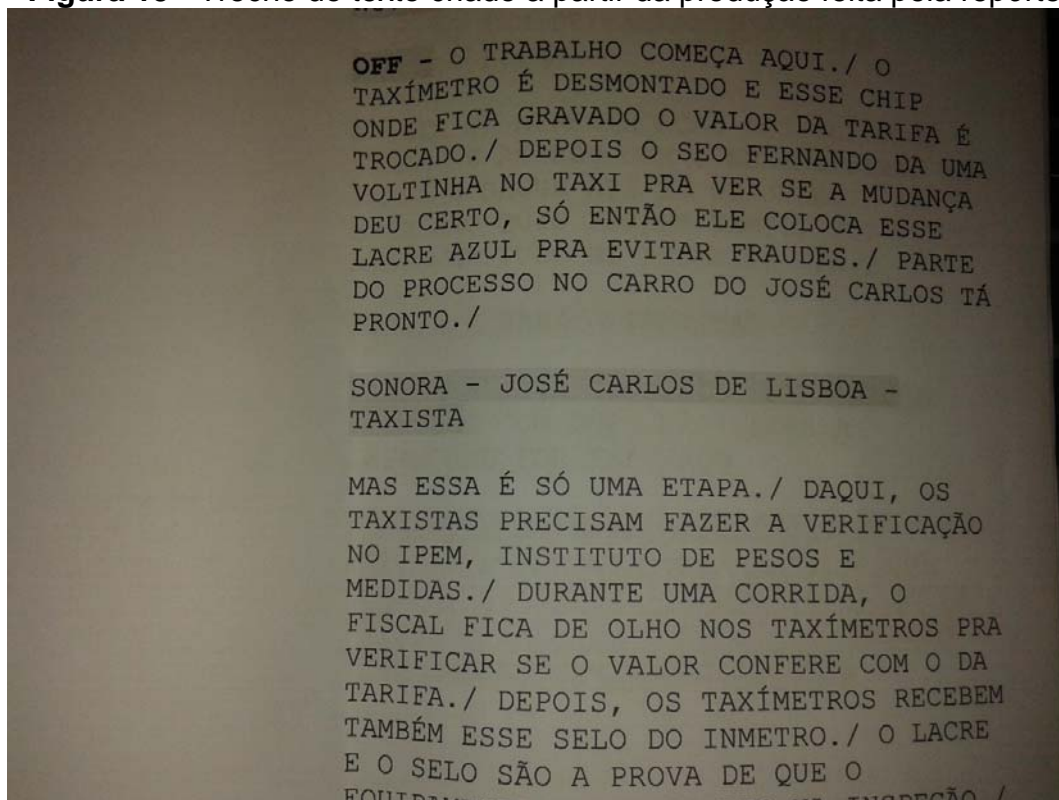
esperaram até julho qto
 estava previsto o início
 do trabalho

por Carlos de Lencastre
 revista

Fonte: Ticianna Mujalli (2016)

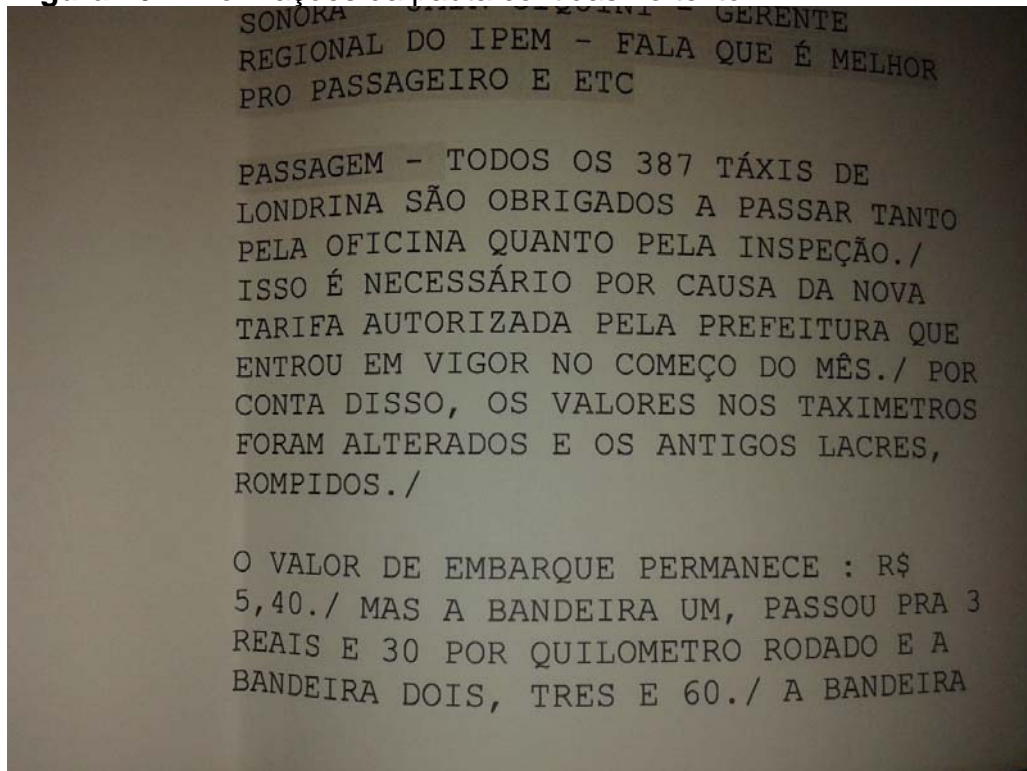
Na sequência, a repórter segue anotando as informações repassadas pela fonte indicada na pauta, entre elas o valor cobrado pela colocação de um selo que comprova a aferição, a informação de que o novo valor só pode ser cobrado após a aferição e colocação do lacre, e o endereço e telefone da oficina onde é colocado o lacre. Mujalli também produz a matéria, buscando a oficina e um taxista que aceitou conceder entrevista. No telejornalismo diário, é comum que o repórter faça papel de produtor também, para complementar a pauta. E é com coleta feita em campo que a repórter decide começar o texto, conforme mostra a figura 17.

Figura 15 - Trecho do texto criado a partir da produção feita pela repórter



Fonte: Ticianna Mujalli (2016)

Figura 16 - Informações da pauta contidas no texto



Fonte: Ticianna Mujalli (2016)

Mujalli usa várias marcas da língua falada para criar um efeito de intimidade com o telespectador. Notamos isso pelo uso do diminutivo “voltinha no táxi”; da contração da preposição para (“pra”) e do verbo estar (“tá”); além da preferência pelo pronome de tratamento informal “seu Fernando”, em vez de um impessoal “senhor”.

Só mais adiante podemos identificar as informações oficiais fornecidas pela pauta, na passagem e nos últimos trechos do *off* (figura 18). A repórter ainda sugere ao editor a criação de uma arte para ilustrar os valores de tarifas com e sem reajuste, um recurso gráfico para facilitar ao telespectador a compreensão do cálculo, diante da grande quantidade de números. Entre a coleta de imagens e informações na rua e a criação do texto final foram cerca de três horas de trabalho da equipe de reportagem. A matéria editada ficou com cerca de dois minutos e meio.

3.3.2 Caso 2: Grande Reportagem

No caso das reportagens especiais e das grandes reportagens, a produção exige um planejamento prévio minucioso, que possa prever não apenas os

custos de execução, como também a mobilização de recursos técnicos e humanos. Tal planejamento só pode ser completo quando se tem domínio da história que se pretende contar. Portanto, a pauta tem uma importância muito maior quando se trata do desenvolvimento de temas que precisam ser aprofundados. Para Galvão:

Analisar causas e consequências de uma notícia é um dos maiores desafios do jornalismo interpretativo, uma vez que a interpretação exige tempo e investigação, o que, muitas vezes, é praticamente impossível num telejornal diário. Esse fato explica porque atualmente as reportagens mais densas, as grandes reportagens, estão destinadas a programas específicos, de um só tema, como o Globo Repórter, SBT Realidade e Repórter Record (GALVÃO, 2009, p. 9)

As grandes reportagens têm um tempo maior de produção e de exibição. Elas permitem um aprofundamento maior sobre determinado tema e abrem um leque maior de abordagens. A possibilidade de usar um número maior de elementos aumenta e aproxima a linguagem audiovisual de televisão da linguagem audiovisual do cinema documentário.

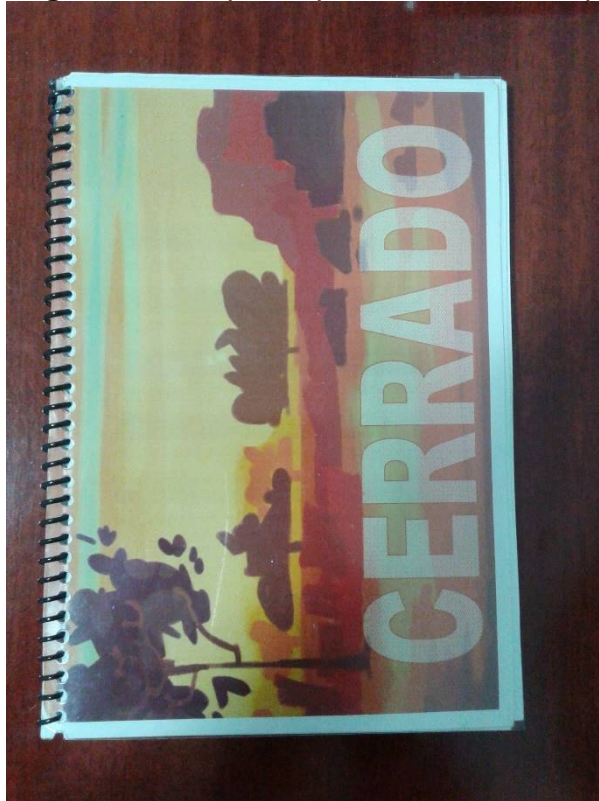
Neste subitem escolhemos analisar um produto do gênero televisivo Grande Reportagem, que tem tempo de produção, exibição e planejamento maiores do que as reportagens que compõem os telejornais diários. Com mais tempo de produção e exibição, busca-se neste tipo de programa o aprofundamento de um tema e a interpretação mais detalhada de recortes da realidade. Um dos programas mais conhecidos e também o mais antigo da televisão brasileira neste segmento é o Globo Repórter, da Rede Globo, que existe desde 1973.

Com cinco blocos divididos por intervalos comerciais, o programa tem aproximadamente uma hora de duração e é apresentado, semanalmente, em horário nobre na TV aberta, às sextas-feiras. O conteúdo é reprisado duas vezes no canal fechado Globo News, no fim de semana. O formato valoriza o aproveitamento das imagens técnicas e a narração do repórter que conduz a história e interage com os participantes.

A pauta do Globo Repórter é um guia. Não existe texto pré-definido, mas há um roteiro do que se pretende mostrar e informações de apoio. As datas das viagens, os dias de estada e os locais de hospedagem da equipe são estabelecidos com antecedência, já prevendo os melhores momentos para as gravações.

Para produzir o programa sobre o Cerrado Brasileiro, que foi ao ar em 2009, a equipe recebeu um caderno espiral com 58 páginas de instruções e outras cinco folhas livres para o repórter usar como rascunho (figura 1). Vamos analisar a pauta deste programa, elaborado pela produtora Anna Dornelles, e a importância desse documento no processo de criação do material editado que foi ao ar.

Figura 17 - Capa da pauta do Globo Repórter Cerrado



Fonte: Ana Dornelles (2009)

Matérias extraídas de jornais e revistas sobre o Cerrado e textos oficiais sobre agricultura, desmatamento, fauna e flora da região estão na pauta para ajudar na criação do repertório do repórter que vai até o local contar as histórias que estão sendo propostas. Há também uma lista de telefones e e-mails que inclui contatos dos integrantes da equipe de produção e da equipe de apoio e também de possíveis fontes de consulta.

A pauta determina os dias de estada em cada local de gravação, sugere o que se deve mostrar e o que se deve abordar. No caso da visita ao Parque das Emas, por exemplo, um dos dias de trabalho é reservado ao sobrevoo da área em ultraleve, para gravação de imagens aéreas. À noite, a pauta sugere o registro do

fenômeno da bioluminescência, um espetáculo natural da região, que acabou não sendo mostrado no programa (figura 20).

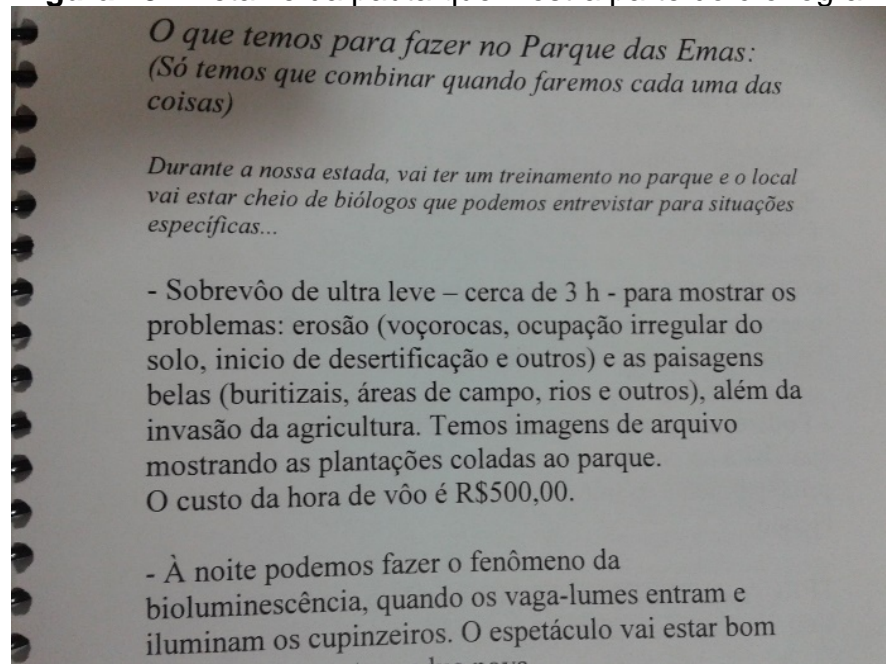
As imagens feitas do alto são valorizadas no texto, falado pela repórter Cláudia Gaigher, e embora não mostrem o tamanho do Cerrado – mais de 2 milhões de km² distribuídos em 11 estados - dão a dimensão da grandeza desse ecossistema. A indicação feita pela pauta sobre o que se pretende mostrar e a informação sobre o tempo disponível, certamente foram fundamentais para que a equipe pudesse otimizar a gravação. Parte da narração que acompanha estas imagens resultou no seguinte:

DAQUI DE CIMA, A PAISAGEM PARECE UMA COLCHA DE RETALHOS. PEDAÇOS VERDES MANCHADOS DE VERMELHO. NOSSO CINEGRAFISTA, WILLIAN TORGANO, A BORDO DE UM ULTRALEVE, REGISTRA O FLAGRANTE. A TERRA NUA, REVELANDO A AGONIA DE UM GIGANTE. O CERRADO BRASILEIRO PEDE SOCORRO. (GLOBO REPÓRTER CERRADO, 2009)

O texto constrói um jogo de palavras com as cores da paisagem. O verde da vegetação em contraste com a cor avermelhada da terra são descritos como se o desmatamento manchasse a natureza. A palavra “vermelho” pode ser enquadrada no mesmo campo semântico de “agonia” e “socorro” causando um efeito de sentido bastante apelativo, como se o Cerrado estivesse sangrando. Em vez de descrever as imagens tão somente, optou-se por uma metáfora gerada pelo choque entre imagens e palavras.

No caderno oferecido ao repórter também constam indicações de especialistas que podem sustentar os argumentos do programa e aqueles que podem acompanhar a equipe em campo. Há várias informações que podem ser utilizadas na construção textual, inclusive pistas sobre pesquisas que podem ser divulgadas pela primeira vez na televisão, ou seja, informações que merecem destaque por seu ineditismo (figura 21).

Figura 18 - Detalhe da pauta que mostra parte do cronograma



Fonte: Ana Dornelles (2009)

Alguns desses dados (figura 21) são sobre a fronteira agrícola aberta no cerrado, uma das principais causas do desmatamento. As imagens aéreas, planejadas pela pauta, também foram usadas para mostrar o avanço das lavouras e da cidade sobre a vegetação:

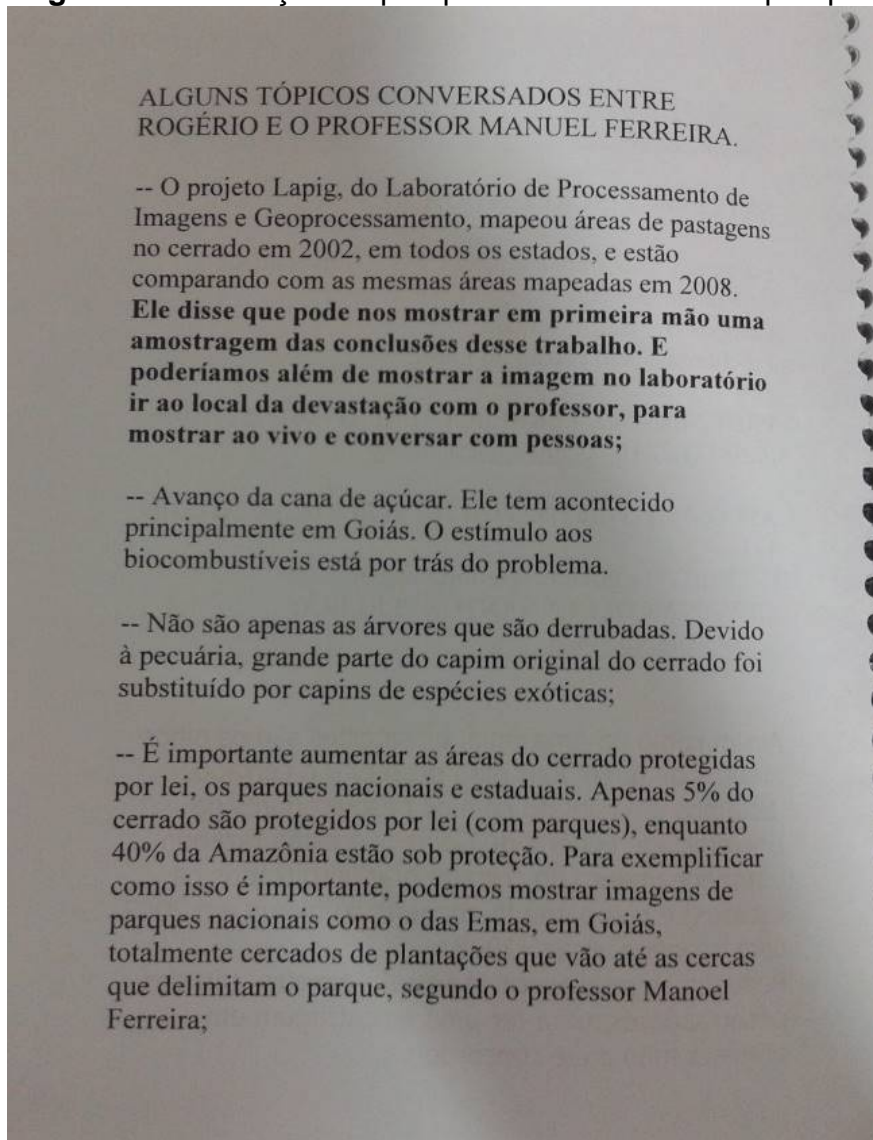
O CERCO ÀS ÁREAS DE PRESERVAÇÃO DO CERRADO SE FECHA A CADA ANO. UMA CIDADE CRESCENDO EM VOLTA DO PARQUE NACIONAL DE BRASÍLIA. NADA DE CORREDORES DE VEGETAÇÃO. OS ANIMAIS FICAM CONFINADOS.

A presença do trabalho da pauta na reportagem que foi ao ar em 2009, e que está armazenada no *You Tube* (<https://www.youtube.com/watch?v=IL1dngwcWfY>), pode ser identificada em alguns momentos do texto dos repórteres. Um exemplo são as informações que constam no trecho da pauta, reproduzido a seguir (figura 22), e a transcrição no *off* da repórter Cláudia Gaigher que segue abaixo:

A BIÓLOGA DO MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, KEILA JUAREZ, PASSOU DOIS ANOS SE EMBRENHANDO NAS MATAS PARA VER QUAIS BICHOS AINDA VIVEM NAS UNIDADES DE CONSERVAÇÃO DO CERRADO NA CAPITAL FEDERAL. UMA CAÇADA DO BEM, ONDE A MIRA É UM SENSOR, E O DISPARO É UM REGISTRO. (SONS DE MÁQUINAS FOTOGRÁFICAS DISPARANDO) SETENTA CÂMERAS FOTOGRÁFICAS FORAM

ESCONDIDAS NOS TRONCOS. SÓ COM O ESPIÃO SILENCIOSO A PESQUISADORA CONSEGUIU SABER QUAIS SÃO OS MORADORES DAS RESERVAS (SONS DE MÁQUINAS FOTOGRÁFICAS DISPARANDO) E QUE ALGO INTOCADO O CERRADO ESCONDE. AS ANTAS FAZEM POSE. TAMANDUÁ BANDEIRA, QUEIXADA, JAGUAŢIRICA... VEADO CAMPEIRO. FORAM ENCONTRADAS 25 ESPÉCIES DE MAMÍFEROS. (GLOBO REPÓRTER CERRADO, 2009)

Figura 19 - Indicação de pesquisadores e dados de pesquisas



Fonte: Ana Dornelles (2009)

Figura 20 - Informações sobre pesquisa com câmeras fotográficas

Nacional da Água Mineral, e a
 Ambiental Gama Cabeça de Veado.
 Keila Juarez monitorou a ocorrência de 35 tipos
 de mamíferos nessas áreas. Dez delas não foram
 encontrados. "Se existem, sobraram poucos. No
 máximo dez indivíduos por espécie", diz Keila.
 A pesquisadora instalou 70 armadilhas
 fotográficas nas unidades de conservação de
 março de 2006 a março de 2008. Câmeras
 digitais eram acionadas quando os animais
 passavam por pontos-chaves das reservas,
 detectados por sensores de movimento e de
 calor.
 As câmeras foram presas em troncos de árvores
 numa altura média de 50 centímetros,
 programadas para trabalhar 24 horas, distantes 2
 quilômetros uma da outra. O monitoramento
 aconteceu durante quatro meses: dois no período
 de seca e dois no período chuvoso.
 É a primeira pesquisa a fazer um levantamento
 abrangente dos mamíferos existentes no DF. A
 Lista Oficial da Fauna Brasileira Ameaçada de
 Extinção, publicada pelo Ministério do Meio
 Ambiente em 2003, enumerou 112 espécies em
 perigo no Cerrado. A maioria, 69 delas, eram de
 mamíferos.
 Os resultados da pesquisa da UnB escancaram
 os efeitos perversos do isolamento das áreas de

Fonte: Ana Dornelles (2009)

Dentre tantas possibilidades para o início do processo de criação de uma reportagem de televisão, o mote mais comum é a pauta, um levantamento prévio de informações que auxiliam na composição do repertório da equipe que vai a campo, em busca de imagens, fatos e entrevistas que corroborem ou não a proposta inicial. A pauta começa com uma ideia ou sugestão e pode ser submetida à aprovação de toda a equipe envolvida na produção e também da chefia. Ao ser entregue a repórteres e cinegrafistas, esse material passa a ser mais um importante recurso dentro do processo de construção da reportagem. Embora as informações da pauta não sejam transcritas pelo repórter, elas indicam algumas possibilidades.

Além de trazer dados que possam ser aproveitados no texto que será escrito para ser falado pelo repórter, a pauta também pode propor locais para a

produção de imagens relevantes e marcar entrevistas com fontes de informações confiáveis. Portanto, além de constituir um documento de processo, a pauta pode facilitar a captação de outros elementos geradores de impulsos criativos.

Neste trabalho, procuramos utilizar fundamentos da crítica genética para encontrar na exibição de uma grande reportagem, vestígios da pauta, invisíveis para o público, mas fundamentais para a apuração de fatos e para a construção do produto final. Traços dessas informações preliminares estão no texto do repórter e nas imagens do cinegrafista, dando suporte à produção em campo.

As intenções propostas na pauta, de mostrar a beleza do cerrado, a ameaça à fauna e à flora causada pelo desmatamento e o trabalho das pessoas que lutam pela preservação daquele ecossistema são confirmadas pelas entrevistas e passagens gravadas pela equipe de reportagem e reforçadas pela montagem da edição, que combina o texto imagético com a narrativa oralizada que o evoca. Notamos que a pauta contextualiza o tema com informações técnicas e números, dados que possam dar suporte aos argumentos do programa. No texto que vai ao ar, escrito por repórter e editor, acrescentam-se as nuances afetivas, de apelo à sensibilidade do telespectador.

Logo na abertura do programa, o apresentador faz as seguintes afirmações:

O CERRADO BRASILEIRO PEDE SOCORRO. NO GLOBO REPÓRTER, A BELEZA E A DEVASTAÇÃO DAS MATAS DO BRASIL CENTRAL. TAMANDUÁS, ANTAS, ONÇAS... SEM AS FLORESTAS, OS BICHOS ESTÃO ACUADOS. ONDE E COMO ENCONTRAR ALIMENTO? AS PLANTAÇÕES CHEGAM AO LIMITE DOS PARQUES NACIONAIS. NA BÀHIA, INVADEM ATÉ AS RESERVAS BIOLÓGICAS. MAS O CERRADO NÃO É SÓ DESMATAMENTO. EM MINAS, FRUTOS COMO O BURITI LEVAM TRABALHO E ESPERANÇA AO GRANDE SERTÃO. NO SUL, A MENOR RESERVA DO PAÍS GUARDA TESOUROS DA MEDICINA NATURAL. E NAS MATAS DO BRASIL CENTRAL, BROTAM AS NASCENTES DOS RIOS QUE VÃO DO SUL AO NORDESTE.

Por meio do emprego de uma prosopopeia, ou personificação, o cerrado brasileiro passa a ser o grande personagem dessa história e, como se detivesse a capacidade humana de pensar, “pede socorro” contra a devastação. O apresentador resume o tema do programa criando uma antonímia entre beleza e destruição. O desmatamento e os animais acuados contrastam com a esperança que vem dos alimentos, plantas medicinais e das nascentes de água limpa.

Esse breve prefácio vem acompanhado de imagens, tecnicamente construídas para mostrar a vida selvagem em todo seu colorido impactante, e da trilha sonora do programa. A seleção lexical é composta por várias palavras que despertam emoções por seu conteúdo subjetivo, como por exemplo “socorro”, “beleza”, “devastação”, “acuados”, “esperança” e “tesouros”. É um preâmbulo envolvente que recorre ao pensamento mágico da vitória da vida sobre a morte.

Para abrir a grande reportagem, a repórter Cláudia Gaigher também escolhe palavras que invocam mitos. Ela descreve o cerrado como “um paraíso perdido, isolado e ameaçado”, imagem afetiva combinada com uma imagem técnica que encontram paralelo no mito de Lemúria, o continente submerso, que pode ter sido o berço da humanidade. Assim como Lemúria desapareceu, o cerrado brasileiro corre o risco de sumir silenciosamente, já que a vida selvagem corre perigo.

Figura 21 - Imagem de abertura do Globo Repórter Cerrado



Fonte: You Tube <<https://www.youtube.com/watch?v=IL1dngwcWfY>>

Embora o programa proponha ao telespectador descobrir o que é o cerrado, as respostas já vêm prontas: é um lugar de belezas difíceis de compreender, representado por imagens de árvores e plantas secas, áreas de banhado e animais selvagens acuados. Os heróis dessa história são os pesquisadores e voluntários que cuidam dos “órfãos do cerrado”, animais que foram vítimas do desmatamento e cuja sobrevivência e preservação dependem da ajuda desses humanos dispostos a sacrificar os próprios recursos para salvar a natureza.

Na mitologia grega, os heróis eram semideuses, com capacidades especiais, porém eram mortais e tinham defeitos de caráter. Ainda assim eram capazes de façanhas e vitórias graças à coragem de suas ações. Os voluntários e pesquisadores que cuidam da vida selvagem no cerrado incorporam esse arquétipo no decorrer da narrativa, enfrentando inimigos aparentemente incontroláveis como o avanço da urbanização e da agricultura. Imagens de animais mortos nas estradas são seguidas por imagens de filhotes recebendo cuidados especiais, até que possam ser devolvidos em liberdade para a natureza.

A primeira parte do programa mostra, também, a extração do buriti. Sertanejos fazem a colheita da fruta típica do cerrado brasileiro, sempre dando preferência para os pomos que estão maduros e deixando parte para os animais. Eles produzem artesanalmente um óleo que serve como alimento e remédio cicatrizante. As mulheres também fazem geleias. Os produtos extraídos das plantas nativas são tão preciosos à vida humana por lá, que os sertanejos ajudam no combate ao desmatamento. Mas em se tratando de pensamentos mágicos e referências ancestrais, os habitantes do interior do cerrado são retratados como os “bons selvagens”, homens e mulheres em equilíbrio simbiótico com a natureza, ainda não subjugados pela sociedade ou marcados pelo pecado da cobiça.

A mistura de heroísmo e bondade na luta do bem contra o mal, as imagens raras de um lugar desconhecido pela maioria dos telespectadores, narrados por vozes apaixonadas e acompanhadas de uma trilha sonora envolvente, seduzem o telespectador por quase uma hora de programa. O primeiro bloco descrito aqui tem quinze minutos e provoca a curiosidade da audiência para descobrir, depois do intervalo, o que pode estar ameaçando a paz deste paraíso terrestre, no coração do Brasil.

Reportagens factuais podem levar horas para serem produzidas e são exibidas, na íntegra, em poucos minutos. Programas de grande reportagem, como o analisado aqui, têm um tempo maior de exibição, podendo chegar a quase uma hora, mas levam dias e até meses entre a escolha do tema, a organização da pauta, o planejamento das gravações, a produção da reportagem em campo, a montagem e a pós-edição, onde são acrescentados efeitos sonoros e de transição entre imagens.

Momentos emocionantes e que parecem obra de pura inspiração são, na verdade, resultado de um longo trabalho em equipe e da mobilização de recursos técnicos e financeiros. Soma-se a isso a contribuição de pessoas da comunidade, sejam elas especialistas ou trabalhadores anônimos, que cedem gratuitamente um pouco do próprio saber, da vivência particular, para uma obra de comunicação que passa a ser também um registro histórico de um determinado lugar, em um determinado momento.

3.4 CONSTRUÇÃO TEXTUAL A PARTIR DE OBJETOS DIGITAIS

A tecnologia tornou mais fácil o apagamento de alguns traços na construção da escritura, seja ela no âmbito literário, seja no âmbito jornalístico. Muitos autores preferem escrever no computador, utilizando programas que facilitam o apagar e o reescrever, sem deixar rastros facilmente identificáveis. Perde-se, assim, a possível troca de palavras e a autocorreção. O trabalho desenvolvido antes da entrega do produto final fica, muitas vezes, invisível.

Por outro lado, a digitalização de dados também trouxe a inserção de novas fontes de informação e, conseqüentemente, de elementos que podem impulsionar o ato criativo. No caso do jornalismo televisivo, isso fica evidente quando a ideia da reportagem surge da imagem enviada por um telespectador, de um documento público disponível na internet, ou quando o repórter - em vez de anotar na caderneta de rascunhos - fotografa ou grava a informação para consulta posterior.

Em todos esses casos encontramos documentos de processo que serviram como objeto de experimentação para a construção textual ou como meios de armazenamento de informações. Em alguns casos, como nas trocas de mensagens ou de e-mails, ainda pode ser possível captar também algum registro de experimentação. O editor também experimenta ao selecionar a sequência de imagens que, justapostas, formarão o texto imagético, mas raramente as gravações que não são aproveitadas permanecem salvas por mais de um mês.

A reportagem de televisão é um exemplo de processo criativo que tem, cada vez mais, a tecnologia como suporte. Salles (2013) lembra que em casos assim “as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos (de processo), contribuem para o aumento de sua diversidade”. Embora nesta

dissertação, realizada em suporte impresso, torne-se difícil a tarefa de explorar imagens em movimento, poderemos mostrar outras situações em que a tecnologia proporciona material importante no movimento de criação.

3.4.1 Documentos Públicos e Imagens Cedidas por Terceiros

Na figura 24, observamos as anotações feitas pelo repórter Alberto D'angele, da RPCTV. Ele foi escalado para fazer uma reportagem sobre um casal de auditores fiscais da Receita Estadual do Paraná, acusados de corrupção. Eles foram denunciados pelo Ministério Público e estavam foragidos, após pedido de prisão. A pauta forneceu à equipe de reportagem o endereço do casal e também imagens das câmeras de segurança do prédio onde os acusados moravam.

As imagens integram a denúncia criminal do Ministério Público e mostram a mulher procurada pela polícia retirando caixas do apartamento. Segundo a promotoria, a auditora pode ter escondido provas e destruído documentos. Tal acusação também consta da ação penal proposta pelo MP. O repórter Alberto D'angele, que além da formação em Jornalismo também tem formação em Direito, valeu-se dos próprios conhecimentos jurídicos para pesquisar os autos e traduzir para o texto de telejornal o teor da denúncia.

Na página manuscrita, o repórter organiza em itens curtos e resumidos o conteúdo das imagens que poderão ser usadas e as informações consideradas mais importantes na denúncia do Ministério Público. Algumas anotações são rabiscadas e reescritas no texto final, digitado no *script*. Neste caso, D'Angele utilizou-se de dois documentos encontrados em suporte digital: a denúncia e as imagens registradas pelas câmeras de segurança.

O repórter cinematográfico Marcelo Bonomini foi ao endereço do casal de auditores buscar outras informações. A equipe decidiu começar a reportagem com as imagens do prédio onde os fiscais moravam, seguidas de uma entrevista concedida pelo porteiro, reforçando a suspeita de que os acusados estariam foragidos. Na sequência, vêm as imagens do circuito de segurança do prédio, que integram a denúncia do Ministério Público.

No início do *off*, a escolha das imagens antecede a escolha das palavras. A partir da construção do texto imagético, o repórter constrói o texto falado (figura 25). Nos *offs* seguintes, ocorre o processo oposto. O repórter seleciona informações,

Figura 23 - Início da reportagem

OFF --- (img ontem) ---
DESDE O COMEÇO DE MARÇO ANA PAULA LIMA
E O MARIDO NÃO SÃO VISTOS NO PRÉDIO DE
ALTO PADRÃO EM QUE MORAM NO CENTRO DE
LONDRINA./ NOSSA EQUIPE ESTEVE NO
EDIFÍCIO E O PORTEIRO CONFIRMOU O
SUMIÇO DO CASAL./

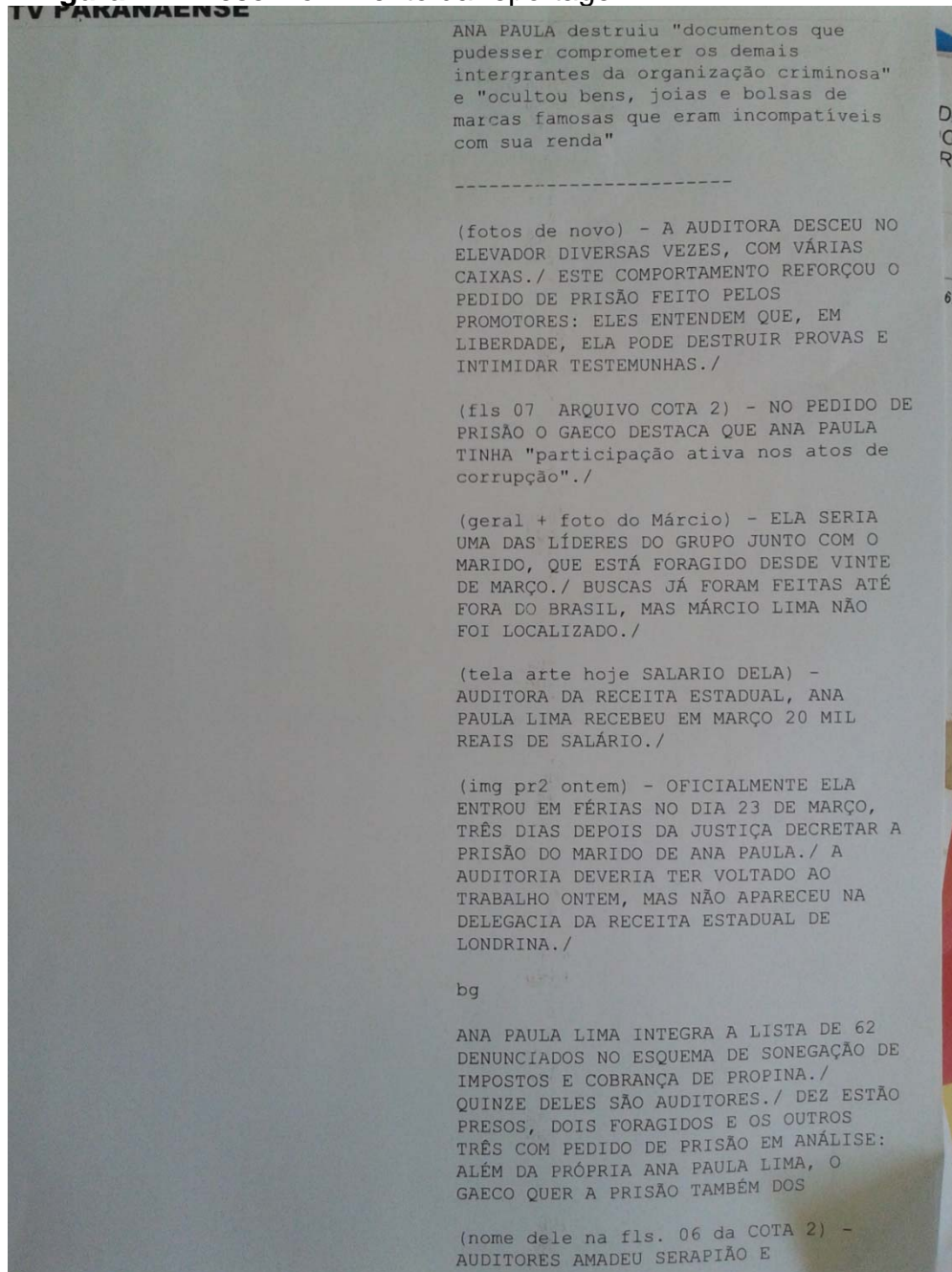
BG

(fotos folhas 8, 9 e 10 do ARQUIVO COTA
2) - FOTOS DO SISTEMA DE CÂMERAS DO
ELEVADOR DO PRÉDIO MOSTRAM QUE NO DIA
TRÊS DE MARÇO A AUDITORA ESTEVE NO
APARTAMENTO PELA ÚLTIMA VEZ./

FORAM JUSTAMENTE DOIS DIAS ANTES DO
GAECO - GRUPO DE COMBATE AO CRIME
ORGANIZADO - CUMPRIR, EM CURITIBA, UM
MANDADO DE BUSCA E APREENSÃO NO
APARTAMENTO DO MARIDO DELA, O ENTÃO
INSPETOR-GERAL DE FISCALIZAÇÃO DA
RECEITA NO PARANÁ, MÁRCIO DE
ALBUQUERQUE LIMA./
DURANTE ANOS, MARCIO LIMA FOI PARCEIRO
DE CORRIDAS DE CARROS DO GOVERNADOR
BETO RICHA, DO PSDB./

Fonte: Alberto D'angele (2015)

Figura 24 - Desenvolvimento da reportagem



Fonte: Alberto D'angele (2015)

Notamos no início de cada parágrafo a preocupação do repórter em indicar ao editor as imagens que considera adequadas para cobrir cada trecho do *off*. Também há indicações de recursos gráficos, como telas e fotografias, e som ambiente (indicado pela sigla *bg*, de *background*), que podem ajudar a ilustrar melhor a reportagem. Apesar da formação acadêmica em Direito, D'angele evita a linguagem jurídica e faz uso dela apenas em citação direta.

3.5 CONSTRUÇÃO TEXTUAL A PARTIR DE DECLARAÇÕES

Neste caso, a proposta de pauta partiu de uma fonte. Após insinuação pública do presidente da CPI da Petrobrás de que o falecido deputado José Janene estaria vivo (e de um possível pedido de exumação do cadáver), um policial militar entrou em contato com o cinegrafista Eliandro Piva, então funcionário da TV Tarobá, para revelar que havia transportado o corpo de Janene e que tinha certeza de que o ex-deputado estava morto. Em 2010, esse policial trabalhava na Autarquia de serviços funerários do município de Londrina (Acesf), cidade onde Janene foi enterrado.

A repórter Livia de Oliveira ligou para o policial, que confirmou a situação, mas não aceitou gravar entrevista. Durante a conversa, ele lembrou que outros profissionais da Acesf participaram do transporte e preparação do corpo. A partir desta informação, a equipe foi à sede da Autarquia de serviços funerários tentar encontrar os servidores que trabalharam no dia em que o corpo do ex-deputado chegou a Londrina.

A equipe de reportagem encontrou o motorista e o auxiliar que trouxeram o corpo do aeroporto para a capela mortuária onde o caixão foi aberto para que parentes pudessem fazer o reconhecimento. As declarações impulsionaram a construção textual. O repórter cinematográfico fez imagens dos profissionais em serviço, para ilustrar os procedimentos padrões da Acesf.

A equipe também fez uma enquete com a população para sentir como as declarações do presidente da CPI haviam repercutido entre os eleitores. Nesse ínterim, representantes da comunidade muçulmana entraram em contato com as emissoras de rádio e TV para repudiar o possível pedido de exumação. A equipe de produção marcou as entrevistas com o presidente da Associação Muçulmana de Londrina e com o tanatólogo que participou da preparação do corpo, durante o ritual religioso.

Depois das gravações, a equipe foi até a Mesquita Muçulmana da cidade para mostrar onde Janene foi velado. Lá, a equipe encontrou o sobrinho do ex-deputado, que fez questão de narrar como foi a preparação do corpo do tio, da qual ele afirma ter participado. Na internet já circulava a notícia de que a viúva havia publicado um texto nas redes sociais criticando o presidente da CPI e afirmando que Janene estava morto. Estas informações foram incorporadas ao texto escrito.

Havia a possibilidade de ir até o cemitério islâmico mostrar o túmulo de Janene. Mas, por falta de tempo, foram usadas imagens de arquivo do dia do enterro. Outros investigados na CPI, como o suposto operador do esquema, Alberto Youssef, aparecem nas cenas gravadas em 2010. Coincidentemente, a matéria do enterro foi feita pela mesma repórter, que se lembrava de detalhes do evento.

Com base nas declarações e imagens coletadas, a equipe construiu a reportagem, que seria exibida em rede nacional. Na figura 27, observa-se o primeiro rascunho do texto escrito; na figura 28 o texto digitado pela repórter, já com algumas alterações. Na figura 29, a versão que foi ao ar, revisada pelo editor Marcos de Guide, da Rede Bandeirantes.

Na versão final (figura 5), houve alterações no trecho que trata da caracterização de José Janene e também acréscimo de uma informação até então desconhecida da equipe de Londrina: imagem da assinatura de Alberto Youssef no atestado de óbito, liberando o corpo do Incor. A reportagem que foi ao ar ainda suprimiu as entrevistas dos dois representantes da comunidade muçulmana, para adequar o tempo da matéria ao tempo do Jornal da Band.

Figura 26 - Segundo rascunho

| Data | Início | Data impressão |
|------------|--------|---------------------|
| 21/05/2015 | 18:52 | 21/05/2015 11:40:05 |

| VT | Unic | Página |
|-------|------|--------|
| 00:00 | 2º | 05 |

| Repórter | Editor | Categoria | Total |
|----------|--------|-----------|----------|
| LUVA | | CC0001 | 21/05/15 |

Off

OFF 1
 FÁBIO ERA MOTORISTA E GEDEÃO AUXILIAR DA AUTARQUIA DE SERVIÇOS FUNERÁRIOS DE LONDRINA. NO DIA 14 DE SETEMBRO DE 2010 ELES BUSCARAM O CORPO DE JOSÉ JANENE NO AEROPORTO DE LONDRINA. O CAIXÃO VEIO FECHADO, MAS SEGUNDO OS SERVIDORES, FOI ABERTO PARA QUE A FAMÍLIA FIZESSE O RECONHECIMENTO. PROCEDIMENTO PADRÃO NA ACESEF

SN FÁBIO CATAL, COORDENADOR TRANSPORTES ACESEF - FALA QUE VIU, QUE ERA O JANENE
 SN GEDEÃO SILVA, AUXILIAR, DIZ QUE A FAMÍLIA RECONHECEU

JOSÉ MOHAMED JANENE FOI LÍDER DO PP NA CÂMARA FEDERAL. E TORNOU-SE UM DOS PIVÔS DO MENSALÃO. ELE TEVE UM AVC E MORREU NO INSTITUTO DO CORAÇÃO EM SÃO PAULO, À ESPERA DE UM TRANSPLANTE CARDÍACO. NESTA SEMANA O PRESIDENTE DA CPI DA PETROBRAS INSINUOU QUE A MORTE DE JANENE TERIA SIDO UMA FRAUDE. DISSSE QUE O CAIXÃO LACRADO DEIXAVA DÚVIDAS E SUGERIU A EXUMAÇÃO DO CORPO. HUGO MOTTA, DO PMDB, DIZ TER SE BASEADO EM INFORMAÇÕES DA VIÚVA, ISTAEL FERNANDA. ELA NÃO APENAS NEGA, COMO TAMBÉM REPUDIA AS AFIRMAÇÕES DO DEPUTADO NAS

REDES SOCIAIS. MAS A ESSA ALTURA, O BOATO JÁ REPERCUTIA NAS RUAS

ENQUETE (DOIS HOMENS) DIZENDO QUE NA DÚVIDA, É MELHOR EXUMAR

PASSAGEM (Z. LESTE)

SN NASSER EL KADRI, TANATOLOGO

O SOBRINHO DE JOSÉ JANENE PARTICIPOU DA CTRIMÔNIA E TEM CERTEZA QUE O TIO FOI VELADO NESTA SALA

SN A BEL JANENE JR, Sobrinho de José Janene

TODA IMPRENSA ACOMPANHOU O ENTERRO. POLÍTICOS DA REGIÃO ESTIVERAM PRESENTES E AIT O DOLUIRO ALBERTO YOUSSEF, ACUSADO NA OPERAÇÃO LAVA-JATO DE SER O OPERADOR DO PETROLÃO. O CORPO DE JANENE FOI SEPULTADO ENVOLTO EM UMA MÓRTALHA BRANCA. A EXUMAÇÃO É CONSIDERADA OFENSIVA AOS MUÇULMANOS.

SN DELY DIAS DAS NEVES, PRES. ASSOC MUÇULMANA DE LONDRINA

NR: O DEPUTADO HUGO MOTTA DESISTIU DO PEDIDO DE EXUMAÇÃO

Página 05 de 06

Mapa 007 de 06

Fonte: a autora (2015)

Figura 27 - Versão final aprovada pela edição

FÁBIO ERA MOTORISTA E GEDEÃO, AUXILIAR DA AUTARQUIA DE SERVIÇOS FUNERÁRIOS DE LONDRINA. NO DIA 14 DE SETEMBRO DE 2010 ELES BUSCARAM O CORPO DE JOSÉ JANENE NO AEROPORTO DE LONDRINA. O CAIXÃO VEIO FECHADO. MAS SEGUNDO OS SERVIDORES, FOI ABERTO PARA QUE A FAMÍLIA FIZESSE O RECONHECIMENTO.

SN FÁBIO CATAI, COORDENADOR TRANSPORTES ACESF - FALA QUE VIU, QUE ERA O JANENE

SN GEDEÃO SILVA, AUXILIAR, DIZ QUE A FAMÍLIA RECONHECEU

JOSÉ MOHAMED JANENE FOI LÍDER DO PARTIDO PROGRESSISTA NA CÂMARA DOS DEPUTADOS. / TORNOU-SE RÉU NO PROCESSO DO MENSALÃO, MAS MORREU ANTES DO JULGAMENTO. / JANENE TAMBÉM É CITADO COMO FIGURA CENTRAL NA OPERAÇÃO LAVA JATO, SEGUNDO INVESTIGAÇÕES DA POLÍCIA FEDERAL E DO MINISTÉRIO PÚBLICO. /

O EX-PARLAMENTAR SOFREU UM AVC E MORREU NO INSTITUTO DO CORAÇÃO EM SÃO PAULO. / ELE ESTAVA NA FILA À ESPERA DE UM TRANSPLANTE CARDÍACO. / NA SESSÃO DESTA QUARTA-FEIRA DA CPI DA PETROBRAS, O PRESIDENTE DA COMISSÃO PÔS EM DÚVIDA A VERSÃO DA MORTE DE JANENE. / HUGO MOTTA DISSE QUE O CAIXÃO LACRADO DEIXAVA DÚVIDAS E SUGERIU A

EXUMAÇÃO DO CORPO. ELE AFIRMOU TER SE BASEADO EM INFORMAÇÕES DA VIÚVA, ISRAEL JANENE. MAS PELA INTERNET, ELA NEGOU AS AFIRMAÇÕES DO DEPUTADO. QUE NESTA QUINTA-FEIRA VOLTOU ATRÁS NA DECISÃO DE PEDIR A EXUMAÇÃO. /

PASSAGEM - AS DECLARAÇÕES DE HUGO MOTA DEIXARAM A COMUNIDADE MUÇULMANA INDIGNADA. NA TRADIÇÃO ISLÂMICA, OS MORTOS SÃO ENTERRADOS NUS, DA FORMA COMO VIERAM AO MUNDO. O CORPO DE JOSÉ JANENE PASSOU POR UM RITO RELIGIOSO ANTES DE SER VELADO AQUI NA MESQUITA DE LONDRINA.

SN NASSER EL KADRI, TANATOLOGO

O SOBRINHO DE JOSÉ JANENE PARTICIPOU DA CERIMÔNIA E TEM CERTEZA QUE O TIO FOI VELADO NESTA SALA.

SN

JORNALISTAS, FAMILIARES E POLÍTICOS DA REGIÃO ACOMPANHARAM O ENTERRO, HÁ QUASE CINCO ANOS. / O DOLEIRO ALBERTO YOUSSEF, QUE TEM CASA E NEGÓCIOS EM LONDRINA, TAMBÉM COMPARECEU. (ARTE) NO ATESTADO DE JANENE ELE ASSINOU COMO DECLARANTE, PARA LIBERAR O CORPO NO INSTITUTO DO CORAÇÃO. / O INCOR FOI PROCURADO MAS NÃO QUIS SE MANIFESTAR. / (arquivo de Londrina) O EX-DEPUTADO FOI SEPULTADO ENVOLTO EM UMA MORTALHA BRANCA. A EXUMAÇÃO É CONSIDERADA OFENSIVA AOS MUÇULMANOS.

Fonte: a autora (2015)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vários estímulos inspiram o texto jornalístico de televisão. O mote pode vir de uma informação relevante, de um relato emocionado, de um barulho característico, ou de uma imagem, mas sem imagem, não se faz televisão. A imagem pode ser a própria notícia, contextualizada pelo texto oral. “Só se faz TV com imagem, mas a palavra tem lugar garantido. O nosso desafio é descobrir como e quando usar a palavra” (PATERNOSTRO 2006, p. 85).

Nesta dissertação, nos concentramos na análise de reportagens enquanto elementos do telejornal, um gênero da categoria informação, composto também por notícias construídas em outros formatos, tais como escalada, notas, *links* ao vivo, e entrevistas de estúdio. Na reportagem de telejornal, o texto imagético completa o conteúdo verbal de modo que um confere sentido ao outro, em movimento constante. Esta construção, que une códigos visuais e sonoros em uma só linguagem audiovisual, é um processo coletivo de criação da qual participam profissionais em diferentes funções.

A seleção de palavras e de imagens é feita a várias mãos, a partir das percepções sociocognitivas de todos os integrantes da equipe e do compartilhamento de informações. Como em uma corrida de revezamento, um jornalista passa o bastão ao outro. Um trabalho que começa com a proposta de pauta, de um assunto a ser abordado; passa pela construção, em campo, de um texto duplamente codificado por repórter e repórter cinematográfico e termina com o afinamento da edição, na combinação e fusão entre texto oral e texto imagético.

Por meio da crítica genética é possível percorrer os caminhos que levam às tomadas de decisão definidoras do resultado da matéria que chega aos telespectadores. Cada equipe tem seu próprio método de utilizar as imagens na criação da reportagem de telejornal. Elas podem servir como recurso argumentativo, como inspiração, como forma de dar credibilidade ao texto oral ou como a própria notícia contextualizada por palavras. Texto imagético e texto oral se complementam e se retroalimentam, oferecendo ao telespectador uma interpretação da realidade em que a imagem técnica torna-se o significado proposto pelo significante acústico.

A televisão mobiliza o imaginário coletivo e também se alimenta dele. É por meio da combinação entre sequências de palavras e de imagens que se

constroem e se reconstroem sentidos nas reportagens audiovisuais. Textos imagéticos invocam textos falados, e vice-versa, revelando interpretações de recortes da realidade. Harmonia entre as construções textuais de repórter e repórter cinematográfico tornam o processo de composição da comunicação audiovisual mais rico em significado.

A equipe de reportagem é regida pela linha editorial, pelo manual de redação, pelo tempo, pela comunicabilidade e pela adequação da linguagem ao veículo de comunicação. Criar uma reportagem para telejornal exige agilidade, repertório e integração com a equipe envolvida. É das escolhas sobre o conteúdo que se constrói o texto. Quanto maior o conhecimento prévio e o compartilhamento de informações entre os envolvidos, mais amplo é o leque de possibilidades de abordagens durante a construção textual.

Procuramos utilizar os fundamentos da Crítica Genética para percorrer os processos de construção de oito reportagens televisivas e analisá-las sob o enfoque da Estilística. Partimos de fragmentos de textos, rascunhos, documentos digitais e anotações, à procura dos vestígios deixados pelos autores sobre métodos utilizados por eles para registrar e memorizar informações ou para experimentar possibilidades textuais até o produto final.

Conhecer diferentes processos de criação de reportagens de televisão pode ajudar repórteres e editores em suas próprias decisões. A crítica genética também proporciona, nestes casos, uma reflexão sobre o desafio diário dos jornalistas de TV de criar textos diferentes e atrativos diante de inúmeras variáveis limitadoras, sendo que o tempo de produção é a principal delas. Conforme reitera Salles (2008, p.55), conhecer e observar alguns processos “livra a criação da mística difusa em que costuma ser envolvida, um objeto de adoração e culto”.

Recuperando rascunhos e anotações feitas por repórteres durante a produção de reportagens para telejornal, revelam-se os recursos utilizados para a construção textual. São registros que auxiliaram os autores a decidir sobre os aspectos importantes da notícia e as possibilidades de composição entre texto escrito para ser falado e texto imagético. É o que Salles (2006, p.68) chama de “coleta sensível” que o autor faz ao longo do processo “recolhendo aquilo que sob algum aspecto o atrai”. A composição passa pelo crivo do editor que pode suprimir, mudar ou acrescentar informações. Tais interferências podem alterar sentidos e significados.

Quanto maior o domínio prévio e o compartilhamento de informações entre os envolvidos, mais amplo é o leque de possibilidades de abordagens durante a construção textual. Conhecer estes mecanismos pode estimular repórteres na busca de soluções textuais. Por meio das análises, revelam-se os bastidores de um trabalho que integra a programação do veículo de comunicação mais popular do Brasil. Ao dar visibilidade às coxias desse processo de produção de notícias, também esperamos trazer contribuições para o público telespectador, desmitificando a ação por trás das lentes e microfones.

REFERÊNCIAS

- ALCURE, Lenira. **Telejornalismo em 12 lições: televisão, vídeo, internet**. Rio de Janeiro: Senac e Editora Puc Rio, 2011.
- ANDRADE, Matheus. **Rec: uma iniciação à filmagem**. João Pessoa: Ideia, 2013.
- ARONCHI, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.
- ARONCHI, _____. **Roda dos Gêneros da Televisão Digital Interativa Ferramenta para o desenvolvimento de novos gêneros e formatos de conteúdo para multiplataformas digitais interativas**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru-SP, 03 a 05 de julho de 2013, anais. Disponível em: < portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1719-1.pdf > Acesso em 05 dez 2016.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BRASIL, Antônio. **Telejornalismo Imaginário**. Florianópolis: Insular, 2012.
- BRASIL, _____. **Uma nova proposta para o telejornalismo na era digital**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2005.
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. 12.a edição. São Paulo: Ática, 2006.
- CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de Figuras de Linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.
- EINSENTEIN, Sergei M. **The film sense**. Trad. Jay Leyda. New York, Harcourt, 1947.
- EMERIN, Cárlica; BRASIL, Antônio. **Considerações sobre o conceito de coberturas em telejornalismo**. In: EMERIN, Cárlica; PAULINO, Rita. **Ensaio sobre televisão e telejornalismo**. Florianópolis: Insular, 2013. P. 21-38.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 7.a ed. São Paulo: Ática, 2000.
- FIORIN, _____. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8.a edição. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins fontes, 1966.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. **Metodologia de pesquisa em português falado.**

In: I Seminário de filologia e Língua Portuguesa. São Paulo, Humanitas, 1999.

GALVÃO, Denise. **Grande Reportagem televisiva.** In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Rio de Janeiro, 7 a 9 de maio de 2009, anais. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14> Acesso em 01 ago. 2016.

GLOBO REPÓRTER. Cerrado, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IL1dngwcWfY>> Acesso em 20 jul. 2016.

GOMES, Itania Maria Mota. Metodologia de análise de Telejornalismo. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.) **Gêneros televisivos e modos de endereçamento.** Salvador: EDUFBA, 2011. p. 17 – 48.

KLEIN, Alberto. **Projeções midiáticas do olhar.** Comunicação midiática, n.o 6, p. 87-96, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Argumentação e Linguagem.** 2.a ed. São Paulo: Cortez, 1987.

KOCH, _____. Villaça. **Introdução à linguística textual:** trajetória e grandes temas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAPA, Manoel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa.** 2.a ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEXICO. COURTÉS, J. e GREIMAS, A.J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Contexto, 2013. p. 285.

MACIEL, Pedro. **Jornalismo de televisão.** Porto Alegre: Sagra, 1995.

MAINGENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** 6.a ed. São Paulo: Editora Cortez, 2013.

MARCUSCHI, Luis Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização.** 2.a edição. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo.** São Paulo: Moderna, 1988.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas>> Acesso em 19 ago 2016.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **O trabalho simbólico da notícia.** Líbero – Ano VIII, n.o 15/16, p. 8-15, 2005.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Gramática de usos do português**. São Paulo: Unesp, 2000.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OSTROWER, Faiga. **Criatividade e processos de criação**. 23.a Edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

PANICHI, Edina Regina Pugas e CONTANI, Miguel Luiz. **Pedro Nava e a construção do texto**. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PANICHI, _____. **Documentos de processo e manejo de formas**. XIX Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro, CiFEfil, 2015.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. 2.a Edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.

REI, Cláudio Artur O. e SIMÕES, Darcília. Língua e estilo: uma tessitura especial. In: OLIVEIRA, Esther G. de e SILVA, Suzete (orgs). **Semântica e estilística: Dimensões Atuais do Significado e do Estilo**. Homenagem a Nilce Sant'anna Martins. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014. p.445 – 461.

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

RODRIGUES, Angela. **Análise dos textos orais**. 5.a Edição. São Paulo: Humanitas, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3.a edição, São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, _____. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. 2.a edição, Vinhedo – SP: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, _____. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

TÁVOLA, Artur da. **A liberdade do ver: televisão em leitura crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita**. 11.a edição. Tradução e adaptação Clarise Madureira Sabóia, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VILLELA, Regina. **Profissão: Jornalista de TV – Telejornalismo aplicado na era digital**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2008.

VIZEU, Alfredo e CORREIA, João Carlos. **A construção do real no telejornalismo: do lugar de segurança ao lugar de referência.** In: A sociedade do telejornalismo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

WILLEMART, _____. **Os processos de criação na escritura na arte e na psicanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

YORK, Ivor. **Telejornalismo.** 4.a ed. Trad. Luiza Lusvarghi. São Paulo: Roca, 2006.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** 3.a Ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.