



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PATRICIA ROSANA PIVETA

**A EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA COMO INTERFERÊNCIA
NA LINGUAGEM TELEVISUAL:
O PERCURSO DA EDIÇÃO NO TELEJORNALISMO DA TV
COROADOS**

PATRICIA ROSANA PIVETA

**A EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA COMO INTERFERÊNCIA
NA LINGUAGEM TELEVISUAL:
O PERCURSO DA EDIÇÃO NO TELEJORNALISMO DA TV
COROADOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dr. Florentina das Neves Souza

Londrina
2010

PATRICIA ROSANA PIVETA

**A EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA COMO INTERFERÊNCIA NA
LINGUAGEM TELEVISUAL: O PERCURSO DA EDIÇÃO NO
TELEJORNALISMO DA TV COROADOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Florentina das Neves Souza
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Ivete Cardoso do Carmo Roldão
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Profa. Dra. Dirce Vasconcellos Lopes
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, ____ de ____ de 20__.

A Deus, aos meus pais,
ao meu marido
e à Manuela

AGRADECIMENTOS

À Deus, em primeiro lugar, e à minha família que, mesmo dentro de limitações, apoiaram os meus estudos desde o início.

À minha orientadora, professora doutora Florentina das Neves Souza, por aceitar o desafio de me ajudar e por sempre estar à disposição para nossas inúmeras reuniões de orientação, todas extremamente produtivas.

Ao professor doutor Alberto Klein e à professora doutora Dirce Vasconcellos Lopes por fornecer contribuições valiosas na banca de qualificação.

À professora doutora Ivete Cardoso Roldão por fazer parte da banca de defesa.

Aos demais professores do Mestrado, de modo particular a Paulo Boni e Simonetta Persichetti, pelas excelentes aulas ministradas.

Aos colegas de sala de aula que travaram produtivos debates.

À Fernanda Boni por me fazer ver que conseguiríamos enfrentar e vencer este desafio.

À Maria Lúcia Correia Lemes, secretária do Mestrado em Comunicação da UEL, que sempre esteve pronta a ajudar nas questões burocráticas, tornando-as muito mais simples, ao contrário do que fazem vários profissionais do serviço público.

A todos os entrevistados que, direta ou indiretamente, fizeram parte desta pesquisa. Um agradecimento especial pelas horas de conversa e pela confiança em meu trabalho.

Aos funcionários da TV Coroados, Leonardo Hermes e Marlene Mendonça Munhoz, pela preciosa colaboração na busca por arquivos antigos de reportagens e ajuda na seleção e cópia das matérias.

A todos os meus amigos pelo otimismo e incentivo sempre.

Ao meu marido-companheiro, Anderson Martineli de Lima, pelo amor incondicional.

E, finalmente, à Manuela Piveta de Lima, o ser humano mais bonito e um dos mais importantes para mim, mesmo que meus olhos e os seus ainda não tenham se cruzado. Se nesses sete meses de vida dentro de mim. Se ela não tivesse se comportado como um anjo eu jamais teria chegado até aqui.

“Interessa saber de onde se vem, quando se procura compreender para onde se vai”.

Galiene Francastel

PIVETA, Patricia Rosana. **A evolução tecnológica como interferência na linguagem televisual**: o percurso da edição no telejornalismo da TV Coroados. 2010. 121f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

Este trabalho investiga a evolução tecnológica na edição de telejornais veiculados pela TV Coroados - uma das emissoras mais antigas do interior do país e afiliada da Rede Globo de Televisão. Para isto estuda as três mais importantes fases – o período do filme 16mm, da fita magnética e do sistema digital - e as conseqüentes mudanças na linguagem televisual tendo o tempo da imagem como um dos principais elementos de modificação desta linguagem. Discute de que maneira o percurso da edição vem sendo feito e como a tecnologia interfere no processo de construção do discurso. O presente estudo considera que uma das principais alterações proporcionadas pela evolução da edição foi a velocidade da imagem que provocou modificações na linguagem e no conteúdo informativo. No trabalho foram analisadas seis reportagens, sobre dois temas diferentes, todas transmitidas pela TV Coroados nos três momentos citados. No conteúdo das reportagens verificaram-se os recursos e técnicas da linguagem visual e textual na captação e edição no filme, fita magnética e no sistema digital. A metodologia buscou apoio nos estudos bibliográficos sobre imagem, edição, televisão e na experiência de profissionais que trabalharam com os três sistemas.

Palavras-chave: Comunicação. Imagem. Edição. Telejornalismo.

PIVETA, Patricia Rosana. **The technologic evolution as interference in the televisual language: the course of edition in the telejournalism of TV Coroados.** 2010. 121 f. Dissertation (Master in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

This paper investigates the evolution of the technology used in the edition of TV newcasts aired by Coroados TV, one of the oldest stations in the interior of Brazil and an affiliate of Rede Globo de Televisão. To accomplish this goal, this paper studies the three most important phases of the evolution – the period of 16 mm film, the use of magnetic tape and the digital system – and the consequent changes each phase makes to the televised language. The paper then discusses how the different editions have been made and how the technology affects the construction process of speech. This study considers that one of the main changes caused by the evolution of technology was the speed with which the images were presented, which then caused changes to the language and, therefore, the informational content of the newcasts. The paper analyzes six reports about two different topics, all of them televised by Coroados TV in the three phases mentioned. In the content of the reports, the resources and techniques of visual and textual language in the capture and editing in the film, in the magnetic tape and in the digital systems were verified. The methodology is supported by the bibliographical studies about image, edition, and television, and by the experience of professionals who have worked with the three systems.

Key-words: Communication. Image. Edition. Telejournalismo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 IMAGEM: CONCEITO E MOVIMENTO	14
2.1 REFLEXÕES EM TORNO DA IMAGEM	14
2.2 A EVOLUÇÃO DAS IMAGENS ESTÁTICAS	16
2.3 CINEMA – A PRIMEIRA IMAGEM EM MOVIMENTO	19
2.4 TELEVISÃO – A FORÇA DE UM VEÍCULO	21
2.5 A IMAGEM NO TELEJORNALISMO	25
3 A EVOLUÇÃO DA EDIÇÃO NA TV	29
3.1 A EDIÇÃO NO CINEMA	29
3.2 A EDIÇÃO NA TV	32
3.3 A TV COROADOS E A EDIÇÃO NA FASE DO FILME EM 16 MM	34
3.3.1 Breve Histórico da TV Coroados	34
3.3.2 Dos Programas ao Vivo ao uso do Filme Mudo	36
3.3.3 A Revelação e a Utilização do Filme na TV Coroados	40
3.3.3.1 O Trabalho das Equipes de Reportagem	41
3.3.3.2 A Revelação	42
3.3.3.3 A Edição	44
3.3.4 A Linguagem na Época do Filme	47
3.3.5 Os Primeiros Equipamentos e Profissionais do Departamento de Jornalismo da TV Coroados	49
3.4 A EDIÇÃO EM TV NA FASE DA FITA MAGNÉTICA	50
3.4.1 O Videoteipe	51
3.4.2 A Fase de Transição – do Filme para o Vídeo	53
3.4.3 A Câmera <i>U-matic</i>	53
3.4.4 A Câmera <i>Betacam</i>	55
3.4.5 A Edição em Fita Magnética	56
3.4.6 A Linguagem da Época do Vídeo	58
3.4.7 A Manutenção dos Equipamentos e o Treinamento dos Profissionais	61
3.4.8 A Imagem passa a ter mais Importância no Telejornalismo	64
3.4.9 A Edição Linear e a Edição não Linear	65

3.5 A EDIÇÃO EM TV NA FASE DIGITAL	66
3.5.1 A Recente História da TV Digital	66
3.5.2 As Características da TV Digital	68
3.5.3 O Período de Transição e de Adaptações: 2007 a 2016	71
3.5.4 A Edição Digital: não Linear	73
3.5.5 O Trabalho das Equipes e o Treinamento dos Profissionais	77
3.5.6 A Importância Tecnológica da Imagem Digital	80
3.5.7 A TV Digital sob o Contexto da Hipermídia	82
4 ANÁLISE DO OBJETO DE ESTUDO	85
4.1 COMO SE DARÁ A ANÁLISE	85
4.2 A LINGUAGEM NO UNIVERSO DAS FORMAS AUDIOVISUAIS.....	86
4.3 SEQUÊNCIA DE IMAGENS E TRANSCRIÇÃO DAS REPORTAGENS	89
4.3.1 Aniversário de Londrina	89
4.3.2 A Geada	96
4.4 A ANÁLISE	100
4.4.1 A Linguagem Visual	100
4.4.2 A Linguagem Textual	105
4.4.3 O Conteúdo Informativo	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	118

1 INTRODUÇÃO

A televisão completou em setembro 60 anos de vida e legitimação pelo público brasileiro - ainda que nos últimos anos ela começou a registrar queda na sua audiência média, por conta das novas tecnologias de informação e comunicação e também em consequência da concorrência e diminuição na distribuição publicitária. Mesmo assim, é inegável a importância que ainda tem na sociedade. E essa força, enquanto veículo de massa, pode ser medida em algarismos. De 1994 até 2004 os brasileiros compraram mais de 40 milhões de aparelhos de televisão, número superior ao de todos os aparelhos de TV comprados desde 1950, no início das transmissões no país (PORCELLO, 2008). Já o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) afirma que mais de 95% dos domicílios brasileiros possuem pelo menos um aparelho de televisão¹.

Um dos grandes motivos da existência de números tão significativos é sua capacidade de tornar visível algo que esteja distante dos olhos do telespectador. E é justamente a visualidade o principal atrativo da TV – característica que se intensificou ao longo dos anos. A própria comunicação e mesmo a linguagem passaram a necessitar do suporte das imagens num grau que nunca se registrou em outro período da história (BUCCI; KEHL, 2004).

Essa possibilidade em transmitir imagens, apesar de não ser exclusiva da televisão, faz dela um propagador muito popular de informação. E quando utilizada com eficiência realiza ações importantes como a descrita por Fernando Barbosa Lima (2007, p. 22): “a TV acabou, por exemplo, com a paralisia infantil no Brasil em pouco tempo, bastando veicular a imagem da gotinha numa campanha bem feita. Hoje não vemos nenhuma criança com paralisia. Essa é a força da TV.” Característica que um de seus produtos, o telejornalismo, procura explorar diariamente.

Dentro das várias etapas de produção de um telejornal uma das que estão fortemente ligadas à imagem é a edição. Ela, inclusive, é considerada uma das funções mais importantes do telejornal. É nesta fase que se definem, por exemplo, o quê e como determinado assunto será visto pelo telespectador. O editor é o último profissional a avaliar a reportagem antes da exibição. É dele a responsabilidade até de decidir se o material vai ou não ao ar.

¹ Pesquisa disponível em: <http://www.ibge.gov.br/brasil_em_sintese/tabelas/habitacao.htm>. Acesso em: 2 out. 2008.

O trabalho do editor se modificou muito ao longo dos anos porque tem relação direta com a evolução tecnológica. E as mudanças na parte técnica são frequentes nas televisões, estão no cotidiano das emissoras. Checar e entender as implicações das transposições das tecnologias da imagem com enfoque especial para a linguagem televisual e verificar como isso se deu na produção do jornalismo da TV Coroados são os principais objetivos desta dissertação que adotou dois procedimentos metodológicos: a pesquisa exploratória e a pesquisa descritiva.

Na pesquisa exploratória foram feitas treze entrevistas com funcionários e ex-funcionários da TV Coroados, diretores da RPC e um especialista em engenharia da televisão. Essas entrevistas foram inspiradas nas técnicas apreendidas por José Carlos Sebe Bom Meihy, em seu livro *Manual de História Oral*. Além delas propiciarem uma melhor compreensão do objeto de estudo, foram fundamentais para as análises práticas.

A pesquisa descritiva pretendeu detalhar esse objeto, sua construção e o seu percurso, fazendo um estudo de caso com reportagens da TV Coroados. A emissora foi escolhida porque foi uma das primeiras a serem criadas no interior do país, senão a primeira - como defendem alguns pesquisadores - e também pela possibilidade de acesso às produções de três períodos.

Afiliada da Rede Globo de Televisão ela foi fundada em Londrina, norte do Paraná, em 1963, na época em que as TVs utilizam o filme 16 mm em suas reportagens. E é a partir da tecnologia do filme que começa este estudo, passando pela fita magnética e chegando até ao sistema atual, o digital. Ao todo foram analisadas seis reportagens assim sistematizadas: duas em filme 16 mm, duas em fita magnética e duas digitais. As seis reportagens foram separadas em dois blocos de três – dentro desses blocos cada reportagem representa uma tecnologia. O primeiro bloco trata do aniversário de Londrina, no segundo o tema é a geada. Já o conteúdo da análise se fixou em: tempo e quantidade de imagens, planos de câmera, tipos de movimentos e alguns dos mais comuns recursos imagéticos empregados.

Além da análise das reportagens, esta dissertação faz uma recuperação dos três principais momentos de evoluções tecnológicas dentro do telejornalismo, que são os já citados: filme 16 mm, fita magnética e sistema digital.

Este estudo pretende mostrar que a edição sofreu significativas transformações ao longo dos anos como consequência da evolução tecnológica - ainda que não somente dela – e tendo o tempo da imagem como um dos principais elementos de modificação da linguagem televisual das reportagens. A intenção é buscar saber como se

deram estas transformações de percurso da edição e se elas contribuíram para uma melhor percepção da notícia.

Para tanto, no capítulo um procura-se, dentro da bibliografia sugerida, fazer um rápido apontamento sobre o percurso histórico da própria imagem. Até a chegada do cinema o domínio dos espaços sociais pertencia às imagens estáticas. Com o advento da sétima arte elas passaram a ser representadas em movimento que a televisão só fez perpetuar, principalmente em um de seus principais produtos; o telejornalismo.

Em seguida encontra-se o primeiro período a ser abordado que compreende a época em que as emissoras de televisão utilizavam o filme 16 mm nas suas produções telejornalísticas. Esta tecnologia exigia enorme poder de síntese de todos os profissionais envolvidos com a produção e edição do material e dependia consideravelmente de trabalho artesanal. Esse sistema, que vigorou por três décadas, de 50 a 70 do século passado, é visto hoje com significativa surpresa pelos profissionais mais novos.

Na sequência o estudo vai se concentrar no período da fita magnética-o primeiro grande salto tecnológico das emissoras. As câmeras com fitas magnéticas gravavam quantas vezes fossem necessárias uma determinada imagem e as gravações também podiam ser apagadas. Foi uma revolução na maneira de se trabalhar já que no período do filme nada disso era possível.

A etapa seguinte desta dissertação está direcionada ao momento atual, a era digital. O início da Televisão Digital de Alta Definição ou a HDTV – High Definition Television - marca o começo de uma nova forma de pensar e fazer televisão sob vários aspectos. Muda-se o trabalho do cinegrafista, do repórter, do editor. Todo o processo fica muito mais veloz, incluindo o tempo de exibição da própria imagem.

A escolha destes três sistemas operacionais se justifica por mostrar as principais evoluções tecnológicas da TV. Elas ajudarão a entender as mudanças de percurso na linguagem da edição de imagem – foco do último capítulo que analisa as seis reportagens veiculadas pela TV Coroados. Vale ressaltar que há alterações na forma de trabalho de emissora para emissora, principalmente no que diz respeito à execução das tarefas e a algumas tecnologias empregadas na produção da notícia. Mas, em linhas gerais, estes três sistemas - filme 16 mm, fita magnética e digital - estão no histórico de todas as televisões do país que começaram a funcionar entre as décadas de cinquenta e setenta.

É fato que a linguagem telejornalística não está atrelada apenas às mudanças tecnológicas, mas não é exagero dizer que tais alterações são preponderantes para que novos elementos de linguagem sejam criados ou caiam em desuso. Nesta dissertação, além de

resgatar alguns desses elementos, tentar-se-á responder também o que era essencial no processo de edição de uma reportagem produzida vinte, trinta anos atrás e o que prevalece hoje.

É preciso repensar a necessidade de estudos acerca da edição de imagens em televisão. Poucas são as publicações sobre o assunto – há falta de normatização, inclusive, dentro das próprias redações dos telejornais. Quando novos jornalistas passam a compor o quadro de editores de uma emissora de TV, são os mais antigos de casa os que, normalmente, explicam os procedimentos técnicos e conceituais da atividade. Também por causa disto esta pesquisa pretende ajudar os atuais profissionais a entender a complexidade e a responsabilidade do trabalho deles perante a sociedade. Para que haja difusão de conhecimento fora das redações é preciso que dentro delas os jornalistas dominem não só os processos técnicos, mas também os conceitos de imagem e sua eficiente aplicabilidade. Pretende-se ainda fazer com que esta pesquisa sirva como contribuição aos recém-formados que desejam atuar nos bastidores de um telejornal – mesmo que não haja a pretensão de transformá-la em um manual de diretrizes informativas. E, acredita-se que novas propostas de trabalho e de entendimento possam surgir ao longo do estudo.

Quanto mais análises, estudos e discussões forem feitos sobre edição de imagens nos noticiários televisivos maiores as possibilidades de construção de um jornalismo que atenda aos anseios da sociedade. Não está se falando aqui de utopia. Existem interferências comerciais, editoriais, empresariais, globais, intencionais e elas são tão velozes quanto o frame da imagem. Isto é fato. Mas se resignar não é papel do pesquisador.

2 IMAGEM – CONCEITO E MOVIMENTO

2.1 REFLEXÕES EM TORNO DA IMAGEM

As imagens têm diferentes naturezas. Elas vão desde registros oníricos – cenas que surgem na mente durante um sonho, por exemplo – até as pictóricas, produzidas por pintores, escultores, e aquelas chamadas de técnicas, muito difundidas pela fotografia, cinema, computação e pela televisão. Não há como negar, vivemos o dilúvio da imagem. Ela está na comunicação, nas artes, na cultura. O fascínio contemporâneo pelo visual tomou os espaços. As imagens estão cada vez mais presentes nas sociedades porque prendem os sentidos humanos.

Norval Baitello Júnior (2005, p. 90) diz que o homem se acostumou a ver a vida mediado por imagens e que é difícil não se deparar com elas todos os dias, em todos os lugares, porque a imagem é onipresente, “ocorre com celeridade progressiva a partir do Renascimento, [...] e se exacerba no século XX.” Nem a mais remota tribo, sem contato com a civilização, está livre de produzir ou de ser influenciada por imagens. A própria representação cultural em pinturas espalhadas pelo corpo denota a importância delas. Nas tribos urbanas, que não cessam de criar e aprimorar as reprodutibilidades técnicas, não é exagero dizer que a imagem vive um reinado e que seu fluxo não pode mais ser contido. Eduardo Neiva Junior (1986) aponta que esta época de representações da sociedade pós-industrial é capaz de preferir o acúmulo de informações à produção de objetos em série e que a imagem nos parece autônoma porque se confunde com o real e não há nada ao qual se subordine.

Historicamente desenhos de bisões nas cavernas de Altamira, na Espanha, feitos há 14 mil anos, estão entre as primeiras imagens produzidas pelo ser humano. A arte na pré-história, anterior à escrita, surgiu da necessidade mística de representar o potencial da conquista, o sucesso na caça, o inimigo a ser vencido, a força do homem sobre o animal que lhe servia de alimento. Estas cenas artesanais dos bisões foram precursoras da arte de contar histórias através das imagens. Donis Dondis (2004) defende que a experiência visual humana é fundamental para que se compreenda e se relacione com o ambiente. Ela diz ainda que a informação visual é o registro mais ancestral da história humana e cita o exemplo das pinturas rupestres enquanto reportagem mais antiga, que se tem conservado, sobre o mundo. E depois que descobriu esta forma de narração o homem não parou mais de produzir visualidades.

Mas o que é imagem?² Para Vilém Flusser (2002, p. 7), ela é uma superfície que pretende representar algo, é, portanto, “resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano.” Flusser (2002, p. 19) desenvolveu um estudo da imagem técnica³ sob a ótica do aparelho, que nada mais é do que um objeto produzido e trazido da natureza pelo homem. É este objeto, este aparelho, que produz a imagem técnica³. A máquina fotográfica é o aparelho que Flusser analisa, mas suas teorias são tão consistentes que servem a outros aparelhos que produzem imagem – como a câmera cinematográfica.

As percepções do filósofo se estendem a todo tipo de imagem técnica porque ele acredita que “o observador confia (nelas) tanto quanto confia em seus próprios olhos”, o que é um grave equívoco. E ressalta, “a aparente objetividade da imagem técnica é ilusória” (FLUSSER, 2002, p. 14). Não é difícil explicar como o autor chegou a esta conclusão. Basta atentar para o fato de que o significado das imagens nada mais é do que interpretações simbólicas do objeto registrado por uma máquina programada para captá-las.

E é justamente esta preocupação um dos motes centrais de Donis Dondis. Para ela, é fundamental a compreensão de todas as comunicações, formas e expressões visuais porque só desta maneira se pode colocar um fim ao analfabetismo imagético. Segundo Dondis (2007, p. 3), para que a mensagem não se perca é preciso “construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas.” Em resumo, ela quer chamar a atenção para que os receptores de mensagens visuais sejam transformados em indivíduos visualmente alfabetizados, que possam compreender o meio ambiente e reagir a ele através das imagens. E reitera: “o visual tem a velocidade da luz, e pode expressar instantaneamente um grande número de idéias [...]. A compreensão adequada de sua natureza e de seu funcionamento constitui a base de uma linguagem que não conhecerá nem fronteiras nem barreiras.” (DONDIS, 2007, p. 82).

Este alerta de Dondis é esclarecedor para que se entenda o atual processo de comunicação que é inteiramente permeado pela imagem. Martine Joly também segue em busca de uma melhor compreensão da imagem. Para Joly (2002, p. 121) “a expectativa de verdade é uma das expectativas mais repetidas da imagem. É mesmo uma das características simultaneamente mais espetaculares e mais ambíguas.” E completa, “o que ainda se receia das imagens é que sejam falsas, que não sejam verdadeiras, logo, que nos enganem” (JOLY, 2002,

² Nesta dissertação o termo imagem será utilizado para se referir a formas visíveis, ou seja, imagens visuais – pintura, fotografia, vídeo, por exemplo. Descarta-se, portanto, imagem produzida pela mente humana.

³ Imagem técnica é aquela produzida por aparelhos como, por exemplo, a câmera fotográfica e a câmera cinematográfica.

p. 122). Para que isso não ocorra necessário se faz compreender a essência desta ferramenta de expressão e de comunicação. Joly também critica a crença de que existe uma linguagem universal para a leitura de imagens. Para ela, quem defende este ponto de vista demonstra confusão e desconhecimento (1996).

Outra percepção importante sobre o assunto vem do pesquisador Jacques Aumont. Para ele, “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de descoberta do visual” (AUMONT, 2007, p. 81). Aumont também trata a imagem não como verdade, mas como uma representação da realidade: “a imagem se define como um objeto produzido pelo homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real” (AUMONT, 2007, p. 260). E ele direciona os caminhos pelos quais se olha uma imagem;

Olhamos as imagens não de modo global, de uma só vez, mas por fixações sucessivas. Quase todas as experiências concordam: no caso de uma imagem olhada sem intenção particular, as fixações sucessivas duram alguns décimos de segundo cada uma e limitam-se estritamente às partes da imagem mais providas de informação (AUMONT, 2007, p. 60-61).

Nesta era imagética – ainda que o termo tenha virado clichê e ainda que Aumont afirme que nossa civilização continua a ser uma civilização da linguagem (2007, p. 314) - a produção de imagens é minuciosamente planejada. Não é nenhum segredo que elas são fabricadas □ para determinados e específicos usos, sejam eles individuais ou coletivos. Este é outro ponto abordado por Aumont (2007, p. 197): “a imagem só existe para ser vista por um espectador historicamente definido [...] e até as imagens mais automáticas, as das câmeras de vigilância, por exemplo, são produzidas de maneira deliberada, calculada, para certos efeitos sociais” Ou seja, imagem não porta inocência.

2.2 A EVOLUÇÃO DAS IMAGENS ESTÁTICAS

Das cavernas de Altamira para o mundo se passaram milhares de anos. As imagens encontradas dentro das grutas espanholas usaram o tempo para se reproduzirem em inúmeras possibilidades imagéticas que variam do meio ao qual se utilizam e da forma

empregada. Os desenhos e pinturas dos bisões, que se transformaram nas primeiras obras de arte conhecidas na história da humanidade, nada mais são do que expressões do cotidiano de um povo. A arte rupestre da pré-história feita, provavelmente, por caçadores, tem uma forte relação com a própria sobrevivência.

Os desenhos eram as representações das presas desejadas pelos caçadores. Quatro mil anos antes de Cristo surge a escrita e, por consequência um novo período da história, a Idade Antiga, que durou até 476 d.C, quando ocorreu a queda do império romano do ocidente. Neste longo período povos do Egito, Mesopotâmia, Felícia, Roma, Grécia, os Incas, os Maias, os Astecas, etc., produziram os mais diferentes tipos de arte. Essas imagens da Idade Antiga têm forte apelo místico. Elas também representam aspectos da natureza e da inteligência humana – caso específico da arte grega.

Na Idade Média, que durou até 1453, grandes transformações foram anunciadas e efetivadas. No setor cultural as principais estratégias para eliminar o misticismo das antigas civilizações foram o desaparecimento dos centros culturais e a proibição de leitura, ambos impostos pela igreja. Neste período boa parte da produção cultural estava focada em pinturas e esculturas que, como não podia ser diferente, produziam imagens que giravam em torno do cristianismo, do divino, já que Deus era o centro do universo.

Quando a sociedade conseguiu se desvencilhar, em parte, das amarras da igreja e a Idade Moderna teve início, começou também um produtivo período para as imagens. O Renascimento e a invenção da imprensa provocaram realizações no campo das artes nunca antes experimentado. Grandes nomes como Michelangelo Buonarroti, Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio, Filippo Brunelleschi reforçaram a idéia humanista de valorização do homem. Dois exemplos universais deste conceito são David e Moisés, esculturas de Michelangelo.

A partir de 1789, ano da Revolução Francesa, tem início um novo e também atual período da história, a Idade Contemporânea. Se na Idade Moderna, mesmo com o advento da imprensa, as pessoas só tinham acesso, na maioria das vezes, a uma obra de arte quando fosse até o local em que ela estava, na Idade Contemporânea esta relação obra/imagem ganharia outra dimensão. Uma significativa parcela da população mundial conhece Monalisa não porque a visitou no museu do Louvre em Paris. La Gioconda, como também é intitulada esta famosa criação de Leonardo da Vinci, é uma das obras de arte mais reproduzidas do planeta. Sua imagem está em milhares de livros, jornais, revistas, encartes de propaganda. Ela é personagem de filmes, de documentários. Monalisa é única, mas, graças às várias possibilidades de reprodução de sua imagem, ela se tornou mundialmente conhecida.

A fotografia foi uma importante aliada da imprensa na divulgação das imagens, sem a qual não conseguiria disseminar Monalisas mundo afora. Foi também um marco para os tipos de imagens que até então eram produzidas. Para Neiva Júnior (1986, p. 59) existem dois tipos de imagens: “aquelas traduzidas por traços artesanais, verdadeiras assinaturas do pintor, e as automáticas e mecânicas, que só foram possíveis a partir da invenção da fotografia.”

Vilém Flusser (2002, p. 17) define este momento da criação humana como um divisor de águas. O advento da imagem técnica, que designa toda imagem produzida com a ajuda de um aparelho, surgiu com a fotografia, no século XIX, e provocou e ainda provoca uma revolução na maneira de ver o mundo: “a invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita.”

A fotografia, enquanto primeira imagem técnica, trouxe ao homem uma visão de mundo nunca antes experimentada. Coladas em álbuns, reproduzidas em jornais, livros, revistas, as fotografias permitem que se vejam cenas inacessíveis e também preservam as passageiras (FLUSSER, 2002, p. 37). Através das imagens fotográficas as pessoas passaram a ter a percepção de um conhecimento muito mais amplo do mundo⁴. E esta percepção começou em 1842 quando foi apresentada a primeira ilustração na imprensa a partir de uma fotografia. Eram as ruínas de um incêndio num dos bairros de Hamburgo, na Alemanha.

O tempo passou e as fotografias continuam sendo usadas ao longo dos anos pela imprensa para transmitir conhecimento e informação. A imagem fotográfica, que se utiliza de um simples papel enquanto suporte, não encontra barreiras nem fronteiras para atingir esses objetivos. E paralelo ao desenvolvimento da fotografia e sua utilização cada vez mais rápida pela imprensa, surgiu a imagem cinematográfica – esta um tanto quanto diferente e ousada porque não é estática: “o cinema [...] dá um passo além da fotografia pela possibilidade de exibir as suas imagens em movimento”, explica Guilherme Jorge de Rezende (2000, p. 40).

⁴ Evidentemente, é preciso ressaltar que o registro fotoquímico como um todo, efetuado pela película fotográfica, não reflete um espelho fidedigno do mundo real. Há inúmeras técnicas e a própria intenção do repórter fotográfico que interferem diretamente na imagem captada pela câmera. Mas esta é outra problemática que não faz parte do direcionamento desta dissertação e que, de qualquer modo, em quase dois séculos do advento das primeiras fotografias, ainda não foi definitivamente resolvida.

2.3 CINEMA: A PRIMEIRA IMAGEM EM MOVIMENTO

A fotografia foi um dos grandes inventos do século XIX, mas, obviamente, não foi o único. Outros feitos e descobertas neste período entraram para a história – telégrafo, telefone, luz elétrica, evolução das espécies, raios-X. E, nos seus últimos anos, o século XIX ainda reservava uma inovadora surpresa: a invenção do cinema. O ano era 1895 e pelas mãos de dois irmãos, os franceses Lumière, nascia a sétima arte – uma máquina de produzir imaginário. Foi também uma revolução que, nos primórdios, causou assombro. Nunca antes o público havia visto, dentro de um quadro, uma imagem técnica em movimento⁵.

Os irmãos Lumière descobriram que a projeção de dezesseis imagens fixas (quadros) por segundo, num filme de 35 mm, dava a forte impressão de movimento⁶. E logo na primeira exibição de pequenos filmes, num café em Paris, o público se assustou quando viu em *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada do trem à estação Ciotat) a imagem de uma locomotiva se movimentando e ocupando toda a tela como se estivesse indo em direção ao público. Muitos espectadores, inclusive, teriam saído correndo do local da exibição com medo de serem esmagados pela locomotiva. Não demorou muito para o público se acostumar e, rapidamente, essa nova invenção de produção de imagens se transformou em um movimento cultural e artístico que caiu no gosto popular. O cinema foi criado para se dirigir ao espírito humano numa época de expansão industrial, de produção em série, por isso sua ascensão foi rápida.

Um dos apaixonados pela sétima arte que mais contribuíram, logo após sua invenção, para difundir a produção cinematográfica, foi Georges Méliès. Ele ficou encantando quando acompanhou as projeções dos irmãos Lumière, que não viam na invenção futuro comercial, ao contrário de Méliès. Depois de construir seu próprio cinematógrafo Méliès passou o resto da vida produzindo imagens em movimento.

Segundo registros históricos, ele produziu mais de mil filmes. Começou filmando cenas do cotidiano, mas logo depois partiu para o inexplorado: sonho, fantasia, poesia, o homem visto por novos ângulos que não apenas os da racionalidade – temas que até hoje encantam platéias no mundo inteiro. Méliès passou a representar as sociedades e seus

⁵ Em 1891 Thomas Edison inventou o cinetoscópio – um aparelho que utilizava um filme de celulóide perfurado que era exibido no interior da máquina acionada à manivela. Mas a imagem não era projetada em uma tela e sim vista por um único espectador quando ele olhava diretamente para dentro do projetor. A projeção para o público só foi possível com o invento do cinematógrafo pelos irmãos Lumière

⁶ O olho humano não consegue perceber que o movimento é, na verdade, uma junção de várias imagens fixas.

anseios e, provavelmente sem perceber, estava registrando pela primeira vez a cultura humana em movimento. Foi um grande avanço para a história, já que uma das atribuições do cinema é se adaptar ao momento histórico em que está inserido refletindo as imagens que o caracterizam: “o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma.” (AUMONT, 1995, p. 98).

Mássimo Canevacci (1984, p. 25) defende que o cinema é “antropológico, na medida em que não lhe é estranha a possibilidade de representar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior às anteriores formas de narração” Este aprimoramento das formas de narração, anteriores ao cinema, tem relação direta com a informação que é passada através da imagem em movimento já que o movimento simula, com muita propriedade, a sensação de realidade:

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, da origem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa “riqueza” deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem fotográfica (sabe-se que uma foto é mais “sutil”, mais rica em informações que uma imagem de televisão), que apresenta ao espectador efígies de objetos com um luxo de detalhes, e à restituição do movimento, que proporciona a essas efígies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa: todos já tiveram a experiência desse achatamento da imagem, desse esmagamento da profundidade, quando se congela a imagem durante a projeção de um filme (AUMONT, 1995, p. 148-149).

E, mesmo sendo bidimensional e delimitada por um quadro a imagem fílmica transmite a impressão de uma parte do espaço em três dimensões análoga ao espaço real no qual vivemos. “Essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma „impressão de realidade□ específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade.”, complementa Aumont (2007, p. 21).

Tecnicamente a imagem fílmica é plana (bidimensional) e delimitada por um quadro, ou seja, “parece que estamos captando apenas uma porção desse quadro” (AUMONT, 1995, p. 21). Significa dizer que mesmo com os cortes no campo de visão, com a ausência da terceira dimensão e com o achatamento – típicos da imagem plana - o cinema consegue provocar uma impressão de realidade. “É essa completude, essa coerência (mesmo relativa) da história que parecem torná-la autônoma, independente da narrativa que a constrói. Ela parece, assim, dotada de uma existência própria, que a constitui em simulacro do real”, explica Aumont (1995, p. 114) ao relacionar as duas mais importantes composições do cinema: a imagem e a história.

2.4 TELEVISÃO: A FORÇA DE UM NOVO VEÍCULO

Quando as sociedades já estavam mais familiarizadas com o cinema e suas novidades imagéticas não causavam mais arroubos de surpresa surge a televisão.

As primeiras transmissões foram em meados da década de trinta do século passado. Mas as pesquisas tiveram início muitos anos antes. Matemáticos e físicos começaram a trabalhar, ainda nos primórdios do século XIX, para criar este que é um dos mais poderosos ~~veículos de comunicação de~~ todo o mundo. Os precursores deste invento foram a transmissão telegráfica de imagem, o descobrimento do Selênio⁷, da célula fotoelétrica⁸ e dos raios catódicos⁹. Os primeiros televisores foram ligados na Europa e em 1939 nos Estados Unidos, com pouquíssimas linhas de vídeo¹⁰:

As primeiras imagens transmitidas pelos estúdios de John Logie Baird, em Londres, no final dos anos 1920, tinham apenas trinta linhas de varredura. As imagens pioneiras transmitidas por Vladímir Zworykin e Philo Taylor Farnsworth, no começo dos anos 1930, tinham por volta de 60 linhas de varredura (MACHADO, 2009, p. 225).

A partir de 1940, segundo Vera Íris Paternostro (2006, p. 24), “a TV se firma: o sistema já era totalmente eletrônico [...]. Entre o final dos anos 40 e começo dos 50, a TV entrou na vida de praticamente todos os países e se firmou como meio de informação e de comunicação de massa.” Nesta época o público já sabia que esta nova invenção havia herdado uma importante herança do cinema: a imagem em movimento. Mas, sob outro ponto de vista, a sociedade sabia também que eram veículos muito diferentes. A televisão trouxe uma possibilidade praticamente impossível ao cinema e também muito atraente: é um objeto de uso doméstico. Não foi diferente no Brasil, em 1950, quando a televisão chegou ao país. Sérgio Augusto Soares Mattos (2002, p. 50) explica que alguns meses antes da Tupi¹¹ ser inaugurada,

⁷ Selênio é um elemento químico não metal, sólido na temperatura ambiente, obtido principalmente como subproduto da refinação do cobre. É utilizado como semicondutor na produção de células solares e retificadores eletrônicos.

⁸ Células fotoelétricas são dispositivos capazes de transformar a energia luminosa proveniente do Sol ou de outra fonte de luz, em energia elétrica.

⁹ Os raios catódicos são radiações onde os elétrons emergem do polo negativo de um eletrodo, chamado cátodo, e se propagam na forma de um feixe de partículas negativas ou feixe de elétrons acelerados. Era essencial para o funcionamento dos televisores até a invenção dos LCDs e telas de plasma que substituem os tubos de raios catódicos.

¹⁰ As linhas de vídeo, também conhecidas como linhas de varredura, são responsáveis pela definição da imagem. As televisões mais modernas neste ano de 2010, por exemplo, tem 1080 linhas.

¹¹ A TV Tupi foi a primeira emissora de televisão do Brasil.

“todos os jornais e revistas dos (Diários) Associados passaram a divulgar que estava para chegar a televisão ou, o cinema a domicílio como procuravam explicar aos seus leitores o que seria aquele novo símbolo de modernidade e de entretenimento.” E naquela época, os cidadãos mais abastados poderiam comprar um aparelho de TV e instalá-lo em sua sala de estar. Passou a ser o utensílio de maior destaque no cômodo.

Começava o sonho de um empreendedor. Foi o visionário Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo¹² quem importou duzentos aparelhos de TV dos Estados Unidos e os distribuiu na cidade de São Paulo para as primeiras transmissões em terras tupiniquins. Era o início da construção da televisão brasileira que logo se deparava com um grande desafio: superar o rádio, o maior e mais popular meio de comunicação da época. Mas dele a televisão também criou uma dependência. Foi necessário buscar no próprio rádio os profissionais para trabalhar na pioneira TV Tupi: “a TV é uma fusão do cinema com o rádio. Usa a linguagem visual do cinema, com a narrativa oral do rádio” (PORCELLO, 2008, p. 50).

A inexperiência dos envolvidos tornava árdua a missão de colocar uma ~~emissora no ar e conquistar~~ audiência, que até então era do rádio, “[...] naquele ano (1950) só três canais de TV funcionavam em todo o mundo: um na Inglaterra, um na França e um nos Estados Unidos” (MORAES, 1996, p. 498). Fernando Barbosa Lima complementa; “tudo era muito precário, difícil de realizar [...] a TV tinha péssima qualidade de imagem; tudo era ao vivo, não existia o videoteipe e quase todos os técnicos e artistas vinham do rádio, de uma outra linguagem de comunicação” (2007, p. 25).

Chateaubriand ignorou os percalços. Ele construiu um prédio, investiu em equipamentos, contratou mão de obra e em 18 de setembro de 1950, iniciou as transmissões. Não demorou muito tempo e a televisão passou a fazer parte da vida dos brasileiros:

O crescimento da televisão brasileira foi exponencial. Em 1964, quando a história da televisão brasileira iria começar para valer, o Brasil tinha 34 estações de TV e 1,8 milhões de aparelhos receptores. Em 1978, já eram 15 milhões de aparelhos. Em 1987, 31 milhões de televisores se espalhavam pelo país, dos quais 12,5 milhões em cores. O número de domicílios com TV no Brasil saltou de 15,8 milhões em 1982 para 33,7 milhões em 1995, até chegar a quase 40 milhões em 2001 (BUCCI; KEHL, 2004, p. 224).

¹² Assis Chateaubriand foi o proprietário do primeiro império de comunicação do país: os Diários e Emissoras Associadas – uma empresa que possuía jornais, revistas, emissoras de rádio e, a partir de 1950, uma TV.

Estes números que se agigantaram ao longo dos anos desencadearam um processo irreversível e confortável para o governo: a integração nacional, bastante almejada pelos militares, como conta Eugênio Bucci (2004, p. 31-32), “a televisão se tornou, a partir da década de 1960, o suporte do discurso, ou dos discursos que identificam o Brasil para o Brasil. Pode-se mesmo dizer que a TV ajuda a dar o formato da nossa democracia.” E, é claro que a abrangência desperta, e com razão, preocupação enquanto veículo propagador de ideologias, de hábitos e de costumes. São muitos os que ainda crêem que a TV, rege a platéia de maneira premeditada”. “Não é bem isso”, respondem Bucci e Kehl (2004, p. 19). Eles explicam que “a TV não manda ninguém fazer o que faz; antes autoriza [...] que seja feito o que já é feito. Autoriza e legitima práticas de linguagem que se tornam confortáveis e indiscutíveis para a sociedade, pelo efeito da enorme circulação e da constante repetição que ela promove.” (BUCCI, KEHL, 2004, p. 19).

Lima (2007, p. 79) não aceita nem esta ressalva à TV. Para ele, a televisão pode fazer muito mais pela sociedade brasileira do que tem feito até hoje. “A TV, com a sua força de comunicação, poderia, nesses longos anos de ditadura, junto com os nossos professores, ter alfabetizado todo o nosso povo.” E complementa: “da mesma forma que acabou com a paralisia infantil, poderia terminar com a doença de Chagas, a esquistossomose e tantas outras enfermidades, salvando milhões de vidas e economizando milhares de leitos nos hospitais” (LIMA, 2007, p. 79). Para ele, a TV brasileira deveria explorar melhor o poder da imagem. Crítica que não é exclusividade do Brasil.

O pesquisador canadense Derrick de Kerckhove fez um detalhado estudo sobre o poder da imagem e seu uso pela televisão. Ele acredita que a TV provoca uma espécie de hipnose: “os nossos olhos são atraídos pelo ecrã como o ferro por um ímã” (1997, p. 39). E, para esta atração há várias explicações. Uma delas é a própria velocidade da imagem. Em TV tudo muda muito rápido. Na maioria das vezes, em questão de segundos, uma cena é substituída por outra e assim sucessivamente. É por isso que a televisão privilegia imagens que portem, em destaque, os elementos preferenciais de significado. O objetivo é fazer com que o espectador estabeleça, o mais rapidamente possível, relações significativas com o que está vendo.

Para comprovar suas teorias Kerckhove resolveu fazer um teste usando seu próprio corpo. Ele participou de uma experiência em que ficava frente a frente com uma seqüência de imagens, e apertava um *joystick*, para indicar se gostava ou não do que via. A cada quinze segundos o ecrã lhe trazia nova imagem:

Ao fim dos vinte minutos de duração da experiência, estava totalmente frustrado, não tendo conseguido exprimir muito mais que movimentos pouco convincentes do pulso de aprovação ou desaprovação. Em muitos dos segmentos nem sequer tinha tido tempo de exprimir fosse o que fosse (KERCKHOVE, 1997, p. 38).

Kerckhove (1997, p. 38) estava também sendo monitorado por sensores ligados a várias partes do corpo, inclusive à testa, para captar a atividade cerebral. O resultado desses outros dados também o deixou surpreso, “enquanto lutava para conseguir exprimir uma opinião, o meu corpo inteiro tinha estado a ouvir e a ver e a reagir instantaneamente.” O pesquisador obteve duas conclusões: a primeira é que a televisão não fala à mente, mas ao corpo, e a segunda aponta para o ecrã onde, segundo Kerckhove, ocorre a maior parte do processamento da informação. Obviamente não são conclusões científicas e sim provocatórias, mas que dão um parâmetro para se perceber, entre outras coisas, o poder das imagens.

Kerckhove, assim como muitos outros pesquisadores, são categóricos ao afirmar que os estímulos produtivos em televisão nunca são muito eficientes porque a TV não fornece o tempo necessário para integrar a informação a um nível de consciência completo. Mas o fato é que a televisão não se presta a isto, nem nunca se prestou. Ela é, sim, veículo para informação rápida, ágil, concisa, ainda que com os desdobramentos e contextualizações que exige a maioria dos assuntos. A mídia que já nasceu com o objetivo de aprofundar as notícias é a imprensa, especialmente as revistas semanais. Se nem elas fazem isso com eficiência o problema é estrutural e não televisual. Isso não significa que a televisão está alheia à sua responsabilidade enquanto mídia de maior alcance público. Só é preciso diferenciar muito bem o real papel da TV e o que se deseja e se espera dela.

Obviamente quase sempre se espera muito porque um dos maiores suportes da imagem é a mídia e a televisão é o principal veículo responsável pela propagação das imagens; “o telespectador decodifica, mais facilmente, os códigos visuais do que os verbais” (PORCELLO, 2008, p. 51). Com a TV, estamos diante do instrumento que mais possibilidades oferece de atingir o maior número de pessoas; “a TV suplanta os demais veículos de comunicação, porque, além dos códigos lingüístico e sonoro [...] utiliza o código icônico como suporte básico de sua linguagem.” (REZENDE, 2000, p. 40). Em um telejornal, por exemplo, imagem é informação e junto com o texto caminham juntos na construção do discurso. Nas práticas diárias de produção da notícia ela valida a informação textual e a torna mais real para o telespectador.

2.5 A IMAGEM NO TELEJORNALISMO

Um dos principais produtos da televisão é o telejornalismo – local de produção de notícia na TV. E, muito antes das emissoras se firmarem como grandes empresas de comunicação já se fazia telejornalismo.

O primeiro fato filmado especialmente para um telejornal foi produzido pela BBC em agosto de 1936, quando o transatlântico *Queen Mary* atracou em *Southampton*. As imagens foram transmitidas 4h mais tarde da sede do novo serviço da BBC *Television News* no *Alexandra Palace*, um bloco de edifícios vitorianos situado em um parque ao norte de Londres. A transmissão em 4h foi considerada uma grande façanha e aconteceu muito antes da instalação de um estúdio com os recursos adequados. Esse primeiro evento foi seguido de outro, em setembro de 1936, realizado pelo serviço alemão, o *Reich Rundfunkgesellschaft*, que filmou o rali de *Nuremberg*, enviou o material via aérea para Berlim e o transmitiu na mesma noite. A corrida contra o tempo havia começado. O noticiário nunca mais seria o mesmo (YORKE, 2006, p. 1).

No Brasil, dois dias depois do nascimento da televisão a “TV Tupi, Canal 6 e São Paulo lançava no ar a edição inaugural de seu primeiro telejornal: *Imagens do Dia*” (REZENDE, 2000, p. 105). Foi só o primeiro de inúmeros telejornais que o seguiram em várias emissoras e retransmissoras que se espalharam pelo país ao longo dos anos. Hoje a maioria absoluta dos 192 milhões de brasileiros sabe o que está acontecendo no Brasil e no mundo somente através da TV.

Eugênio Bucci ressalta a importância da televisão para a informação dos brasileiros; “o Brasil se comunica pela televisão. O Brasil se conhece e se reconhece pela televisão, e praticamente só pela televisão, que reina absoluta sobre o público nacional, muitas vezes superior aos outros veículos” (2004, p. 241). Maria Rita Kehl também enxerga a televisão como um eletrodoméstico importante para a informação dos brasileiros e acredita que ela é onipresente e onisciente: “atualmente ela já extrapolou o espaço dos lares: você vai a um restaurante e ela está ligada, você vai a um saguão de aeroporto e ela está ligada, você entra num ônibus para fazer uma viagem e tem uma televisão ligada.” (BUCCI; KEHL, 2004, p. 97). E Bucci (2004, p. 242), novamente, chama a atenção para o poder das imagens na televisão: “a TV dá a primeira e a última palavra e, mais do que isso, a primeira e a última imagem sobre todos os assuntos.” Afirmação comprovada por números: no Brasil a televisão “é a fonte de informação de mais de 170 milhões de brasileiros” (LIMA, 2007, p. 12).

Para compreender a dimensão do alcance de uma imagem e, por conseqüência, a responsabilidade de uma reportagem veiculada na TV, é preciso entender a dinâmica de um telejornal. Em linhas gerais;

O processo de produção da notícia é extremamente complexo e envolve desde a captação, elaboração/redação/edição, até uma audiência interativa. Envolve momentos de contextualização e descontextualização dos fatos. É resultado da cultura profissional, da organização do trabalho, dos processos produtivos, dos códigos particulares (as regras de redação), da língua da regra do campo das linguagens, da enunciação jornalística e das práticas jornalísticas (VIZEU; CORREIA, 2008, p. 13).

Sob uma ótica mais específica, para um telejornal ir ao ar, normalmente, exige-se uma estrutura de produção própria nas redações. A execução começa no dia anterior quando é feita a reunião de pauta. “Longas reuniões de pauta são realizadas diária, semanal e mensalmente: nelas, cada item é discutido sob a orientação dos editores-chefes dos noticiários [...] encarregados de garantir a logística da cobertura para toda a produção da empresa”, explica Yorke (2006, p. 38). Desta reunião costumam participar diretor de jornalismo, chefe de reportagem, produtores, editores, apresentadores e, eventualmente, repórteres e repórteres cinematográficos¹³.

No momento em que se define o que será produzido, também é especificado de que forma tal notícia irá ao ar – notícia que pode se utilizar de vários formatos: VT¹⁴, reportagem¹⁵, link¹⁶, entrevista de estúdio¹⁷, nota coberta¹⁸ e nota pelada¹⁹. Entre as emissoras que primam pela informação mais completa a nota pelada □ costuma ser o último recurso do editor de um telejornal”. Uma nota pelada □ só vai ao ar quando não há, por algum motivo, a possibilidade de se captar a imagem referente àquele assunto”, como explica a editora Eugênia Chaiben²⁰:

¹³ É neste momento que são definidas as prioridades da cobertura para o dia seguinte. Claro, tudo pode mudar, e constantemente muda, quando acontece algo inesperado, o que se normatizou chamar de factual.

¹⁴ VT significa videoteipe, mas é usualmente conhecido dentro das redações como a matéria jornalística que está editada e pronta para ir ao ar. Diferentemente da reportagem, no VT aparece a participação do repórter

¹⁵ É semelhante ao VT, porém não há a participação do repórter, aparece apenas a narração do repórter

¹⁶ É a transmissão ao vivo de sinais de imagem e som que pode se dar através de antenas parabólicas ou pelo sistema digital. O link é, normalmente, feito pelo repórter que entra ao vivo dentro do telejornal.

¹⁷ O entrevistado vai para a bancada, dentro da emissora, e é inquirido pelo apresentador

¹⁸ Informações passadas pelo apresentador, com imagens.

¹⁹ Informações passadas pelo apresentador, sem imagens.

²⁰ Eugênia Chaiben está há 29 anos na função de editora de telejornal na TV Coroados – afiliada da Rede Globo de Televisão em Londrina, Paraná. A entrevista foi concedida no dia 1º de dezembro de 2009

Sempre tentamos evitar a nota pelada □ já que nela não haverá imagem para reforçar o que estamos dizendo. Muitas vezes, inclusive, recorremos aos nossos arquivos na tentativa de buscar uma imagem referente àquela notícia para que o telespectador entenda melhor. Sempre que possível, lembrando algum fato relacionado ao assunto e reforçando isso no texto.

Todo esse esforço das emissoras em trabalhar, preferencialmente, com a imagem, tem razão de ser. Quantas vezes não ouvimos: “você viu aquilo que apareceu na televisão?”. Muito mais rara é a frase: “você ouviu aquilo que o repórter falou?”. É como se a imagem desse, e de fato dá, maior credibilidade à notícia que o repórter/apresentador está relatando. Juntas, informação textual e imagem seguem na preferência do público fazendo com que a televisão vença, na maioria das vezes, a concorrência com outras mídias informativas.

É cada vez maior a preocupação (obviamente por questão de mercado) com relação ao modo de se fazer televisão e, principalmente, telejornalismo. Difícil é não perceber que o jornalista está sempre tentando reproduzir o real. Ele tenta, mas, por mais calçado que esteja no mundo real, sabe que toda e qualquer imagem é apenas um recorte da realidade, assim como no cinema. Vizeu e Correia (2008, p. 23) afirmam que “mesmo um evento transmitido ao vivo, em tempo real, se submete ao tempo e à formatação do telejornal: há um recorte sobre a realidade (pelo plano de tomada, pela forma de enquadramento, etc.)”. E não é só. Inúmeras são as variáveis que fazem com que a reportagem de televisão seja integralmente produzida segundo critérios baseados em escolhas. Todos os profissionais envolvidos em sua produção deixam uma contribuição pessoal. Por exemplo, há, normalmente, mais de uma possibilidade imagética ao se fazer o registro de uma notícia em TV. Em uma reportagem a seleção começa pela delimitação dos locais que são designados pelos produtores para a captação das imagens (alguns lugares são preteridos em detrimento de outros). O filtro seguinte fica por conta de um olhar ainda mais pessoal; o do repórter cinematográfico que com base nos seus próprios referenciais teóricos e práticos selecionará a imagem que irá captar.

É preciso ressaltar ainda uma terceira percepção que também gera influência direta no registro imagético que está sendo preparado para a veiculação. Quando o editor entra em contato com as imagens ele também se depara com escolhas. Difícilmente toda a produção captada pelo repórter cinematográfico é utilizada. O descarte de imagens ocorre em quase todas as produções. E mesmo entre as selecionadas é o editor quem estipula qual a seqüência mais indicada, por quanto tempo a cena será exibida e onde começa e termina (de uma imagem em movimento de 30 segundos, por exemplo, o editor pode

aproveitar apenas cinco segundos – no começo, no meio ou no fim da cena). Porcello faz uma síntese da influência de todos os profissionais envolvidos com o telejornalismo:

A matéria jornalística é uma história contada pela ótica do repórter, com as imagens captadas pelo cinegrafista. Na edição, o jornalista faz escolhas, optando por uma e não por outra cena, por este e não por aquele trecho de resposta do entrevistado. TV é edição, é recorte, é fragmento. O desafio de quem trabalha nela é escolher certo, com responsabilidade, critério, ética e, principalmente, honestidade (PORCELLO, 2008, p. 51).

E aqui é preciso explicar melhor esta questão da montagem, da edição, pela ótica do cinema. Um dos assuntos do terceiro capítulo.

3 A EVOLUÇÃO DA EDIÇÃO NA TV

3.1 A EDIÇÃO NO CINEMA

O objeto de estudo desta dissertação é a edição na TV, porém o trabalho na televisão é baseado em elementos do cinema. Boa parte das técnicas necessárias na edição para a televisão teve sua origem na edição cinematográfica, já que o cinema foi a primeira mídia a utilizar imagem em movimento. Mas, antes de tratar da edição propriamente dita, é preciso deixar claras algumas especificações técnicas da película cinematográfica porque é ela que registra a imagem, matéria prima do cinema.

A base da película até 1940 era um material conhecido como celulóide, nome comercial do plástico nitrato de celulose. O celulóide é flexível, transparente e resistente à humidade, características que o fizeram ser adotado pela indústria cinematográfica. Em linhas gerais, antes de receber uma imagem, o celulóide entrava em contato com alguns produtos químicos que o deixavam preparado para ser usado pelo cinema. Mas, como era um material extremamente inflamável sua utilização era bastante arriscada. Devido a isto, a partir da década de quarenta o celulóide foi substituído por um derivado; o triacetado de celulose - produto com as mesmas características do anterior porém não inflamável.

E é este suporte, receptor a imagem, que pode ser encontrado em vários formatos. O formato é definido pela largura ou bitola. Os três mais usuais são os filmes de 35 mm, 16 mm e Super-8. Fazendo uma analogia simplista, significa dizer que quanto maior a bitola mais detalhes e definições a imagem possui. Por isso, grandes produções cinematográficas adotam a bitola 35 mm. Mas, quanto maior a bitola maior também o custo. As de 35 mm são mais caras do que, por exemplo, as de 16 mm.

Além do tamanho do filme é preciso esclarecer também que ele é constituído por um enorme número de imagens fixas, chamadas fotogramas, e não por imagens em movimento, como nos quer fazer crer os nossos olhos. A impressão tão real de movimento ocorre, justamente, porque estes fotogramas são dispostos em sequência e passam de acordo com um certo ritmo em um projetor (AUMONT, 2007, p. 19).

Outro ponto importante em relação à película cinematográfica é identificar os elementos que ela pode registrar - som e imagem - e elencar também aqueles que constituem o ato de contar uma história, os principais são: efeitos especiais, efeitos sonoros,

trilhas sonoras e legenda. Para este estudo, som e imagem são os mais importantes e com os quais se irá trabalhar. E é para colocar esses elementos na seqüência pretendida pelo diretor que entra em cena uma das etapas cruciais na produção cinematográfica: a montagem, ou edição.

Montar – palavra aqui entendida enquanto sinônimo de editar – é a junção de vários planos, segundo uma seqüência lógica para o fim a que o material é atribuído e num determinado tempo de duração, que pode ser totalmente artificial (num filme, salvo raríssimas exceções, o diretor não respeita o tempo real do acontecimento retratado). Esta tarefa de planejar, organizar, filmar e, daí sim, selecionar e editar as melhores cenas requer conhecimento técnico e muito cuidado. É nesta etapa que o filme toma sua primeira e mais importante forma, como explica Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 29): “a montagem das imagens deve contribuir para explicá-la, construí-la, interpretá-la, exaltá-la. Um cineasta [...] reúne imagens filmadas para organizá-las em um discurso que exprime uma determinada visão.”

Jacques Aumont explica o passo a passo □ desta atividade de organização e de ordenação que, normalmente, é planejada antes da execução da cena, antes da filmagem. Em resumo, ele diz que a primeira etapa da montagem consiste em decupar²¹ o roteiro para que a equipe técnica saiba a maneira exata de como fazer uma determinada cena. Depois, com as cenas, ou seja, as tomadas em mãos, começa o trabalho da montagem. Nesta etapa faz-se uma pré-seleção do material bruto. Na seqüência, há um agrupamento dos planos selecionados em certa ordem, rejeitando, cortando o que não ficou adequado (é a primeira continuidade ou, no jargão da profissão, um copião). Por fim, a determinação mais precisa do tamanho exato que convém dar a cada plano e a junção deles (AUMONT, 2007, p. 54). É esta junção de dois ou mais planos que faz com que a mensagem ganhe novo significado, diferentemente do que se encontra em um plano isolado. É como se os elementos de um mosaico fossem se encaixando. Por isso, a montagem “é uma questão fulcral, porque é um princípio determinante na produção do sentido”, conclui Joly (2002, p. 217). E a montagem, não como uma organização, mas para a comunicação, para a narrativa da informação, foi utilizada pelo cinema no início do século XX.

²¹ Decupar na linguagem cinematográfica significa pensar antecipadamente e planejar a cena que será filmada como, por exemplo, determinar o tipo de movimento que ela terá, sua duração, a lente mais adequada a ser utilizada na câmera, etc. Em telejornalismo o termo decupagem tem outro sentido - é uma ação posterior ao ato da filmagem. É quando o editor vê toda a produção e escolhe as melhores imagens e os melhores trechos de entrevistas que são produzidos pelas equipes de reportagem.

É de fato muito importante observar que muito cedo o cinema utilizou a colocação de muitas imagens ‘em seqüência’ com fins narrativos. Houve muitas controvérsias entre historiadores quanto à datação precisa desse surgimento de montagem ‘pela primeira vez’ em um filme de ficção. Como todas as questões análogas, essa é de difícil solução: os primeiros filmes de Georges Méliès (1896) já são compostos de muitos planos; mas em geral considera-se que, se ele é o inventor do ‘filme narrativo’, não usa de fato a montagem e que seus filmes são no máximo *sucessões de quadros*. Entre os grandes precursores e inventores de uma montagem de fato utilizada como tal, cita-se o americano E. S. Porter, com sua *Vida de um bombeiro americano* (1902) e, principalmente, *The great train robbery* (1903) (AUMONT, 2007, p. 64).

A montagem, ainda segundo Aumont, é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e definindo sua duração (2007, p. 62). Martine Joly também resume com clareza esta relação entre montagem e cinema:

A técnica da montagem não existe por si mesma, mas sim para servir um projeto de comunicação. Se serve para ligar e organizar complexos de planos (e de sons) é com o objetivo de dizer qualquer coisa o mais eficazmente possível [...]. Deste ponto de vista, as possibilidades de expressão proporcionadas pela montagem foram em primeiro lugar exploradas e teorizadas no cinema, que continua a ser uma referência indispensável para analisar a eficácia das mensagens midiáticas ou institucionais, com as transposições que se impõem (JOLY, 2002, p. 219).

Ao falar em produção de sentido é preciso levar em conta a principal função da montagem: a função narrativa que consiste em relatar um evento, real ou imaginário em que a história siga um desenvolvimento organizado, como define Aumont (1995). E este é um dos mais importantes aspectos da produção cinematográfica. Nesta etapa é preciso uma sintonia muito grande entre o editor e o diretor do filme. Vale lembrar que a filmagem, na maioria das vezes, não obedece a uma seqüência linear – o diretor pode produzir uma cena para o meio do filme antes de captar as imagens do início da história, por exemplo. E isto deixa ainda mais complicado o trabalho do editor que precisa dar sentido ao conjunto de cenas que recebe totalmente fora de ordem.

Não há a menor dúvida de que no cinema a montagem é uma técnica de produção de significações e de emoções. Pelo critério da ordem e da duração de uma cena uma história ganha este ou aquele aspecto. O resultado final irá depender do que se pretende com ela. “Os elementos visuais são manipulados com ênfase cambiável pelas técnicas de comunicação visual, numa resposta direta ao caráter do que está sendo concebido e ao

objetivo da mensagem”, complementa Dondis (2007, p. 23). Entender a importância da montagem dentro de um filme é o primeiro passo para compreender sua aplicabilidade dentro de outra mídia: a TV e, mais especificamente, dentro do telejornalismo – o berço da produção de notícias na televisão²².

3.2 A EDIÇÃO NA TV

O cinema, enquanto precursor da teoria da montagem, abriu o caminho para a produção televisiva. No telejornalismo a montagem funciona de maneira semelhante ao que é realizado no cinema - uma exceção é o copião que no telejornalismo praticamente não existe. Na maioria das emissoras, a edição de imagem está bem próxima das características da montagem cinematográfica. O que muda é sua relação com a parte técnica: “A imagem do filme é uma imagem fotográfica, a imagem videográfica é gravada em suporte magnético; a imagem de filme é gravada de uma vez, a imagem de vídeo é registrada por varredura eletrônica que explora sucessivamente linhas horizontais superpostas.” (AUMONT, 1993, p. 170).

Ainda que muitas emissoras já não usem mais o suporte magnético e sim o digital, esta explicação de Aumont é pertinente porque demonstra que, tecnologicamente, cinema e televisão adotaram sistemas distintos na captação e transmissão de imagens²³ – apesar do espectador comum, muitas vezes, não perceber a diferença.

Outra ponte que separa o vídeo do cinema “é a capacidade de resolução da imagem de ambos. Se, por um lado, o celulóide proporciona uma imagem composta de 1600 linhas, a do vídeo convencional varia entre 525 e 625 linhas, de acordo com o padrão” (ALMEIDA, 1998, p. 101). Ou seja, a resolução da imagem do cinema é muito maior e, por consequência, tem mais definição, do que a da televisão.

Com relação à edição, à linguagem, as semelhanças são bastante pertinentes.

Na televisão é possível dizer que, assim como no cinema, a edição pode ser traduzida como a narrativa por meio das imagens: “editar é uma arte. No sentido de lapidar a

²² O estudo de caso nesta dissertação será o de reportagens veiculadas na TV Coroados – afiliada da Rede Globo de Televisão, em Londrina – porque, embora a técnica de edição seja a mesma, a edição propriamente dita depende de equipamentos que variam de emissora para emissora.

²³ A única exceção foi no início das transmissões da televisão quando se utilizou o filme 16 mm nas produções jornalísticas

reportagem usando seus ingredientes básicos – imagem, informação e emoção – para contar uma história no tempo certo” (PATERNOSTRO, 2006, p. 162).

Quando um telejornal divulga uma notícia de cunho social, em que há mais participação da comunidade, como as longas filas de pacientes nos setores de saúde pública, passeatas pelas ruas ou avenidas de uma cidade, preço alto dos produtos no supermercado, uma competição esportiva, construir a narrativa da notícia pelas imagens não é tarefa das mais complicadas. É quando se costuma dizer que as ‘imagens falam por si’. Mas quando o assunto é menos imagético, caso de reportagens que tratam de ciúmes, medo ou noticiam questões ligadas ao sexo – só para citar alguns temas – produzir imagens requer mais esforço e criatividade dos profissionais.

Desde seu surgimento no Brasil, em 1950, a televisão recorre a técnicas visuais fortes que prendam os sentidos do telespectador. Assis Chateaubriand, o grande mentor das transmissões televisivas no Brasil, sempre soube disso. Em 1961, por exemplo, ele determinou que a rede Tupi fizesse a transmissão direta da posse do presidente da república Jânio Quadros, em Brasília, para os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Saulo Gomes, repórter investigativo do rádio e da televisão, que começou a trabalhar em jornalismo em 1958, conta que:

A cada quantos quilômetros havia um microondas²⁴. Com um sistema de microondas (foi possível) interligar essas três capitais e foi a primeira transmissão de grande fôlego. (Os técnicos) ficavam amarrados em cordas, pendurados em helicópteros, jogavam bombas no alto de algumas serras por aí para poder limpar o terreno e (depois) descer e implantar ali um microondas para ir formando essa rede. Isso foi um sonho que em 1961 se tornou realidade²⁵.

Superar as barreiras iniciais, principalmente as técnicas, foi a condição para que a TV brasileira chegasse aos dias atuais com mais de 170 milhões de telespectadores, como explica Fernando Barbosa Lima (2007, p. 20): “nenhum veículo de comunicação, em toda a história da humanidade teve a força que tem a televisão”. E, exatamente por isso, ela é bastante questionada. Uma das críticas é que as imagens que saem dos tubos de raios catódicos são passageiras e velozes a ponto de neutralizar apreensões

²⁴ Microonda é um equipamento muito utilizado para transmissão dos sinais de televisão. É um tipo de onda eletromagnética que se desloca à velocidade da luz, em linha reta. Para que isso ocorra depende de antenas parabólicas que precisam ter contato visual entre si.

²⁵ Entrevista concedida à Florentina das Neves, em 1999.

isoladas de cada cena. Significa dizer que ao fim de uma reportagem, por exemplo, é provável que a apreensão imagética se dê pelo todo e não por suas partes, como Kerckhove defende:

A TV corta a informação em segmentos minúsculos e frequentemente desligados entre si, juntando tantos quanto possível no menor tempo possível. Nós completamos as imagens, fazendo generalizações instantâneas a partir de algumas pistas [...] Isto não implica que estejamos a fazer sentido, estamos apenas a fazer imagens. Fazer sentido é coisa diferente, não necessariamente essencial para ver televisão (KERCKHOVE, 1997, p. 48).

Fazer sentido requer tempo e correlação de informações. Daí a importância de textos eficientes e imagens informativas. Não dá para subestimar a capacidade intelectual de quem assiste TV. A televisão proporciona ao homem viagens imagéticas e informativas para além dos limites do seu próprio horizonte. Possibilidades que geram satisfação e, claro, desapontamentos. Entender o percurso da edição dessas imagens televisivas dentro de um telejornal é um dos caminhos para compreender melhor essa mídia de tão grande apelo popular.

3.3 A TV COROADOS E A EDIÇÃO NA FASE DO FILME EM 16 MM

3.3.1 Breve Histórico da TV Coroados

Inaugurada por um representante do empresário e dono dos Diários Associados Assis Chateaubriand²⁶, no dia 21 de setembro de 1963, a TV Coroados enquanto esteve sob o comando de Chateaubriand (21/09/63 à 01/03/74) e, posteriormente, nas mãos do empresário Paulo Pimentel (01/03/74 a 01/09/76), retransmitiu a programação da extinta TV Tupi, além de programas locais. Em 1976 a emissora foi vendida para Oscar Martinez e passou, pelos três anos seguintes, a retransmitir a programação da Rede Globo. De março a novembro de 1979 foi o período em que a TV Coroados era negociada com a Rede Paranaense de Comunicação (RPC). Nesta época adotou uma programação independente à base de filmes, já que o contrato com a Rede Globo havia sido suspenso. A transferência para

²⁶Assis Chateaubriand não pôde comparecer à festa de inauguração por problemas de saúde. Vítima de trombose cerebral, vivia em uma cadeira de rodas e viria a morrer em 1968. Na solenidade de inauguração foi representado pelo superintendente da Rede Tupi, Luiz Edmundo Monteiro.

a RPC ocorreu, de fato, nos últimos meses de 1979, e desde então retransmite a programação da Globo.

Quando a TV Coroados, canal 3, foi inaugurada, já contava com um prédio especificamente erguido para abrigá-la, ao contrário de muitas televisões das capitais que funcionavam em instalações adaptadas. Na emissora de Londrina havia dois pavimentos. No primeiro ficavam os setores administrativos e dos serviços auxiliares e um estúdio mais simples. No segundo pavimento estavam o estúdio principal, os camarins e o setor de controle e coordenação técnica. O local é até hoje a sede da TV Coroados. O alcance da emissora também era significativo. Atingia vários municípios do norte do Paraná e sul do estado de São Paulo²⁷.

Um dos períodos mais delicados da emissora – e da maioria absoluta dos veículos de comunicação do país – foram os anos da ditadura militar, nas décadas de 60 e 70. O jornalista Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro, editor da TV Coroados na década de 70, é um dos que se lembram daqueles anos, ainda que muito mais difíceis para quem estava nas capitais dos estados brasileiros. Para ele, foi um tempo importante para o jornalismo, apesar da sutil mordada, porque “trabalhava-se muito a criatividade do jornalista que não desejava ser pego pela censura”²⁸. Mauro Ticianelli, então chefe de jornalismo da TV Coroados, concorda com Amaro. Para ele, a censura oficial também foi relativamente branda. O pior, segundo Ticianelli, era praticar jornalismo com restrições internas:

Nós tínhamos autocensura. Éramos a única emissora de televisão do Brasil que tinha autocensura. Eles me deram uma missão bastante complicada, quer dizer, a autocensura. Nunca teve um delegado de polícia, ninguém externo na redação. A censura era eu quem tinha que fazer, sob minha responsabilidade. [...] Era a época que a gente recebia aqueles: “não deveis publicar”²⁹.

Mas Ticianelli diz que nem sempre os pedidos eram atendidos. Afirma que muitas vezes sua equipe de jornalistas, entre eles Estélio Feldman e Coutinho Mendes, conseguiam driblar a censura. Em sua gestão se lembra de uma proibição explícita: “quando o Rademaker³⁰ veio a Londrina. O Paulo Pimentel, então dono da emissora, tinha caído,

²⁷ Hoje a abrangência da TV Coroados se restringe a 52 municípios do norte e do norte pioneiro do Paraná

²⁸ Entrevista com Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro concedida no dia 31 de agosto de 2008.

²⁹ Entrevista com Mauro Ticianelli concedida no dia 3 de abril de 2008.

³⁰ Almirante Augusto Hamann Rademaker Grünewald comandou o país junto com outros dois militares, general Aurélio Lira Tavares e o brigadeiro Márcio Souza e Mello, quando da doença de Costa e Silva, em 28 de agosto de 1969. A junta dirigiu o Brasil até a eleição indireta, pelo Congresso Nacional, em 25 de outubro de 1969, do general Emílio Garrastazu Médici para a Presidência da República e do Almirante Rademaker, ministro da Marinha, para a vice-presidência.

politicamente, em desgraça e o meu cinegrafista tinha filmado muito ele (Pimentel) ao lado do Rademaker e o governador do estado pediu pra não publicar, mas eu publiquei”. Ou seja, segundo Ticianelli, algumas vezes ele não abriu mão de enfrentar a censura.

3.3.2 Dos Programas ao Vivo ao uso do Filme Mudo

Na sua primeira década de existência, entre 1950 e 1960, a programação da TV brasileira acompanhava o formato radiofônico. Basicamente, o que era apresentado no rádio foi levado para a televisão. O programa de auditório do rádio foi para a TV. O programa radiofônico de jornalismo também migrou para o novo veículo. O principal diferencial era mesmo só a imagem.

Nos anos sessenta não havia programação o dia inteiro na TV Coroados. As transmissões começavam por volta das seis horas da tarde e seguiam até, aproximadamente, meia noite. A programação estava reduzida a shows (Show Surpresa), musicais (Musical da Saudade) e programas de auditório direcionados ao público infantil (Festival Infantil da Tia Lucy, os palhaços Picolino e Castelinho) e aos jovens (Ala Jovem). Rubens Vandresen, chefe de operações da RPC TV³¹ se recorda das primeiras transmissões: “quando eu tinha 13 anos, em 1963, logo que começou, eu morava em Mandaguari e meu avô comprou uma TV. Então eu via lá o programa da Tia Lucy, o Rim-tim-tim. Era uma coisa maluca!”³². Tia Lucy também falou sobre o fascínio que uma emissora de televisão exercia nas pessoas: “Nós tínhamos que explicar o que era a televisão, como é que ela funcionava, como é que se entrava na emissora de televisão, porque perguntas deste tipo eram feitas na época já que ninguém conhecia”³³.

Mas, impressionantes e ousados foram os saltos tecnológicos pelos quais passaram e passam a televisão brasileira. As tecnologias são uma engrenagem irreversível no modo de se fazer TV. Aprimorar e criar novas técnicas fazem parte do dia-a-dia de uma emissora que não apenas importa equipamentos de outros países, mas também cria uma forma própria de produzir imagem e som. Os imprevistos e improvisos no início da televisão brasileira comprovam que os primeiros funcionários tinham que aprender, por si mesmos, a

³¹ Em outubro de 2010 a marca RPC mudou para RPC TV quando se tratar da televisão. O grupo RPC possui, além da TV, outros veículos de comunicação como rádio e jornal impresso.

³² Entrevista com Rubens Vandresen concedida no dia 25 de fevereiro de 2010.

³³ Entrevista gravada na década de 80 para um telejornal da TV Coroados. Acervo da emissora.

lidar com as adversidades para conseguir trabalhar com os equipamentos. Afinal, os empresários da comunicação importavam as máquinas, não a assistência técnica.

O fato de ser ao vivo e a inexperiência dos funcionários geravam incontáveis erros. O coordenador de programação e mestre da TV Coroados, Otacílio de Oliveira, foi contratado em 1964 como cinegrafista de estúdio - um ano após a inauguração da TV - época em que tudo era ao vivo e improvisado, inclusive a novela “O velho e o mar”, produção da própria emissora.

Aqui tinha um cenário (mostra um dos cantos do interior da atual redação) de uns seis a oito metros. Era areia, mar, céu, e o velho que ficava sentado ali conversando. Um dia, eu ficava do lado de lá e o Geraldo Rocha (o outro cinegrafista de estúdio) aqui. Era ao vivo e aí teve luta corporal de dois jovens. Aí eu falei para o diretor de TV: “corta pra mim que eu vou atravessar em frente a outra câmera”. Aí os caras brigando e eu lá, fui pro ar, no meio dos caras. Eu tava empolgado por causa da briga. Eu ia fazer uma panorâmica. O povo na rua falava depois que eu tinha estragado a novela deles³⁴.

Numa outra situação, na exibição também ao vivo de um programa de auditório, a vítima foi o próprio apresentador do programa: “teve um show e eu fui dar um zoom, mas não tinha zoom. Aí eu meti a câmera no pé do apresentador e ele falou, “ai ai ai”, no ar... Antônio Marcos... ele tava no ar”³⁵.

Eram os percalços das transmissões ao vivo, hoje vistos mais como recordações engraçadas de um período em que a imagem chegava à casa dos telespectadores sem ser vista previamente por outro profissional, além do cinegrafista, ou ao mesmo tempo em que estava sendo captada, como explica Guilherme Jorge de Rezende (2000, p. 106):

Os telejornais eram produzidos precariamente e careciam de um nível mínimo de qualidade. As falhas se originavam tanto das grandes deficiências técnicas quanto da inexperiência dos primeiros profissionais, a maioria procedente das emissoras de rádio. A repercussão dessas falhas na comunidade, no entanto, era muito pequena, pelo limitadíssimo número de pessoas que tinha acesso às imagens de TV. Possuir um televisor, naqueles tempos, simbolizava “regalia” e *status*, medido pelo número de televisinhos, cada vez mais crescente à medida que o hábito de ver televisão se espalhava.

Mas, mesmo tendo a imagem como o grande charme que diferenciava a TV do rádio, as transmissões radiofônicas ainda tinham vantagens importantes como o baixo

³⁴ Entrevista com Otacílio de Oliveira concedida no dia 31 de março de 2008

³⁵ Idem

custo do aparelho ao se comparar com um televisor. Nos dez primeiros anos de atividade no Brasil, o televisor era um artigo de luxo, apenas os mais abastados podiam comprá-lo, como explicou Rezende. Foi só nos anos 60 que a televisão começou a se consolidar, impulsionada também pela chegada do videoteipe – equipamento que permitia a gravação de programas para exibição posterior. Mas o videoteipe, encomendado especialmente para registrar a inauguração de Brasília, era usado apenas pelas grandes emissoras na década de 60 e ainda de maneira limitada. Na TV Coroados, por exemplo, ele só chegaria vinte anos depois, em 1980.

Enquanto os programas e os profissionais vieram do rádio, a tecnologia usada na TV nos anos 60 originou, em boa parte, do cinema. Os jornalistas eram pioneiros na tarefa de produzir e levar ao ar os telejornais. Não tinham a quem recorrer, a não ser observar o que já vinha sendo feito pelos colegas do cinema. E foi da *sétima arte* que eles aproveitaram a principal matéria prima: a película fílmica. Para a televisão o formato de filme mais adequado foi o de 16 mm³⁶, naquele início, sem a banda sonora magnética³⁷. É o que explica Fernanda Aiex Boni, “os filmes (eram) ainda sem áudio, mas [...] possibilitavam gravar as cenas externas para exibir posteriormente nos (tele)jornais” (2010, p. 64-65). E isso, é bom esclarecer, foi um passo gigantesco para o telejornalismo.

Nos anos 60 e boa parte dos anos 70 prevaleceu o uso do filme sem banda sonora, também conhecido como filme mudo, na produção jornalística da TV Coroados.

A equipe de reportagem voltava para a redação apenas com registros imagéticos do assunto abordado. Não havia entrevistas, ou seja, falas das pessoas que pudessem reforçar o que mostravam as imagens. O único som que se ouvia era o do apresentador ao relatar a notícia reforçada pela informação visual. E os negativos desses filmes traziam inúmeras surpresas porque era preciso anotar a seqüência das cenas e calcular mais ou menos o tempo de cada uma. O texto do repórter era, na verdade, um relatório com a descrição das cenas. O editor tinha que fazer o texto calculando o tempo, conforme o relatório do repórter, já que o filme saía do laboratório e ia direto para o ar, não tinha como ver, só se via o filme no ar. Então aconteceram inúmeros problemas. Erravam-se o tempo, a seqüência das cenas, o cinegrafista dizia que tinha gravado uma coisa e se equivocava, a cena era outra. Falhas deste tipo provocavam grandes confusões na hora da exibição, segundo a descrição de Wilson Serra, então repórter entre 1974 e 1975³⁸. Numa ocasião, ele e Moracy Jacques, o cinegrafista, foram designados para registrar uma das etapas mais difíceis da construção da

³⁶ A opção da TV pela bitola 16 mm obedeceu, principalmente, o critério econômico. Por ser menor ele era bem mais barato do que o de 35 mm usado pelo cinema.

³⁷ Um filme pode registrar imagem e som. Mas neste início ele só registrava a imagem

³⁸ Wilson Serra responde hoje pela direção de jornalismo da RPC TV.

catedral de Maringá, com seus 124 metros de altura: a concretagem da cruz no alto da igreja. Depois de conseguir autorização, a dupla subiu por um pequeno elevador dos pedreiros até certa altura e a partir dali usaram andaimes para chegar até onde o pessoal estava trabalhando:

Só que ventava pra cachorro, a gente estava se pelando de medo naquele negócio e o Moracy estava com tanto medo que pra gravar você não olhava pela lente, tinha um negócio do lado (da câmera cinematográfica) chamado *parallax*. [...] Você tinha a lente aqui, aqui tinha o *parallax* (aponta para o lado da câmera) e você regulava a distância da imagem que você ia gravar, regulava o *parallax* e focava pelo *parallax* que aí ajustava na mesma distância: “eu vou gravar daqui a três metros”, ajustava o *parallax* e tal... e o Moracy tava com tanto medo que esqueceu de regular o *parallax* e ele devia estar ajustado a uma distância e estava mostrando outra. E eu do lado anotando a descrição dele, né. Só que ele achava que estava filmando a cruz, mas a imagem, como o *parallax* estava desregulado, filmava a nuvem. Ele achava que tava filmando a praça embaixo da catedral e a câmera estava filmando o Fórum que era do lado³⁹.

Quando voltaram para a redação para entregar o filme estavam eufóricos. Era a grande reportagem do dia. O editor fez o texto com destaque já que era a primeira vez que uma equipe de televisão subia na torre da Catedral para mostrar aquela obra monumental. Tudo pronto, jornal no ar e o filme começou a girar no equipamento de exibição. Foi aí que viram que o material não mostrava absolutamente nada do que se esperava. Aparecia nuvem, aparecia buraco que não tinham nada a ver com o que era relatado. Serra conta que na metade do filme o editor tirou o material do ar, pediu desculpas através do apresentador e “nós levamos um esporro quilométrico⁴⁰”, completa. Eram dificuldades compreensíveis para os dias de hoje já que o que ia para o ar não era visto antes pelo editor.

Não era visto e também não poderia ser ouvido na maioria das vezes. O filme mudo, como o próprio nome diz, não tinha o canal para a gravação do áudio. Levando em consideração mais esta limitação, as câmeras foram apelidadas na época de “mudinhas”.

Nem por isso todas as reportagens iam ao ar sem áudio. Em alguns casos, principalmente quando havia disponibilidade de tempo, os repórteres gravavam a entrevista com um gravador portátil de áudio que não fazia parte do equipamento, e depois, no ar, o diretor de TV soltava também a imagem do entrevistado feita pela “mudinha”. O detalhe é que esta ação não era concomitante, ou seja, pelo equipamento disponível para a transmissão só era possível passar, num mesmo instante, o áudio ou o vídeo. Ossamu Nonaka, editor na TV Coroados em 1976, lembra bem como isso era feito:

³⁹ Entrevista com Wilson Serra concedida no dia 25 de fevereiro de 2010.

⁴⁰ Idem

Não tinha como cobrir (o som com) a imagem. Você não tinha como sobrepor outra imagem em cima. Isso só veio com o vídeo. Então o que podia acontecer era você tá gravando, apresentando uma entrevista com uma pessoa e *pufit*, a partir daqui entravam as imagens, *pufit* daqui pra frente a entrevista, mas o som dele sumia. A fala [...] era cortada⁴¹.

Vale ressaltar, ainda, duas outras importantes características do período do filme 16 mm. Ele era preto e branco - a cor chegou à TV brasileira em 1972 quando da transmissão da festa da uva no Rio Grande do Sul, mas a TV Coroados só passou a fazer transmissão colorida⁴² com a substituição do filme pelo videoteipe, no final de 1980. E, além de ser preto e branco, o telespectador também não via uma imagem exatamente fixa, como revela Nonaka: “o filme passava por uma correia dentada, né. Ele rodava puxado por aqueles buraquinhos que ficavam na lateral do filme, então ele dava pequeno tremor. Você pega as matérias de arquivo em filme e vê; não são exatamente fixas as imagens”⁴³.

3.3.3 A Revelação e a Utilização do Filme na TV Coroados

Em se tratando das décadas de sessenta e setenta, o filme ainda era um produto importado e caro. E isso significava quantidade limitada de material e, conseqüentemente, pouco espaço disponível para a produção telejornalística – cerca de três minutos, na época do filme mudo. Mas não eram três minutos para uma única reportagem e sim para toda a produção do dia. É o que conta Rubens Vandresen: “Se fizesse três reportagens durante o dia, ou quatro, porque tinha registro [...] não tinha como você contar detalhadamente como hoje em que você tem começo, meio e fim. Era um registro do fato até de maneira superficial porque era muito sucinto, muito resumido”⁴⁴.

A paginação do jornal também era diferenciada. Era muito comum que a reportagem mais importante ficasse no meio do noticiário e não na abertura como passou a ser usual depois que as técnicas e os equipamentos de edição foram sendo desenvolvidos. E para entender como era a paginação de um telejornal é preciso retroceder à produção e edição das reportagens no período do filme.

⁴¹ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010. Hoje Nonaka é chefe de redação da TV Coroados

⁴² Em fins de 1980 o sistema de cores da TV Coroados era bem rudimentar. A qualidade da cor ficava entre o desbotado e o lavado

⁴³ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010

⁴⁴ Entrevista com Rubens Vandresen concedida no dia 25 de fevereiro de 2010.

3.3.3.1 O Trabalho das Equipes de Reportagem

A reportagem na fase do filme era especial e rara; durava o tempo que durassem as imagens. Trabalhar na rua com os equipamentos disponíveis era tarefa árdua. O jornalista Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro começou a trabalhar na TV Coroados em 1974. Ele tem uma percepção crítica do profissional daquela época comparado com os dias atuais: “um repórter de hoje é um cara com cinegrafista atrás, pauteiro, ele investiga pouquíssimo. Então, naquele tempo, basicamente, o repórter saía às duas horas da tarde para a prefeitura e ficava lá perguntando, tem notícia ou não tem, tem notícia ou não tem”⁴⁵?

Ele também recorda como era difícil a captação das imagens na rua. As câmeras cinematográficas, além de terem muito menos qualidade do que as de hoje, faziam barulho. Havia, sim, equipamentos mais silenciosos que funcionavam à bateria. Mas uma câmera em especial, muito usada na emissora, era movida a corda e ela se fazia notar por onde passava, como afirma Amaro:

Tinha uma manivelinha na máquina. Quando apertava o gatilho a manivelinha andava ao contrário e ela fazia barulho... práããã. E veio um grande pianista se apresentar no (teatro) Ouro Verde. E o pianista tá lá dedilhando Debussy. A anta do cinegrafista sobe no palco, inopinadamente, sem perguntar pra ninguém se podia e práããã, ali há três metros do cara... rs... Aí o cara parou e disse: “ou toco eu ou toca você”⁴⁶

Depoimento reforçado pelas lembranças de um dos primeiros cinegrafistas do interior do país, Jorge Tashibana. Ele diz que as câmeras eram semelhantes a relógio: era preciso dar corda para que elas funcionassem. Tashibana explica que não faziam tanto barulho, mas o pouco ruído já era suficiente para se fazer notar: “na catedral de Londrina o bispo até disse que tirava a atenção dos fiéis. Ele expulsava a gente lá de dentro. [...] Mas era bem rapidinho, só pra captar a cena, só pra registrar. A gente não fazia imagem de cinco, dez minutos, não. Era questão de trinta segundos”⁴⁷.

O cinegrafista tinha que ter uma visão jornalística do assunto que estava sendo abordado, saber com clareza, o foco da reportagem. E tinha também que ser econômico na produção de imagens. Ele não poderia captar o que quisesse. A escolha do que ia para o ar era dele. Praticamente tudo ou boa parte do que registrasse iria chegar às casas dos

⁴⁵ Entrevista com Joaquim Francisco Gonçalves de Brito Amaro, concedida no dia 31 de março de 2008

⁴⁶ Idem

⁴⁷ Entrevista com Jorge Tashibana concedida no dia 4 de abril de 2008

telespectadores. Não havia descarte de imagens. E, mais difícil ainda, o cinegrafista precisava gravá-las na sequência correta para a exibição, como esclarece Vandresen:

Por exemplo, cobrir uma reunião importante. Tinha um plano geral, a próxima cena tinha que estar obedecendo ao eixo, fazer o detalhe. O detalhe já remetia você já pensar de alguém vindo de outro ângulo, do ponto de vista da câmera, já levar montado, editado porque o processo era muito demorado, né, pra revelar o filme. Então nessa captação era muito importante o conceito do repórter cinematográfico, porque não tinha volta, né. E ele tinha que ter certeza do que estava fazendo porque não tinha como ver ali. Ia ver depois, ou às vezes no dia seguinte, ou três, quatro horas depois, pra ver se tinha ficado bom ou não⁴⁸.

E quando voltava para a redação o trabalho do repórter e do cinegrafista não acabava. Eram eles que orientavam os editores sobre o que havia sido produzido na rua e em que ordem as imagens estavam no filme. Vandresen se recorda muito bem deste período: “a gente indicava as deixas para o apresentador, “olha, até a mulher penteando o cabelo é esse texto, daí você pára e espera começar outra cena”. Então isso tudo era combinado no texto, no roteiro, na apresentação, né, que geralmente era ao vivo”⁴⁹.

3.3.3.2 A revelação

O processo de revelação do filme era complexo e lento. Não havia o que fazer para dar agilidade a esta etapa da produção que perdurou nas décadas de sessenta e setenta. Segundo Vandresen:

Eram uns tanques [...] de um metro e vinte de altura, e com um tear como era chamado. O filme era enrolado no escuro com a emulsão pra cima de maneira que não ficasse sobreposto porque senão não ia penetrar o revelador. Mergulhava no revelador, é... o revelador, composto das químicas que dependia da composição do filme, tinha que se observar muito a temperatura. Muitas vezes não tinha ar condicionado, e a maioria no início da TV não tinha (ar), então você dosava tempo de revelação pela temperatura [...] Esquentou mais, diminui o tempo. Esfriou, aumentava o tempo [...] de permanência nesse líquido⁵⁰.

⁴⁸ Entrevista com Rubens Vandresen concedida no dia 25 de fevereiro de 2010

⁴⁹ Idem

⁵⁰ Entrevista com Rubens Vandresen concedida no dia 25 de fevereiro de 2010.

Era um trabalho exclusivamente manual e técnico. Além do processo de revelação, que incluía tempo variado de exposição no revelador químico, conforme a temperatura externa do ambiente, o editor ainda precisava levar em consideração outra questão também muito importante: a secagem do filme. Wilson Serra complementa as explicações de Vandresen. Ele diz que em 1979 era preciso revelar o filme em tanques de ácido, depois, num quartinho escuro, tinha que fixar essa imagem com um fixador e lavar esse filme com água, para só depois secar, obviamente, numa época que não dispunha de secadora. Na verdade a secadora era uma espécie de cilindro que eles iam rodando na manivela. Havia também uma lâmpada para ajudar a secar. Pela descrição não passa de um equipamento rudimentar, mas era algo altamente tecnológico naquela época.

Pouco antes, quando ainda não havia a tecnologia da secadora em forma de cilindro, a técnica empregada para a secagem do filme era bem mais arcaica na TV Coroados, como afirma Serra:

Nós fizemos um varal aqui no fundo, tinham dois pés de café, esse cafeeiro que o Ossamu Nonaka chorou quando cortaram um deles. A gente esticou umas cordas entre um cafeeiro e outro e pendurava o filme como se fosse pra pendurar roupa e ele secava. [...] a gente enrolava ele naqueles carretezinhos e ia editá-lo na moviolinha. Nem era moviola⁵¹ de fato. Na verdade era um visorzinho, com duas carretilhas, né, você botava os carretéis com o filme e começava a trabalhar⁵².

Nesta época eram os próprios jornalistas que faziam a revelação do filme. Eles ficavam várias horas trancados dentro do laboratório nesta tarefa de revelar imagens. Era serviço puramente técnico. E enquanto eles estavam no laboratório não era possível planejar, pensar o jornal que ia ao ar. Na década de 70 o jornal começava por volta das sete da noite e tinha entre dez e doze minutos de produção.

No início dos anos 80 a TV Coroados recebeu a ajuda de um profissional que facilitou muito a tarefa técnica dos editores: a emissora contratou um laboratorista que ganhou o apelido carinhoso de Skylab – “o laboratorista que caiu do céu”⁵³, segundo Serra. Esse profissional passou a fazer a revelação dos filmes no “quartinho escuro” enquanto Serra e Nonaka puderam, então, pensar em pauta, em produção, em texto, “pensar em ser jornalista que antes a gente não podia”⁵⁴, complementa Serra.

⁵¹ Moviola era um equipamento movido a manivela que permitia a visualização do que havia no filme

⁵² Entrevista com Wilson Serra concedida no dia 25 de fevereiro de 2010

⁵³ Entrevista com Wilson Serra concedida no dia 25 de fevereiro de 2010

⁵⁴ Idem

Mas, no que confere ao trabalho posterior à revelação e secagem – a edição propriamente dita – ele seguiu a cargo exclusivo dos editores que são os responsáveis, até hoje, pela montagem das imagens, por contar histórias através das imagens.

3.3.3.3 A edição

Até meados da década de 70 o processo de edição era extremamente rudimentar, como já foi anteriormente explicado. Só com a ajuda do cinegrafista e do repórter o editor sabia o que havia no filme. Eles anotavam a sequência das cenas e calculavam mais ou menos o tempo de cada uma. Também descreviam a imagem para que o editor pudesse fazer o texto – já que o filme saía do laboratório e ia direto para o ar. O processo de edição só começou a tomar forma de fato, na TV Coroados, com a chegada da moviola⁵⁵, também em meados dos anos 70. A edição dependia desse equipamento. Com ele o editor conseguia conferir quais imagens havia no filme, a ordem em que elas foram registradas, quanto tempo aproximadamente havia de produção e também era possível ouvir a fala dos entrevistados⁵⁶.

Antes de começar a edição o editor colocava o filme na moviola e, manualmente, girava a roldana lateral para que o filme passasse pelo leitor ótico do equipamento. Mas era preciso um movimento com velocidade padrão que teria que ficar muito próxima de 24 quadros por segundo. Se a velocidade do filme fosse maior ou menor não era possível ouvir o que o entrevistado estava dizendo, segundo Nonaka:

Saia aquele óóóóriuúú [...] Então o que se fazia para editar antes era, você pegava o filme, ia correndo no telecine⁵⁷, rodava o filme e gravava num gravador normal pra aí você selecionar os pontos que você queria aproveitar. Você ia para a moviola e você tentava encontrar esses pontos. Rodando, enrolando no carretel de um lado, soltando o carretel de outro até você localizar [...] Achava-se o ponto, marcava-se, volta e com cuidado passava imã atrás para desmagnetizar, para não poder vazar no ar. Você apagava normalmente uns 30 fotogramas depois colava, emendava com durex, um trecho no rabicho neutro. Então tanto no começo como no final tinha um rabicho neutro, um local que não tinha nem imagem, seria o fade de hoje, né, só que era um pedaço de filme, só que um filme sem imagem, sem nada⁵⁸.

⁵⁵ Moviola é um equipamento de edição cinematográfica constituído de visores, cabeças leitoras de som e outros acessórios

⁵⁶ Foi também nesta época que chegaram à TV Coroados as primeiras câmeras com banda sonora magnética

⁵⁷ Telecine era o equipamento utilizado na hora da exibição do jornal para colocar a produção no ar. Mas ele também podia ser usado antes, pelos editores, para rodar o filme com o objetivo, por exemplo, de ouvir as entrevistas.

⁵⁸ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010.

A partir desta etapa do trabalho começava o rudimentar processo de edição. Os editores cortavam o filme com tesoura. E como a imagem não estava simultânea ao som eles tinham que apagar o som de 24 quadros. Para isso usavam um imã, marcavam o ponto exato do áudio e apagavam o som desses 24 quadros passando o imã em cima da banda magnética do filme.

Depois era preciso cortá-lo e emendá-lo, com durex mesmo, ao outro trecho que se desejava juntar. Era um processo extremamente demorado. E lentidão em telejornalismo é sinônimo de estresse. O jornalista de TV corre, constantemente, contra o tempo. Naquela época a única coisa que mudava, em relação aos dias atuais, era a tecnologia. A correria era semelhante ao que se presencia hoje nas redações, como conta Nonaka:

Já naquela época havia o estresse do fechamento porque não dependia só de chegar da rua. Dependia de você acertar a química para revelar o filme, de secar o filme, de colocar num rolo, de levar até o telecine pra gravar o conteúdo dele, pra descer de novo pra redação, ouvir pelo gravador os trechos que interessava, fazia a página, corria para a moviola pra tentar tirar aquelas partes que ia emendando na coladeira, a gente chamava de coladeira que tinha um durex e um cortador, o durex cortava bem rente às fitas, depois emendava o rabicho que é o fade de agora⁵⁹.

Todo este trabalho demorava em média de duas a três horas. Incluía desde a revelação do filme até a edição. Só então a reportagem estava pronta para ir ao ar. Num telejornal que era exibido às sete horas da noite, por exemplo, o trabalho tinha início por volta das nove horas da manhã com a primeira reportagem que chegava da rua, ou com a última do dia anterior que ainda não havia sido editada. Era neste momento que a paginação começava a ser definida. A segunda matéria que chegava da rua era editada na sequência da primeira, depois a terceira, logo após a segunda, e assim sucessivamente. O detalhe é que, quando o jornal estava no ar, só havia uma máquina para rodar esse filme; era o telecine. Isso obrigava que uma matéria fosse sendo editada no mesmo filme, na sequência da anterior. Se o jornal tinha, num determinado dia, cinco matérias, elas iam ao ar na ordem que chegavam da rua, como reforça Wilson Serra:

⁵⁹ Idem

Os filmes eram exibidos por um aparelho chamado telecine, [...] um projetor, só que nós só tínhamos um telecine então não dava pra tirar uma matéria e colocar outra. O processo era demorado. Nós tínhamos que montar os filmes... Você editava a primeira matéria, aí deixava o rabicho e já emendava a segunda porque nós só podíamos levar um rolo de filme para o telecine. [...] Quando tinha uma situação muito grave a gente na corrida abria o filme e colocava uma outra matéria no meio mas era muito rápido e não dava tempo⁶⁰.

Aos poucos a tecnologia criava novos produtos. Por volta de 1974, 1975 as equipes da TV Coroados puderam trabalhar com a primeira câmera que utilizava filme com banda sonora magnética⁶¹. A banda interna registrava a imagem, a externa o som, ou seja, permitia-se a captação do som já na própria película – o que foi um grande avanço técnico para a época. O som deixava para trás a era do filme mudo que não oferecia a possibilidade de fazer uma entrevista com uma pessoa, por exemplo. Wilson Serra ainda se lembra muito bem como foi a percepção dos telespectadores para esta novidade tecnológica: “quando pintou o filme sonoro, que as pessoas podiam dar entrevista pra televisão, elas ficaram maravilhadas, corriam atrás pra dar entrevista. A gente tinha um recurso a mais que era percebido por todo mundo”⁶².

Mas a produção que vinha da rua seguia limitada. A lateral magnética que gravava o som deixou o sistema mais moderno, mas, como o filme seguia caro e raro, as restrições ainda existiam. É o que explica Tashibana: “o entrevistado já perguntava „quer trinta segundos, quarenta segundos de resposta? □ Porque era filme, não podíamos dar um minuto, dois minutos. Aí alongava muito”⁶³.

Cientes da limitação, as equipes de reportagem adotaram um código quase secreto. Quando o entrevistado começava a falar demais, a usar muito tempo para explicar determinado assunto, cinegrafista e repórter cruzavam o olhar e, discretamente, a câmera era desligada. Só não era possível empregar esta tática com todos os entrevistados, como conta Nonaka: “tinha alguns que percebia. O prefeito (Antônio) Belinati falava assim; “não, não, não. Eu vou responder mais objetivamente. Não desliga, não. Pode ligar de novo a câmera.”⁶⁴.

⁶⁰ Entrevista com Wilson Serra concedida no dia 25 de fevereiro de 2010.

⁶¹ Era uma câmera emprestada da TV Tibagi que vinha, em média, uma vez por semana para a TV Coroados. Nos outros dias ela se dividia em produções para a TV Tibagi de Apucarana e de Maringá.

⁶² Entrevista com Wilson Serra concedida no dia 25 de fevereiro de 2010.

⁶³ Entrevista com Jorge Tashibana concedida no dia 4 de abril de 2008.

⁶⁴ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010.

3.3.4 A Linguagem na Época do Filme

A linguagem telejornalística tem um fator muito característico que a distingue, por exemplo, do rádio e dos jornais impressos: a imagem. A força da mensagem icônica é tão grande que milhões de pessoas em todo o mundo, ainda hoje, acreditam que o que a tela mostra é a mais pura realidade (REZENDE, 2000).

Na época do filme 16 mm a linguagem tinha essa mesma força. A informação contida nas palavras estava atrelada à imagem que o cinegrafista captava na rua. Foi já nos primeiros anos do telejornalismo que se começou a falar em „casamento□ da imagem com o texto e isso não significa que o texto deve descrever exatamente o que mostra a imagem, prática bastante criticada tanto pela academia quanto por autores respeitados como Harris Watts - o espectador sabe o que está vendo na imagem e mais informativo e interessante do que descrever a cena é acrescentar algo a ela que o telespectador não teria como descobrir se alguém não lhe dissesse (WATTS, 1990). O que se pretende é deixar claro quão salutar é a sintonia entre imagem e texto. A informação televisual mais adequada é aquela em que o receptor da mensagem a entenda sem dificuldades e vendo e ouvindo a reportagem uma única vez - já que a televisão não permite que se retroceda para rever a notícia apresentada.

No período do filme uma das características essenciais da imagem era que ela jamais poderia ser apenas ilustrativa. Ela precisava ser informativa ao extremo, dada a limitação tanto de captação quanto de revelação e edição do material que era produzido. Por conta dessas limitações havia muito mais notícias para serem lidas, sem o apoio da imagem. Na década de sessenta os primeiros telejornais que foram ao ar na TV Coroados não passavam de cópias dos transmitidos pelo rádio. A única diferença era a imagem, ao vivo, do próprio apresentador. Quando o primeiro telejornal foi ao ar, em 1965, o apresentador, Antônio Belinati, tinha que ter bastante fôlego para ler uma notícia atrás da outra. Todas eram lidas. Imagens quase não havia, como afirma Nonaka.

As imagens eram, no máximo slides. Então eram feitas fotografias positivadas né, não negativadas, que entravam pra ilustrar [...]. Então de televisão mesmo só havia imagem do apresentador. A parte que se pode chamar hoje de televisão que é a imagem, que conta a informação, que é 70% da informação, era absolutamente difícil⁶⁵.

⁶⁵ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010.

E o apresentador adotava uma postura formal, quase estática, com locução no estilo radiofônico. Ele sentava atrás de uma mesa e tinha numa tapadeira, ao fundo, o logotipo do jornal. Os enquadramentos de câmera de estúdio também eram pouco ou nada flexíveis. Normalmente a câmera ficava fixa num mesmo local, do início ao fim do jornal, já que o equipamento tinha um tamanho considerável, comparado aos padrões atuais, prejudicando a mobilidade.

Ainda na década de 70 o apresentador ganhou a ajuda de um profissional para dividir a tarefa de narrar as notícias; o chamado “locutor de cabine”. Esse locutor era homem de rádio que, com voz postada, gravava todas as notas cobertas. No ar só aparecia a voz desse locutor que era entremeada com imagens de *slides* ou dos filmes de 16 mm.

Quanto às notícias, elas não diferiam muito do que hoje vai ao ar. No estúdio havia entrevistas ao vivo com autoridades públicas e privadas - poderia ser o prefeito, um secretário municipal, um professor, um representante de um determinado esporte, um empresário. “Era muita entrevista de gabinete, meio “oficialesco” □ institucional. Mas sempre que podia fazia matérias diferenciadas⁶⁶”, complementa Nonaka. As notícias relatadas pelo apresentador ou pelo locutor de cabine também tratavam de vários assuntos: comércio, agricultura, esporte, saúde, problemas no bairro, educação. Ou seja, o conteúdo jornalístico não provocava grandes distinções na linguagem quando se compara com os dias atuais. Mas a movimentação de câmera no estúdio - praticamente inexistente naquela época - a limitação técnica do recurso da imagem captada na rua e a impossibilidade de gravar entrevista em boa parte do período tornavam a linguagem significativamente distinta dos padrões atuais, como se verá na análise do objeto de estudo.

3.3.5 Os Primeiros Equipamentos e Profissionais do Departamento de Jornalismo da TV Coroados

Os equipamentos, a maioria adquiridos da empresa norte-americana RCA VICTOR, por intermédio de Chateaubriand, começaram a chegar na TV Coroados poucos meses antes da inauguração da emissora, no início do segundo semestre de 1963. Chateaubriand comprou alguns aparelhos novos, mas muitos vieram das próprias emissoras

⁶⁶ Idem

que o empresário tinha no país. Nos anos seguintes, como a reposição das peças quebradas e a troca dos equipamentos que iam ficando obsoletos não eram freqüentes, o parque tecnológico da TV começou a ficar velho.

No fim dos anos 60 a emissora londrinense foi comprada pelo ex-governador Paulo Pimentel. Mas os investimentos ainda custaram a aparecer. Entre 1975 e 1976, a TV Coroados não possuía um departamento de jornalismo. Como Pimentel também era dono de outra emissora - a TV Tibagi, com sede em Apucarana, fundada em 1969 - muitos dos equipamentos da Coroados eram emprestados da Tibagi, caso da primeira câmera sonora que era compartilhada pelas três emissoras do grupo Pimentel⁶⁷.

Profissional também era coisa rara no mercado. A Universidade Estadual de Londrina deu início ao curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo em 1974 e foi desta turma que vieram os profissionais, ainda estudantes, para formar o quadro de funcionários da TV Coroados, como relata Nonaka:

Em maio de 75 houve uma seleção geral, contrataram assim 16 pessoas, várias pessoas pra central de reportagem, alguns pra aprender a ser cinegrafista, outras para serem redatoras. Então houve uma contratação de bastante jovens e deram pouco tempo de treino e o jornal já foi para o ar⁶⁸.

Era um desafio treinar os funcionários cada vez que chegava um equipamento diferente. As orientações eram teóricas, já que a parte prática saía caro demais. Era preciso, literalmente, queimar o filme. Para evitar desperdício transmitiam-se as orientações teóricas e a equipe saía para o trabalho. O ofício de cinegrafista, por exemplo, assim como em muitas outras profissões, era passado do profissional mais antigo para os mais novos. Por sorte, um autodidata que vivia em Apucarana, chamado Quemal Sampaio, e que tinha um vasto conhecimento sobre televisão, foi uma espécie de professor das primeiras gerações de profissionais da TV Coroados, como explica Nonaka:

Ele só fez o curso primário, mas montou praticamente a TV Rio, da Band, montou praticamente sozinho a TV Tibagi e vinha analisar as produções nossas na TV Coroados. Ele sentava numa salinha, todo mundo sentava no chão ao redor dele, [...] era um gênio. Ele conhecia não só câmeras, a parte técnica, mas ele conhecia toda a parte de televisão⁶⁹.

⁶⁷ A sede da TV Tibagi era em Apucarana, mas havia uma sucursal, funcionando com estrutura de emissora, em Maringá.

⁶⁸ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010.

⁶⁹ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida no dia 13 de junho de 2010.

A manutenção desses equipamentos também pode ser considerada um trabalho de autodidatas. Os técnicos da época aprendiam a fazer pequenos reparos desmontando e montando as máquinas – exatamente como uma criança faz com um brinquedo. Não era comum que um funcionário fosse para um grande centro fazer este tipo de treinamento. A sala de aula para eles era a prática do dia-a-dia, prática que também foi adquirida, ao longo dos anos, pelos profissionais da edição que viveram os desafios da utilização do filme 16 mm nas produções telejornalísticas.

3.4 A EDIÇÃO EM TV NA FASE DA FITA MAGNÉTICA

3.4.1 O videoteipe

O telejornalismo se consolidou no Brasil impulsionado, em grande parte, pela chegada do videoteipe (VT), no final dos anos 50. Ele foi usado pela primeira vez no país na apresentação de “O Duelo”, de Guimarães Rosa, no programa “TV de Vanguarda”, da TV Tupi de São Paulo, em 1958⁷⁰. Este novo equipamento permitia a gravação em fitas de programas para exibição posterior e deixava no passado as dificuldades e improvisos da televisão feita ao vivo.

Com o videoteipe a notícia passou a ser mais ágil, a chegar com muito mais rapidez ao destino final. Rezende (2000, p. 106) conta que “por causa da demora na revelação e montagem dos filmes, a transmissão de imagens dos fatos sofria um atraso de até doze horas entre o acontecimento e sua divulgação nos telejornais”. O VT diminuía consideravelmente o tempo para que a notícia chegasse à casa dos telespectadores.

E não foi só isso. Com o videoteipe passou a ser possível gravar, numa única fita, áudio e vídeo. Foi uma revolução para a época, como explica Almeida (1988, p.19): “verdadeiro bálsamo tecnológico para um setor acostumado à improvisação irremediável das transmissões ao vivo, o VT pode ser considerado a etapa decisiva para a conquista de um padrão de qualidade audiovisual”.

⁷⁰ Disponível em: <<http://tudosobretv.com.br>>. Acesso em: 21 out. 2010.

Mas nem tudo era simples como parece. Esta tecnologia começou grande e pesada – impossível de ser utilizada pelas equipes de reportagem nas produções externas. As máquinas tinham cerca de dois metros de altura e as fitas mediam duas polegadas de largura. Eram usadas apenas internamente pelas equipes de televisão, mais especificamente nas gravações dos programas de auditório que eram apresentados pelas emissoras. Quase dez anos depois de chegar ao Brasil o recurso do videoteipe ainda era pouco explorado nos telejornais. Os editores dos noticiários televisivos seguiam utilizando muitos mapas e fotos como ilustrações das informações verbais (REZENDE, 2000).

Com o passar do tempo, já na década de setenta, a tecnologia fez com que o VT ficasse menor e, conseqüentemente, mais ágil e fácil de ser manuseado. Era o que precisava para ele ser usado pelas equipes de reportagem. Com o videoteipe as equipes ganharam mais mobilidade e agilidade nos registros. E acabavam também duas limitações que perduraram por toda a época do filme: com o vídeo os repórteres cinematográficos não tinham mais que fazer poucas imagens e nem captá-las na sequência que iam ao ar. A liberdade na produção estava instituída. A fita magnética roubava, definitivamente, o lugar do filme.

Esta mudança na forma de trabalho das equipes de reportagem trouxe alterações significativas ao telejornalismo. Ele se tornou mais dinâmico, mais imediato e com menos notícias lidas pelo apresentador. A participação dos repórteres nos telejornais aumentou e a qualidade do material trazido pelas equipes de reportagem passou a ser melhor. Quando, por exemplo, uma entrevista ou uma imagem não ficavam adequadas ao que se pretendia, o videoteipe dava a opção de gravar inúmeras vezes a mesma cena, obviamente sem as limitações que imperaram na época do filme.

3.4.2 A Fase de Transição – do Filme para o Vídeo

Nas grandes emissoras das principais capitais brasileiras a utilização do filme 16 mm nas produções jornalísticas perdurou até meados da década de 60 e início dos anos 70. Na TV Coroados foi necessário um tempo muito maior para trocar todo o sistema de captação, edição e transmissão da imagem filmica pela tecnologia do vídeo. Essa alteração completa dependia de pesados investimentos e também esbarrou nas quatro trocas de comando da emissora em apenas 16 anos (Assis Chateaubriand de 21/09/63 a 01/03/74, Paulo

Pimentel de 01/03/74 a 01/09/76, Oscar Martinez de 01/09/76 a 16/03/79 e Rede Paranaense de Comunicação – RPC - a partir de 1979). Até os últimos meses de 1980 os profissionais da Coroados trabalharam com filme, para surpresa de muita gente, como explica Ossamu Nonaka:

O nosso jornal das sete, segundo um supervisor da Globo que ficava rodando Brasil afora [...] era o único jornal das sete ainda feito por filme preto e branco. Mas “em termos de conteúdo era um dos melhores se não fosse o melhor” (disse o supervisor). Aquilo nos encheu de orgulho, o (Wilson) Serra, eu, o time todo. Quem acompanhava (o nosso trabalho) ficava aparvalhado porque em São Paulo, no Rio de Janeiro, nos maiores centros que tinham a Globo, já era uma coisa assim ultrapassada (o uso do filme)⁷¹.

Ultrapassado ou não o fato é que por vários meses, em 1980, os dois sistemas, filme e vídeo, precisaram ser operados em conjunto na emissora londrinense. Não foi possível passar, de uma única vez, toda a produção para o vídeo, já que havia falta de equipamento e também pouca experiência dos profissionais com essa nova tecnologia.

A primeira câmera de vídeo chegou à TV Coroados, em Londrina, no início de 1980. A segunda somente no fim do mesmo ano. Significa dizer que, ao mesmo tempo em que uma equipe de reportagem estava registrando um assunto com filme na câmera, outra equipe estava trabalhando com fita magnética. Na redação, enquanto um editor fazia revelação do filme, corte com tesoura e emendas rudimentares, seu colega de função já editava uma reportagem eletronicamente.

Entre as curiosidades do início desta nova fase vale destacar o primeiro uso da câmera de vídeo na emissora londrinense. Foi uma tarefa, no mínimo, ingrata, segundo os profissionais que trabalhavam na Coroados. A estreia da fita magnética foi para fazer uma retratação. A TV havia criticado uma atitude de Coutinho Mendes, então assessor de imprensa do prefeito Antônio Belinati. Depois que o jornal foi ao ar constatou-se que a crítica era infundada. Foi preciso corrigir essa informação gravando uma entrevista com Coutinho Mendes. Foi esta gravação – um direito de resposta - que inaugurou a primeira câmera de vídeo que chegou à emissora.

Essa rapidez com que a retratação foi ao ar combinava com os avanços técnicos do novo sistema. Diferentemente do filme, a gravação em vídeo não requeria nenhum daqueles trabalhosos processos que incluíam revelação, fixador, secagem, impossibilidade inicial de ver a imagem antes que ela fosse ao ar. Era o adeus à fase do laboratório – uma

⁷¹ Entrevista com Ossamu Nonaka concedida em 13 de junho de 2010.

necessidade que estava atrelada também ao alto custo dos filmes. Juntou-se praticidade com economia. No vídeo, além de todo o processo ser eletrônico, seu custo era infinitamente menor, já que a fita é regravável e o filme só pode ser utilizado uma única vez.

Mas, enquanto não era possível usar o vídeo para toda a produção, ora o cinegrafista saía com a câmera de vídeo, ora utilizava a que continha o filme. E se a reportagem que vinha da rua tivesse sido produzida com o equipamento mais antigo o editor já sabia que teria bastante trabalho e que precisaria ser criativo. Era comum que o jornal do meio-dia repetisse alguma reportagem que havia sido exibida no telejornal da noite anterior. Frequentemente também era o uso da mesma entrevista, porém de trechos diferentes, por vários dias seguidos nos telejornais. Ao se deparar com esta situação o editor tinha que pensar em uma forma interessante e nova para chamar o assunto que parecia velho. Tarefa que Nonaka tinha domínio:

Às vezes ficava assim dois, três dias arquivado: „ah, e o prefeito José Richa disse também na entrevista tal, tal, nesta semana que...□. Às vezes você repetia literalmente porque você não tinha como [...] reeditar. Já era filme cortado. No vídeo, não, você reaproveita um trecho, vai, avança, volta, emenda trechos ali, mas com o filme não dava⁷².

Quando o ano de 1980 estava terminando chegava ao fim também na TV Coroados a fase de transição. A partir de dezembro tudo já era feito com vídeo, que trouxe mais facilidade e agilidade a todo o processo de produção da notícia. Mas, em relação ao manuseio da câmera cinematográfica, ainda havia muitas dificuldades a serem enfrentadas. Os cinegrafistas precisaram aprender a lidar com uma câmera inteiramente nova para eles: a *U-matic*. E quando já estavam habituados com ela se depararam com mais uma mudança: o sistema *Betacam*.

3.4.3 A câmera *U-matic*

O primeiro videoteipe foi inventado em 1956. Em 1958 chegava ao Brasil com o nome de *Quadruplex*. Como era um equipamento grande e pesado não tinha qualquer viabilidade para as equipes de reportagem nas produções externas. Mas, no início dos anos 70,

⁷² Entrevista com Ossamu Nonaka concedida em 13 de junho de 2010.

a empresa *Sony* lançou comercialmente o *U-matic*, um novo formato de videoteipe que provocou uma verdadeira revolução no modo de se fazer telejornalismo, como descreve Almeida (1988, p. 70) “o *U-matic* não tinha contra-indicações, era uma tecnologia certa, em um momento adequado, e rodeada de aplicações imediatas. Na mais visível, o jornalismo, [...] provocou a obsolescência precoce das câmeras cinematográficas.”

Começava a era do videoteipe portátil para o telejornalismo que, entre outras vantagens, reduzia o tempo entre a notícia e o telespectador. Mas, na TV Coroados, tanta tecnologia e inovação só chegaram mesmo em 1980. Além da demora, comparado às capitais do país, os equipamentos vieram já usados da Rede Paranaense⁷³, de Curitiba.

O sistema *U-matic* era extremamente viável para as emissoras, mas bastante trabalhoso para as equipes de reportagem, já que eram elas que operavam os aparelhos. A dificuldade para trabalhar não era pequena porque os funcionários tinham que manusear, ao mesmo tempo, dois equipamentos que estavam unidos por um cabo. Um deles era a câmera propriamente dita, de responsabilidade do cinegrafista. O outro era a máquina que continha a fita de gravação e ficava aos cuidados do pejoteiro⁷⁴.

Rubens Vandresen, que nesta época era cinegrafista da Rede Paranaense, se lembra bem deste período: “para facilitar [...] todas as emissoras aqui do Paraná, a TV Coroados, montaram um „carrinho“. Então os módulos de câmera ficavam num carrinho junto com o videoteipe e tinha rodinha, era mais fácil de carregar”⁷⁵.

Era mais fácil para carregar – tarefa exclusiva do *pejoteiro* - mas exigia muita atenção deste profissional que ficava conduzindo o „carrinho“. Como tudo estava ligado à câmera, aonde o cinegrafista ia este „carrinho“ tinha que ir atrás. O *pejoteiro* era a sombra do cinegrafista. Fazer uma reportagem dentro de um museu para mostrar, por exemplo, uma exposição de artes não era muito complicado. Mas, o grau de dificuldade aumentava, sensivelmente, quando a notícia a ser retratada fosse, digamos um protesto, uma confusão popular, um confronto entre determinados grupos. Wilson Serra também se recorda de algumas situações interessantes, vistas hoje como engraçadas.

⁷³ Rede Paranaense é o antigo nome da RPC.

⁷⁴ *Pejoteiro* é um apelido dado ao profissional que carregava e manipulava o gravador da câmera *U-matic* e deriva da sigla UPJ – Unidade Portátil de Jornalismo. UPJ é um equipamento de videoteipe completo usado para reportagens externas no dia-a-dia do telejornalismo (PATERNOSTRO, 2006, p. 224).

⁷⁵ Entrevista com Rubens Vandresen concedida em 25/02/2010.

Quando você tinha imagens em movimento ou que tinha que deslocar, acompanhar uma pessoa para gravar, aonde o cinegrafista ia o *pejoteiro* tinha que ir atrás correndo com esse „carrinho“. Então era hilário porque às vezes o cinegrafista que estava vendo a notícia corria demais e o *pejoteiro* não. Aí o cabo arrebatava porque ele puxava e dava um tranco [...]. Ou então o cinegrafista ia e o *pejoteiro* ficava e o cabo não arrebatava e o cinegrafista tinha que ir de tranco. Às vezes (também) ele ia e a câmera ficava. Enfim, era uma disputa. Aonde um ia o outro tinha que ir atrás porque esse cabo não era uma coisa gigante. Um cabo de três, quatro metros só. Era divertido⁷⁶.

Outra característica importante desta mudança de sistema do filme para o vídeo *U-matic* foi que, pela primeira vez, a imagem que chegava à casa dos telespectadores era colorida, tinha mais vida, estava mais próxima do real – situação da TV Coroados. Na emissora londrinense, durante todo o tempo em que se utilizou o filme, a imagem era preta e branca⁷⁷, ao contrário de outras emissoras maiores, como as das capitais dos principais estados brasileiros, por exemplo. Já com relação ao áudio, pouca coisa mudou comparado ao período do filme. As primeiras câmeras *U-matic* também só tinham um canal de áudio. Gravava-se ou a fala dos entrevistados, ou o som ambiente, conhecido na linguagem jornalística como “BG”. Apenas com o passar dos anos foram desenvolvidas câmeras que continham os dois canais de áudio.

3.4.4 A Câmera *Betacam*

Os engenheiros de telecomunicação estavam em busca de formatos mais compactos que facilitassem o trabalho das emissoras. O equipamento *U-matic* era separado; captava e gravava as imagens em duas máquinas distintas. A câmera não era *camcorder*⁷⁸ e pesava muito, por isso não demorou, após o lançamento da câmera *U-matic*, para o desenvolvimento de um novo sistema que foi, igualmente, muito utilizado pelas televisões. Em 1982 chegavam ao mercado mundial as câmeras conhecidas como *Betacam*, também da empresa japonesa *Sony*, para alívio e, ao mesmo tempo, tristeza dos *pejoteiros*.

Para cada formato de fita (*U-matic*, *Betacam*) existe uma câmera correspondente. E para operá-la, em muitos casos, números distintos de profissionais. A *U-*

⁷⁶ Entrevista com Wilson Serra concedida em 25/02/2010.

⁷⁷ As principais emissoras nas capitais, como em Curitiba, dispunham de laboratórios que revelavam filmes coloridos. Na TV Coroados sempre foi preto e branco por conta do alto custo para revelar esse filme colorido.

⁷⁸ *Camcorder* é o nome dado ao acoplamento do videoteipe à câmera que proporcionou muito mais mobilidade ao cinegrafista.

matic, por exemplo, contava com cinco funcionários: repórter, cinegrafista, *pejoteiro*, iluminador e motorista. Na “*Beta*”⁷⁹ já não era mais necessária a presença do *pejoteiro* e, com o passar dos anos, o motorista acumulou a função do iluminador. Esta formação com três profissionais (repórter, repórter cinematográfico e motorista/auxiliar) segue até os dias de hoje.

E a *Betacam* mudou a forma de trabalho nas emissoras. O serviço do *pejoteiro* não era mais necessário porque, como a “*Beta*” era *camcorder*, a fita ia à câmera, estava acoplada ao equipamento do cinegrafista, formando um só conjunto. Aquele “carrinho” ao lado, semelhante a um “carrinho” de feira, foi aposentado já que esta nova câmera unia as funções de registrar e captar a imagem: “uma operação que anteriormente exigia algum preparo físico, agora permitia a manipulação e o transporte do equipamento em uma mão”, conclui Almeida (1988, p. 81).

Além da facilidade operacional mudou também, e para melhor, a qualidade da imagem. O sistema *Betacam* propiciava melhor resolução da imagem que sua antecessora; a câmera *U-matic*. As primeiras „*Betas*’ tinham aproximadamente 300 linhas de definição, chegando a 750 nos modelos mais modernos. As câmeras *U-matic* não passavam de cerca de 250 linhas de definição. Mas, como toda nova tecnologia costuma custar caro⁸⁰, este equipamento também demorou certo tempo para aparecer na TV Coroados. A emissora só passou a utilizá-lo em 1995⁸¹.

3.4.5 A Edição em Fita Magnética

No início dos anos 80, logo após a substituição completa dos equipamentos de filme para o vídeo, as dificuldades giravam em torno da quantidade de ilhas de edição⁸² que se tinha para trabalhar. Na TV Coroados ilha só existia uma e que ainda precisava ser

⁷⁹ *Beta* é uma abreviação popularmente conhecida entre os jornalistas de TV. Designa as fitas utilizadas nas câmeras *Betacam*.

⁸⁰ Era um sistema caro para os padrões da emissora londrinense mas, comparando com o *U-matic*, a *Betacam* custava a metade do preço.

⁸¹ A câmera *Betacam*, que substituiu a *U-matic*, era destinada apenas ao uso profissional. Não servia para fins domésticos por um motivo específico: eram equipamentos pesados, aproximadamente nove quilos, que não os tornavam de fácil utilização para alguém que não fosse profissional.

⁸² Ilha de edição é o local onde estão os equipamentos usados na edição de uma reportagem (cortes e montagem). É constituída por duas máquinas de reprodução de vídeo com vários comandos. Em uma máquina fica a fita bruta da reportagem e na outra a fita para a edição.

dividida com a produção de comerciais – tarefa sem vinculação alguma com o departamento de jornalismo. Os editores, quando não podiam utilizá-la, adiantavam o serviço ouvindo as entrevistas da fita em um equipamento com leitor *U-matic*, que havia na redação. Eles ouviam e gravavam os trechos num gravador comum, desses mais simples que existiam no mercado, como explica a editora Maria José Volpini:

Era um caixão de madeira, você colocava a fita, a marcação de tempo era com conta giro [...], então você zerava o conta giro da máquina e o conta giro do gravador. Você gravava nesse gravadorzinho tudo o que estava na fita; as sonoras. Enquanto o outro editor estava editando o material dele (ou a ilha sendo usada pela produção de comerciais). Um ficava na ilha editando e o outro pra não ficar parado fazia isso para adiantar. Aí passava para o gravador. Daí você ia lá, nem tinha fone, você apertava o botão fazia *cleq, cleq*. Aí você ouvia as entrevistas, tirava o trechinho que queria, que ia servir para a tua matéria, então era do giro tal ao giro tal⁸³.

Cada entrevista ouvida no gravador recebia uma marcação no papel: onde começava e terminava o trecho que seria aproveitado. Quando a ilha estava liberada para o uso o editor já sabia exatamente, através das marcações, onde encontrar o trecho mais adequado da fala dos entrevistados.

Na ilha de edição entrava em cena o trabalho de outro profissional: o operador de VT. Este funcionário não era do departamento de Jornalismo e sim do setor de Engenharia da emissora. Ele respondia à Engenharia e não ao Jornalismo. Sua função era operar a ilha de edição, ou seja, era este funcionário quem lidava com o equipamento. Ele marcava a entrada e a saída da imagem⁸⁴, entrada e saída das entrevistas, da passagem⁸⁵ do repórter, dos „abre áudios“. Era ele quem colocava as imagens sobre o texto do repórter. Enfim, era o responsável técnico pela edição. Mas, ao lado dele, ficava o editor, passando todas as orientações sobre a edição: onde começaria e terminaria a entrevista, qual imagem era mais adequada para determinado trecho do texto do repórter, qual era o “abre áudio” indicado⁸⁶, como reforça Volpini⁸⁷; “você dizia pra ele tudo o que você queria e ele ficava ali dando os comandos na máquina. [...] E não podia encostar a mão na máquina”. Afirmação

⁸³ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/10/2010.

⁸⁴ Marcar entrada e saída é determinar qual ponto da imagem, ou da entrevista, servirá para a edição da reportagem.

⁸⁵ Passagem é o momento em que o repórter aparece no vídeo dando alguma informação para complementar a reportagem.

⁸⁶ Nos dias mais corridos, quando havia muitos factuais, o editor montava a reportagem com o operador de VT e depois o deixava. Nessas ocasiões, que eram frequentes, o operador selecionava, sozinho, as imagens que achava mais interessantes. Quando ele concluía a edição, o editor via todo o material e decidia se estava de acordo com o que o operador de VT havia feito. Se não estivesse, solicitava alterações.

⁸⁷ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

reiterada pela editora Eugênia Chaiben⁸⁸: “na verdade nada saía sem a gente revisar e sugerir, fazer modificações”.

E foi assim nas duas fases do vídeo: na época da câmera *U-matic* e também no período da *Betacam*. A diferença entre elas estava na melhor qualidade da imagem *Beta* e na maior agilidade de produção, já que no sistema mais moderno tudo estava acoplado num único equipamento. E não era só. Como a fita era menor, $\frac{1}{2}$ polegada contra $\frac{3}{4}$ da *U-matic*, a parte operacional da edição em fitas *Betacam* era mais rápida – o que já era um grande avanço quando se leva em conta que o jornalista trabalha de olho no relógio, está sempre correndo contra o tempo porque, muitas vezes, as notícias acontecem pouco antes de o jornal ir ao ar. Quanto mais ágil for o processo de edição, mais chances aquela informação tem de chegar rápido à casa dos telespectadores.

Outra diferença no processo de edição foi a dificuldade em regular o áudio e o som ambiente das reportagens feitas nas fitas *U-matic*. Na hora da edição era preciso acertar a altura ideal para o áudio dos entrevistados e do repórter (canal 1) e também o áudio do som ambiente (canal 2). Mas, para ir ao ar, não havia os dois canais no equipamento de transmissão. O que havia era mais trabalho para exibir aquela reportagem. Quando ela ficava pronta era preciso fazer uma cópia mixando os áudios, ou seja, os dois canais de áudio entravam juntos num único canal. Era a transmissão desta cópia mixada que chegava à casa dos telespectadores. O detalhe é que cada cópia feita diminuía a qualidade da imagem; ela ia perdendo cor, ficando desbotada. Já no sistema *Betacam* era possível regular separadamente os dois áudios (canal 1 e 2) da reportagem, dispensando a necessidade de uma cópia extra. Além do trabalho ser menor a imagem seguia para a exibição com mais qualidade.

3.4.6 A Linguagem da Época do Vídeo

De modo geral a linguagem na época do vídeo sofreu inúmeras alterações comparadas com o período do filme. Entre os principais pontos a serem observados está o aumento na quantidade de imagem. O cinegrafista não precisava mais fazer um número restrito de imagens pensando no tamanho limitado do filme ou no custo deste suporte

⁸⁸ Entrevista com Eugênia Chaiben concedida em 12/08/2010.

imagético. Na edição em vídeo só eram selecionadas, dentre muitas cenas produzidas, as mais informativas, as mais adequadas para um determinado trecho da reportagem.

A mudança na forma de trabalho das equipes alterou também a linguagem deste período. Um segundo ponto a ser observado é que o cinegrafista estava dispensado da ditadura da sequência. Ele não precisava mais gravar as imagens na ordem em que elas iam para o ar. O editor encontrava, em qualquer ponto da fita, uma ou mais imagens apropriadas para o trecho de *off*⁸⁹ que ele desejava cobrir.

Vale observar também a maior facilidade em visualizar as imagens. A moviola do período do filme virava peça de museu. O editor tinha à sua frente agora, no monitor de vídeo da ilha de edição, todas as imagens captadas pelo cinegrafista. Obviamente, segundo o critério da escolha, só iam para o ar as que ele achava mais adequadas ao que estava sendo proposto.

Um quarto ponto a ser ressaltado surgiu com as novas possibilidades de registrar uma cena. O cinegrafista podia ousar mais na captação das imagens. Os manuais das emissoras de televisão da Rede Globo, por exemplo, traziam orientações do tipo: o entrevistado deve olhar para a câmera e não para o repórter, é preciso fazer contraplanos⁹⁰ do repórter e do entrevistado⁹¹, é obrigatória a produção de cenas de corte⁹². Volpini⁹³ relembra um artifício utilizado pela TV Coroados nesta época que facilitava a vida dos editores:

A gente tinha uma fitinha de cenas de corte, [...] uma caneta em cima da mesa, um detalhe de parede. Quando você cortava uma entrevista e não tinha cenas de corte naquela fita, esqueceram de fazer, não trouxeram, você recorria a essa fitinha de gaveta ali, que tinham as ceninhas de corte, pra colocar na entrevista. Não podia era dar pulo de imagem⁹⁴.

No início do vídeo, começo também dos anos 80, o telejornal era mais extenso, com cerca de 40 minutos⁹⁵. Significa dizer que as reportagens eram maiores, os textos contavam a história com mais detalhes do que na época do filme, havia mais entrevistas e elas também eram mais explicativas – o entrevistado tinha mais tempo para falar. Uma

⁸⁹ *Off* é o texto lido pelo repórter ou apresentador que é coberto por imagens, ou seja, nem o repórter, nem o apresentador aparecem no vídeo.

⁹⁰ Imagem do entrevistado ou do repórter falando ou escutando seu interlocutor. Estas cenas eram usadas na edição para dar mais dinamismo à entrevista.

⁹¹ A partir de 1992 a Rede Globo determinou que os contraplanos não fossem mais utilizados nos telejornais porque se entendeu que eles provocavam uma adulteração da realidade

⁹² As cenas de corte foram utilizadas até 1985. Depois, gradativamente, também seguindo norma da Rede Globo, este tipo de recurso imagético foi abolido dos telejornais.

⁹³ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

⁹⁴ Pulo de imagem é quando se corta de uma cena para outra que é semelhante e está no mesmo ângulo.

⁹⁵ Nesta época havia, inclusive, três apresentadores dividindo a mesma bancada do jornal na TV Coroados.

reportagem de reclamação chegava a ter, com frequência, até três minutos de duração. No caso de matagal no bairro, por exemplo, o morador reclamava que entrou bicho na casa, que era esconderijo de bandido, que estava perigoso. Na sequência colocava-se outro morador falando praticamente as mesmas coisas⁹⁶. Rotina bem diferente da época do filme quando o entrevistado tinha pouquíssimo tempo para concluir seu raciocínio e chegava a perguntar se o repórter queria trinta segundos de resposta ou menos.

Outra forma de trabalho com reflexos diretos na linguagem são as próprias atribuições da função do editor. Na década de 80 o repórter retornava para a redação, depois de produzir a reportagem, e fazia o texto. O editor pegava aquele texto e ia direto para a ilha de edição. Não estava entre as atribuições do cargo de editor “burilar” o texto do repórter; “eu pensava assim: bom, ele foi pra rua, ele viu a história, ele que esteve lá. Essa história que ele está contando faz parte do jeito dele contar, não sou eu que vou modificar isso”, explica Volpini⁹⁷.

Não significa que o editor deixava passar erro de informação. O que Volpini quer deixar claro é que o editor se limitava à informação e não interferia na maneira com que o repórter relatava determinada história. Mas essa forma de trabalho não durou muito tempo, foi se alterando ao longo dos anos e na década de 90 o editor passou a trabalhar em parceria com o repórter na produção de um texto mais claro, objetivo e informativo, como recorda Volpini: “A gente foi aprendendo aqui dentro [...] que o editor tem esse papel, de trabalhar junto, de alterar, de trabalhar o texto, de propor mudanças e formas diferentes de contar a história, se você achar que aquela história que você está contando não está caminhando bem”⁹⁸. Chaiben⁹⁹ reforça esta afirmação: “nós passamos a ficar mais atentos às entrevistas, se tinha um trecho melhor; às imagens, se tinha alguma bem bacana que não estava sendo aproveitada pelo repórter”. Esta mudança de comportamento dos editores, obviamente, provocou reflexos diretos na linguagem na época do vídeo.

⁹⁶ Hoje só entram dois ou mais entrevistados sobre o mesmo assunto se um complementa o outro; evita -se repetir informação porque o tempo em telejornalismo é curto

⁹⁷ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Entrevista com Eugênia Chaiben concedida em 12/08/2010.

3.4.7 A Manutenção dos Equipamentos e o Treinamento dos Profissionais

Enquanto os editores e as equipes de jornalismo aprendiam a lidar com os novos equipamentos que chegaram em substituição aos usados com o filme, um outro departamento também se sobrecarregava de serviço. A responsabilidade por deixar todas as máquinas aptas para o trabalho numa emissora de televisão é do setor de engenharia. E como os equipamentos são usados pelos jornalistas, inclusive nos fins de semana e feriados, a quebra de peças ocorre com certa frequência.

Nos dois tipos de câmeras, *U-matic* e *Betacam*, a busca por socorro aos técnicos da manutenção era comum. Às vezes o conserto era rápido, mas também era usual que a máquina ficasse dias sob análise, quando o problema era mais complexo.

Se uma peça dava defeito e precisava ser substituída já se sabia que a espera seria longa porque estes dois equipamentos eram importados. Não havia peças de reposição no país, precisavam vir de fora. Aqui no Brasil os técnicos faziam tudo o que era possível para reparar o erro e evitar a compra de peças no exterior. Adquirir uma nova peça, devido a demora, só em último caso. Isso obrigava a Rede Paranaense a oferecer treinamento para os profissionais da engenharia. Normalmente eram cursos feitos em Curitiba e reuniam técnicos de todas as emissoras afiliadas da Globo no Paraná. Um funcionário da própria *Sony*, criadora dos sistemas *U-matic* e *Betacam*, ficava dois ou três dias na capital do Estado orientando os técnicos.

Além deste treinamento, vale ressaltar o próprio caráter investigativo da profissão. É muito comum passar em frente ao departamento de engenharia de uma emissora e ver os técnicos debruçados sobre os aparelhos, montando-os e desmontando-os, na tentativa de encontrar a solução para o problema que impede o trabalho dos jornalistas. Sem este empenho, a imagem que chega à casa do telespectador teria pouca qualidade, como bem descreve Yorke: “se o telejornalismo é um quebra-cabeças, a maioria das peças é composta de técnicos altamente especializados que contribuem de forma especial para construir a imagem final” (2006, p. 33). Esta concepção cheia de cuidados com a forma da apresentação da notícia é o principal foco das equipes que trabalham com a manutenção dos equipamentos, e isso passou a ser uma rotina para esses profissionais principalmente a partir da chegada da fita magnética.

O início da operação em vídeo coincidiu também com a chegada de novos funcionários à redação da TV Coroados – quase todos inexperientes. A maioria era jornalista

formado pela Universidade Estadual de Londrina. E foi na universidade que eles aprenderam as primeiras noções da profissão. No caso específico da disciplina de telejornalismo não é exagero afirmar que tiveram apenas conhecimentos básicos de como é o dia-a-dia em uma emissora de televisão. A UEL não tinha em meados da década de 70, por exemplo, uma ilha de edição ou câmeras que pudessem ser utilizadas pelos estudantes.

Para driblar a falta de estrutura, os professores, tanto da disciplina de TV quanto de Rádio, levavam os estudantes para visitas em emissoras de televisão e também de rádio. Quando freqüentaram a Universidade, nos fins dos anos 70, Volpini e Chaiben conheceram televisões da região e também de São Paulo e de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Mas, depois da primeira visita as novidades acabavam. Era sempre a mesma coisa. A turma toda entrava na emissora e ia conhecer o departamento de jornalismo. Na ilha de edição ouviam uma rápida explicação sobre o funcionamento do equipamento e assim passavam de setor em setor. Só depois de formado, já na própria TV Coroados, esse pessoal tomou contato, de fato, com a edição. Eles aprenderam, e muito, com a boa vontade dos que já estavam trabalhando. Volpini também se recorda com alegria deste difícil começo na profissão. Assim que entrou na TV diz que passou a ser escrava dos três segundos. Como chegou para trabalhar em edição sabendo quase nada da função ouviu da sua chefe o seguinte conselho ao receber a primeira tarefa – editar uma nota coberta sobre uma exposição de arte – “uns três segundos de cada quadro são suficientes pra pessoa perceber. Então você tem isso por limite. Menos de três segundos a pessoa não percebe a imagem. E muito mais também fica esticando; disse-me a chefe¹⁰⁰”.

Dica recebida, Volpini foi para a ilha de edição e alternou imagem aberta, imagem fechada, um movimento - tudo sem ultrapassar o limite de três segundos para cada cena. No segundo VT Volpini seguiu a mesma regra:

Aquilo ficou na minha cabeça, então quando eu ia editar eu achava que toda imagem tinha que ter três segundos. Se passava mais de três segundos eu falava assim, „não, não, passou muito de três segundos, eu acho que vai ficar muito longa. Eu levei um tempo pra me livrar disso, que a imagem não tinha que ter três segundos. Ela tem que ter o tempo dela, da imagem, o tempo de você passar uma informação, né. De você absorver uma informação, captar aquilo. Mas eu digo que durante muito tempo eu fui escrava dos três segundos¹⁰¹”.

¹⁰⁰ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

¹⁰¹ Idem.

A ajuda vinha de todos os lados. Entre os profissionais que mais entendem de imagem em televisão estão os cinegrafistas. Eles sempre ensinaram os editores, e ensinam até hoje os mais novatos, que não se pode, por exemplo, inverter o ângulo da imagem. Ou seja, não se coloca a imagem de uma pessoa olhando para a direita e, na sequência, ela aparece olhando para a esquerda – erro muito comum entre os editores menos experientes.

Auxílio técnico mesmo, com treinamento específico, apostilas, material de apoio, palestras, só foi realizado na TV Coroados a partir de meados dos anos 90. Nesta época a Rede Globo de Televisão instituiu o *Uniglobo* – espécie de treinamento em conjunto para funcionários de todas as emissoras afiliadas da Rede Globo. Durante três ou quatro dias cerca de duzentos funcionários das afiliadas ficavam reunidos num hotel de uma determinada cidade. Nesses dias recebiam informações gerais, principalmente com relação à forma de trabalho, à conduta editorial da cabeça de rede¹⁰². Depois, os grupos eram separados conforme suas funções (repórteres, editores, cinegrafistas, pauteiros, chefias), trocavam experiências e faziam treinamentos específicos voltados ao cargo.

O que dava certo em uma emissora também poderia funcionar adequadamente em outra. Quando voltavam para a TV Coroados os profissionais sabiam que seria implantada alguma mudança na rotina de trabalho. Mudar, para o jornalista, é um verbo de muita utilidade. Seja uma alteração simples na execução de uma tarefa, por exemplo, ou desafios mais complexos como a mudança total de um sistema de produção. Isso faz parte do dia-a-dia desses profissionais e, pelo menos em Londrina, não assusta, significativamente, os funcionários. Para Chaiben, “as mudanças sempre vem para facilitar o trabalho e melhorar a qualidade da imagem”¹⁰³. Mesmo pensamento tem Volpini: “A gente passou por várias mudanças, então parecia que era um processo natural. [...] Já tínhamos uma pré-disposição, [...] nunca foi uma coisa chocante”¹⁰⁴. Yorke, ao falar do jornalismo inglês - muito mais avançado tecnologicamente do que o que era produzido na TV Coroados – reforça esta pré-disposição dos profissionais das redações em enfrentar o novo:

Até o final da década de 1970, parecia difícil imaginar o mundo das organizações de telejornalismo trocando suas velhas câmeras sonoras de 16 mm e películas coloridas de rápido processamento por levíssimos *hardwares* eletrônicos e fitas de vídeo magnéticas. Mas elas abraçaram a revolução tecnológica com entusiasmo e deixaram a película de lado em um período surpreendentemente curto (YORKE, 2006, p. 48).

¹⁰² Emissora principal que gera a programação para todas as outras emissoras que formam a rede.

¹⁰³ Entrevista com Eugênia Chaiben concedida em 12/08/2020.

¹⁰⁴ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

3.4.8 A Imagem Passa a ter mais Importância no Telejornalismo

Em televisão imagem é fundamental. Sem ela não seria TV e sim Rádio. Imagem é informação e como tal precisa ser tratada. Junto com o texto ela forma uma parceria perfeita que leva notícia à casa de milhões de pessoas em todo o mundo. Nesta parceria o telespectador tem que ser o alvo principal. A imagem não pode ser dúbia ou não corresponder com o que diz o texto. Como a notícia só passa uma vez, e só uma única vez já que a televisão não oferece uma segunda chance, ela não pode suscitar dúvidas. Perguntas e respostas devem estar na reportagem e não na cabeça do telespectador. Paternostro explica com clareza a importância da imagem no telejornalismo:

Não vamos ver aqui a imagem como uma rainha, que se impõe aos seus súditos pela simples presença. Mas não podemos deixar de pensar que a imagem é uma linguagem universal, tem um entendimento imediato e possibilita às pessoas a visão de uma realidade externa àquela em que vivem. É esse o contexto das imagens em telejornalismo (PATERNOSTRO, 2006, p. 85).

Esta preocupação mais específica com a imagem surgiu com a chegada do vídeo às emissoras de televisão. Por todos os fatores já apresentados - reportagens maiores, mais cenas para serem selecionadas, entre outros - é possível afirmar que com o vídeo a imagem passou a ser tratada como informação, enquanto no período do filme era vista mais como algo que estava ilustrando a notícia.

A própria evolução técnica denota esta preocupação com o visual. Só para ficar nos dois sistemas da época do vídeo, *U-matic* e *Betacam*, é fato que o segundo melhorou significativamente a qualidade da imagem que chegava à casa das pessoas. Além do próprio processo de edição ser mais ágil, já que a fita girava mais rápido dentro da ilha de edição, a imagem perdia menos definição, comparada com a *U-matic*. Neste sistema mais antigo ela perdia cor e brilho no momento, por exemplo, em que a reportagem precisava ser copiada ou gerada¹⁰⁵ para outra emissora.

Foi também a partir do vídeo que os manuais de redação passaram a ser mais específicos com relação à imagem e ao processo de edição. Algumas regras foram criadas neste período. Entre elas estão: evitar imagem em movimento na sequência de outra cena em movimento; não utilizar imagens semelhantes, no mesmo plano, na sequência; evitar

¹⁰⁵ Geração é o termo que designa o instante em que a emissora vai receber ou enviar para outras emissoras, via satélite, uma reportagem, apenas imagens ou somente entrevistas.

cenas com menos de dois segundos ou movimento que comece no meio ou termine antes do fim; tomar cuidado com a descontinuidade, ora o registro está externo, ora está interno (CURADO, 2002). Regras de linguagem que surgiram na época da edição linear e que perduram até os dias de hoje com a edição não linear.

3.4.9 A Edição Linear e a Edição não Linear

Nos anos 90 um novo equipamento incorporado às redações viria antecipar parte das mudanças pelas quais a TV iria passar na década seguinte. Até então toda e qualquer edição era feita segundo o sistema linear; um método limitado e restrito.

Os trechos selecionados do material original eram copiados, ordenadamente, para outra fita. As tomadas ruins eram eliminadas. O editor precisava conhecer muito bem o material que tinha em mãos, anotar a localização das imagens e preparar, ainda que mentalmente, um roteiro para a edição¹⁰⁶, para facilitar e agilizar o trabalho. Depois que a reportagem estava editada, inserir ou cortar alguma fala do entrevistado, por exemplo, se tornava uma tarefa demorada e que produzia perda de qualidade de imagem. Era preciso copiar a reportagem para outra fita até o ponto em que se desejava inserir a nova fala ou cortar algum trecho da entrevista. Depois da alteração, copiava-se o restante do material editado. É conveniente lembrar que cada cópia da reportagem deixava a imagem menos nítida, ou seja, mais desbotada, mais „lavada“ como se costumava dizer dentro das redações.

Mas, no início dos anos 90, o desenvolvimento de *softwares* de edição – programas que rodam em computadores – começou a mostrar uma nova forma de trabalho: a edição não linear, que deixava de ser feita em ilhas analógicas e passava para computadores. Ivor Yorke (2006, p. 106) explica que com a edição não linear “a função de deletar, reorganizar, adicionar e editar imagens é cumprida sem a necessidade de remontar todo o arquivo, como no método da edição em vídeo”. Era o início do processo de digitalização.

Editar vídeo utilizando um sistema de edição não linear propicia uma liberdade muito maior para o profissional que está montando a reportagem. Acaba a dificuldade em inserir ou retirar determinado trecho do material já editado; fato muito comum no dia-a-dia de um editor. Com um clique no *mouse* do computador é possível inserir em qualquer ponto da reportagem uma nova fala, ou um novo texto do repórter.

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://www.cybercollege.com>>. Acesso em: 22 set. 2010.

A mesma facilidade ocorre ao remover parte da edição.

Não está se falando aqui em imagem captada digitalmente. As imagens registradas pelas câmeras dos cinegrafistas e que eram transferidas para o computador, neste início dos anos 90, continuavam analógicas. O que começou a mudar foi a forma de edição: do sistema linear para o não linear, já que quando a imagem passava para o computador poderia ser acessada digitalmente em qualquer ordem.

Esta nova tecnologia ofereceu também algumas possibilidades de edição que facilitaram a vida dos editores, como recursos de vídeo (efeitos especiais, caracteres, correção de cor, filtros etc.) e de áudio (efeitos sonoros). Terminada a edição, como ainda não havia a implantação do sistema digital, o material precisava voltar às origens. Ele era copiado em videoteipe, retornando ao sistema analógico, para ir ao ar.

Na TV Coroados o primeiro sistema não linear chegou em 2002. O computador ficava dentro da redação, bem próximo às outras duas ilhas analógicas. Era utilizado, na maioria das vezes, para a edição de reportagens que demandavam uma finalização mais apurada, como por exemplo, séries de reportagens, matérias mais longas sobre um concerto musical, algum resgate histórico, etc. Enfim, quem definia o que seria editado no sistema não linear era a chefia de reportagem ou o próprio chefe de redação. Mas, bastava o computador ficar ocioso para o editor rapidamente abandonar a ilha linear, qualquer que fosse o material que ele estivesse editando, e passar para o sistema não linear.

Vale ressaltar que a operação do equipamento seguia sob responsabilidade de um profissional do departamento de engenharia da emissora. Para o editor o processo de trabalho continuava exatamente igual ao que ele fazia nas ilhas lineares. Ele via as imagens, ouvia as entrevistas e dizia para o operador de VT o que deveria constar na reportagem e onde encaixaria melhor. A novidade é que ele poderia, com muito mais facilidade, mudar de opinião ao longo da edição e alterar parte ou tudo o que já havia sido feito. Para isso gastaria um tempo muito menor para a modificação e não incorreria em perda de qualidade de imagem.

3.5 A EDIÇÃO EM TV NA FASE DIGITAL

3.5.1 A Recente História da TV Digital

A imagem digital foi transmitida, pela primeira vez para a TV aberta, nos Estados Unidos, em dezembro de 1998. Neste ano os americanos já podiam comprar o aparelho de TV Digital, ou um conversor chamado *set-top boxes*,¹⁰⁷ e desfrutar as novidades trazidas por esta plataforma comunicacional que segue sendo implantada mundo afora. No Brasil, apesar dela só ter chegado nove anos depois, o planejamento para a transição do sistema analógico ao digital começou bem antes, no início dos anos noventa:

No país, o passo governamental embrionário visando a passagem para o patamar digital remonta ainda ao governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), embora tenha sido no de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) que o encaminhamento da questão haja avançado e no de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006) que a problemática tenha recebido mais atenção pública (BOLAÑO; BRITTOS, 2007, p. 43).

Moradores da cidade de São Paulo foram os primeiros a ver TV Digital no país. A estreia foi em dezembro de 2007 quando vários países já haviam aderido a esse sistema, como explica Dantas (2009, p. 296): “em 2001, na Austrália; em 2002, na Finlândia e na cidade de Berlim; em 2003, na Itália, na Holanda, no Japão; em 2005, em países como a França e alguns outros”.

Cada país tem a opção de adotar o modelo tecnológico que lhe convier. O Brasil preferiu uma junção da técnica desenvolvida por pesquisadores brasileiros da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e da Universidade Federal da Paraíba com o sistema japonês *Integrated Services Digital Broadcasting Terrestrial*¹⁰⁸ (ISDB-T). Assim, o sistema adotado no Brasil é o ISDB-TB, também denominado SBTVD - Sistema Brasileiro de Televisão Digital¹⁰⁹. É o sistema japonês de TVD (Televisão Digital) com acréscimos tecnológicos nacionais; conhecido como padrão nipo-brasileiro. Significa dizer que o Brasil abriu mão de desenvolver sua própria tecnologia e, por conseqüência, deixou também de fomentar a indústria nacional, para beneficiar empresas japonesas como NHK, Sony, Sharp, diretamente envolvidas com a renovação dos televisores no Brasil¹¹⁰.

¹⁰⁷ *Set-top boxes* é um aparelho que, instalado na televisão, permite a conversão do sinal analógico em sinal digital. Ou seja, com ele não é preciso comprar um novo aparelho de TV com o decodificador acoplado.

¹⁰⁸ Serviços Integrados de Radiodifusão Digital Terrestre.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.dtv.org.br>>. Acesso em: 13 set. 2010.

¹¹⁰ Esta dissertação apenas cita esta questão já que este não é o objeto de estudo deste trabalho. Mas, ressalta que, por si só, este assunto rende muitas páginas de discussão.

O sistema digital japonês foi instituído no país pelo Decreto 5.820/2006. É este Decreto que dispõe sobre a implantação do Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD). Ele também estabelece diretrizes para a transição do sistema de transmissão analógico para o digital do serviço de radiodifusão e do serviço de retransmissão de televisão¹¹¹. Segundo o Art. 6º, o SBTVD possibilita sinal digital em alta definição (HDTV) e em definição padrão (SDTV); transmissão digital simultânea para recepção fixa, móvel e portátil; e interatividade, permitindo aos usuários interagirem com os programas que estão sendo assistidos. Pena que nem tudo o que está no Decreto saiu como planejado. Só agora, quase três anos depois do início do funcionamento da TV Digital a interatividade começa a chegar ao televisor dos brasileiros e ainda timidamente. Demorou bastante porque, entre outros problemas, os pesquisadores brasileiros descobriram, pouco antes do lançamento da TV Digital no país, que a primeira versão do software¹¹² que viabiliza a interatividade exigia o pagamento de *royalties* internacionais. Para não arcar com este custo foi preciso desenvolver uma tecnologia genuinamente nacional que só ficou pronta em 2009¹¹³.

3.5.2 As características da TV Digital

Toda a produção televisiva em filme e vídeo utilizou uma mesma tecnologia de transmissão: o sinal analógico. A denominação analógica diz respeito a uma frequência que viaja no espaço através de uma onda eletromagnética, mas que pode sofrer interferência de outras frequências, já que a TV analógica forma a imagem e o som de modo contínuo. Por isso é comum imagens com contornos borrados, fantasmas, chuviscos, ruídos, distorções na cor e até interferências provocadas por outros equipamentos ou veículos ligados que estejam próximos à TV¹¹⁴. Outra característica do sinal analógico é que quanto mais ele for copiado, ou quanto maior for a distância de transmissão, mais perda de qualidade apresentará em relação ao sinal original.

O sinal digital, por sua vez, tem uma tecnologia bem diferente que o torna de melhor qualidade quando comparado com o analógico. O primeiro ponto a ser observado é

¹¹¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5820.htm>. Acesso em: 22 jul. 2009.

¹¹² A plataforma de *software* é denominada *middleware* que, no Brasil, é conhecida como *Ginga* (FERRAZ, 2009, p. 27-28).

¹¹³ Artigo de Renato Cruz publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 23 ago. 2009.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.dtv.org.br>>. Acesso em: 8 fev. 2010.

que ele transforma “som e imagem em dados por meio de um código binário, sendo os sinais transmitidos em séries que combinam os dígitos 0 e 1, a mesma linguagem utilizada por computadores” (BOLAÑO e BRITTOS, 2007, p. 95). Essa sequência numérica, conhecida como *Bit* (*binary digit* – dígito binário) é, segundo Boni (2009, p. 92):

[...] interpretada pela máquina que calcula o que a fórmula representa e então gera uma imagem que pode ser vista somente na tela. Sua matriz não pode ser visualizada, assim como acontece com os negativos das fotografias, ela só existe como imagem quando projetada no monitor, antes disso não passa de um conjunto numérico.

Isso faz com que a transmissão não sofra interferência de outros sinais magnéticos e nem de outras frequências, como é o caso da imagem analógica. Por conta disto convencionou-se dizer, acertadamente, que TV digital “pega ou não pega”. Significa dizer ainda que a qualidade da imagem e do som permanece a mesma, ainda que haja cópias e reproduções.

Tecnicamente o funcionamento do sistema digital utiliza espaços de espectro¹¹⁵ cuja largura da banda de frequência é de seis MHz¹¹⁶, ou seja, o mesmo espaço já usado pelo sistema analógico. A diferença é que a nova tecnologia permite que as emissoras coloquem muito mais informação nesses seis MHz. Antes, esse mesmo espaço comportava uma única programação de TV. Com o sistema digital as programações simultâneas poderão ser subdivididas em canais temáticos, com possibilidade de transmissão para equipamentos portáteis e ainda espaço para a transmissão de dados nos serviços interativos (BARBOSA FILHO; CASTRO, 2009).

A qualidade técnica, provavelmente a alteração que, num primeiro momento, mais chama a atenção dos telespectadores, está diretamente ligada à quantidade de linhas de vídeo que são responsáveis pela definição da imagem. A televisão foi inventada com apenas 30 linhas de vídeo. Alguns anos depois os aparelhos já apresentavam 240 linhas de vídeo. Os monitores analógicos podem chegar a 525 linhas. Já na televisão digital de alta definição chega-se a 1080 linhas¹¹⁷.

A tecnologia digital também faz desaparecer os “fantasmas” das imagens e as interferências de um canal sobre o outro. A sintonia do sinal é muito mais eficiente. E a tela

¹¹⁵ Espectro é a faixa de frequência utilizada pelo sistema. Disponível em: *Dicionário Técnico de TV* (1995, p. 42).

¹¹⁶ O *Hertz* é uma unidade de medida de frequência expressa em termos de oscilações (vibrações) por segundo. Um megahertz (MHz) equivale a mil *Kilohertz* (kHz)

¹¹⁷ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em: 23 jul. 2009.

ganha um novo formato para a imagem. Sai o 4:3 usado pelo sistema analógico, entra o 16:9 do sistema digital¹¹⁸.

Em relação ao som, a alteração segue significativa. No início a televisão era “mono”, ou seja, tinha apenas um canal de áudio. Evoluiu para o “estéreo”, com dois canais de áudio. No sistema digital passa para seis canais, todos sem ruídos, chiados ou alterações bruscas de áudio. O som que chega à casa dos telespectadores é muito mais limpo e audível.

Ainda falando sobre questões técnicas, é importante ressaltar a forma de transmissão. Entre os meios de transmissão disponíveis¹¹⁹ a TV digital no Brasil adotou o sistema Terrestre - os sinais digitais são transmitidos no ar por ondas de radiofrequência e necessitam de antenas e receptores apropriados para a sua recepção. Segundo os engenheiros de telecomunicações, esse tipo de transmissão permite aproveitar parte da infraestrutura existente. Bom para as cerca de 500 emissoras geradoras de TV e para as dez mil retransmissoras¹²⁰ que não precisarão trocar todos os equipamentos para transmitir o sinal digital.

A mobilidade é outra característica da TV digital. A capacidade de poder ver televisão através de um mini-televisor, de receptores USB¹²¹ para micros ou de um celular, por exemplo, não é novidade. No sistema analógico isso também era possível. O diferencial é que agora a imagem tem alta qualidade e não sofre qualquer alteração, mesmo quando o aparelho receptor está em movimento – diferentemente do que ocorria com a imagem analógica.

Quanto à interatividade, em que o telespectador acessa outras informações sobre o programa que está assistindo quando quiser e se quiser, infelizmente ela está sendo implantada a passos muito lentos no Brasil. Esta possibilidade ainda é bem pequena para o usuário brasileiro porque, segundo Walter Teixeira Lima Júnior (2009, p. 366): “se construiu um modelo de negócio, através de um marco regulatório, que privilegia a melhora da qualidade da imagem e do áudio, entretanto, permitindo uma baixa interatividade”. Arlindo Machado (2009, p. 223-224) também lamenta que a interatividade seja ainda tímida no país. Para ele, sem o desenvolvimento desta possibilidade não se pode falar em mudança significativa na maneira de ver TV.

¹¹⁸ Esses números representam a proporção entre largura e altura da tela. O sistema analógico pressupõe quatro unidades de largura por três de altura (4:3). No sistema digital a área é muito maior (16:9). Esta tela no sistema digital é também conhecida como *Widescreen*.

¹¹⁹ Há três meios disponíveis: cabo, satélite e terrestre. No primeiro caso usa-se rede de cabos instalados entre as emissoras e os pontos de recepção. Nos dois outros sistemas a transmissão se dá através do ar.

¹²⁰ Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br>>. Acesso em: 23 jul. 2009.

¹²¹ USB é uma sigla que vem do inglês *Universal Serial Bus*. Designa um tipo de conector universal que liga ao computador aparelhos e dispositivos periféricos

Os pesquisadores Brittos, Andrés e Premonsa, em artigo publicado no *Observatório da Imprensa* intitulado „TV digital, interatividade e sociedade“, são bastante contundentes em relação ao assunto: “o termo interatividade vem sendo muito utilizado desde o lançamento da TV digital, em parte como tática de venda do novo modelo de televisão”¹²². Nada mais é do que uma estratégia de mercado para atrair o público consumidor já que ainda não foram definidos “os tipos de conteúdos interativos a serem veiculados a partir desta tecnologia”¹²³.

Para esses pesquisadores, a publicidade está substituindo a educação.

E eles têm razão ao criticar a interatividade já que, enquanto ferramenta que pode inclusive interferir no conteúdo da programação, ela ainda não saiu dos manuais. Infelizmente as alterações no modo de se pensar o veículo ou são incipientes ou estão voltadas exclusivamente ao mercado.

3.5.3 O Período de Transição e de Adaptações: 2007 a 2016

Quarenta e duas cidades brasileiras, incluindo quase todas as capitais, já transmitem o sinal digital¹²⁴, mas o telespectador não está acompanhando esta nova tecnologia na mesma velocidade da transmissão. Grande parte dos televisores dos usuários não é digital ou não tem o conversor. A transição do sistema analógico para o digital é lenta e o governo sabe disso, tanto que delimitou em Decreto sete anos de prazo para que o sinal digital cubra todo o território nacional e especificou tempo ainda maior, dez anos, para a transição da tecnologia digital sem interrupção da transmissão do sinal analógico. Ou seja, até 2016 os dois sistemas convivem juntos:

As emissoras são obrigadas a transmitir o conteúdo analógico e o digital, simultaneamente, em virtude do tempo necessário para que os usuários possam adquirir seus aparelhos de recepção digitais e as emissoras seus equipamentos de produção e transmissão digitais (FERRAZ, 2009, p. 26).

Ainda segundo Ferraz, países como Estados Unidos e Inglaterra, onde o processo já está bem mais avançado, tiveram que adiar o desligamento das transmissões

¹²² Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Disponível em: <<http://www.dtv.org.br>>. Acesso em: 13 set. 2010.

analógicas, nem tanto porque a cobertura digital por parte das emissoras estivesse abaixo dos 100%, mas muito mais porque nem todos os usuários se sentiram motivados a ter receptores digitais. Na Inglaterra o último adiamento foi para 2012. Nos Estados Unidos o desligamento só ocorreu em junho de 2009. A previsão inicial era fevereiro de 2009. E mesmo com o adiamento cerca de 2,8 milhões de domicílios norte-americanos não estavam preparados para receber o sinal digital em junho.

O Brasil ainda engatinha para que produção, transmissão e recepção sejam totalmente digitais. O Decreto 5.820 é de 2006, mas apenas no dia 2 de dezembro de 2007 foram realizadas transmissões neste formato e para São Paulo, “na ocasião as principais redes de TV da cidade lançaram suas transmissões digitais, mesclando conteúdos em alta definição com outros em definição padrão.” (BECKER; ZUFFO, 2009, p. 46).

A expectativa do governo sempre esteve cercada de otimismo. Ele acreditava que dezenas de milhares de espectadores iriam se interessar e comprar, já nos primeiros meses da transmissão digital os conversores que permitem o aproveitamento dos aparelhos de televisores analógicos para visualização do sinal digital. Não foi o que aconteceu. Receio da nova tecnologia, falta de motivação e preço alto fizeram com que a população respondesse com números bem mais modestos. Uma estimativa de vendas da Associação Nacional de Fabricantes de Produtos Eletroeletrônicos (Eletros) apontou que 645 mil lares brasileiros, em aproximadamente dez capitais, fariam uso das transmissões digitais em dezembro de 2008, ou seja, um ano depois da chegada da televisão digital ao país pouco mais de dois milhões de habitantes teriam aderido ao novo sistema¹²⁵, isso considerando total isenção nos números estimados pela Eletros -um dos maiores interessados em mostrar as glórias do sistema digital. Um dado ainda mais recente divulgado no dia 30 de julho de 2009 pelo jornalista Daniel Castro, na coluna *Outro Canal*, aponta que um ano e meio depois do seu lançamento a TV digital é vista apenas por 3% da população brasileira¹²⁶.

Esta transição lenta não é exclusiva do Brasil ou dos Estados Unidos. Fato semelhante ocorreu em vários países, como explica Lorenzo Vilches (2009, p. 158) “por el momento, las expectativas de ventas de pantallas preparadas para la TV digital ha sido más perezoso de lo que estimaba el mercado internacional¹²⁷”. Ainda segundo Vilches (2009), a TV digital alçou vôo em época de diversas turbulências já que a crise econômica mundial

¹²⁵ Disponível em: <<http://www.tecnologia.terra.com.br>>. Acesso em: 27 jul. 2009.

¹²⁶ Disponível em: <<http://www.uol.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

¹²⁷ Tradução: No momento, a expectativa de venda de televisores preparados para a TV digital tem sido mais preguiçosa do que o mercado internacional estimava.

entre 2008 e 2009, oriunda do norte rico do planeta, teria afetado a expansão da TV digital por um bom tempo.

Mas, dentro de muitas emissoras brasileiras foi preciso driblar a crise para não ser ultrapassado pela tecnologia. A TV Coroados, da Rede Paranaense de Comunicação em Londrina, começou a transmitir o sinal digital em fevereiro de 2010, mas as alterações na forma de trabalho das equipes de jornalismo tiveram início cerca de dois anos e meio antes.

No segundo semestre de 2007, ainda anteriormente à transmissão do sinal digital no país, os equipamentos de edição analógica foram substituídos por máquinas digitais, assim como as câmeras cinematográficas. Foi o primeiro contato direto, relacionado à operacionalização, dos editores da emissora com uma ilha não linear. Outras mudanças significativas na infraestrutura da emissora também tiveram início neste mesmo ano, como explicou, em dezembro de 2007, o Superintendente de Engenharia da Rede Paranaense de Comunicação, Ênio Jacomino¹²⁸:

Nós estamos iniciando os preparativos de toda a infraestrutura da emissora pra que em 2009 a gente possa transmitir em digital [...] Nós estamos mudando mais alguns equipamentos e também a parte de infraestrutura porque nós vamos ter que trocar transmissor, montar mais uma antena na torre, então isso exige uma série de modificações, uma série de adaptações dentro da emissora: reforço de torre, energia elétrica, etc.

As informações se confirmaram com exceção de uma, o ano da transmissão digital não foi 2009. A cerimônia oficial de inauguração da transmissão digital da TV Coroados foi realizada no dia 25 de fevereiro de 2010. Era a confirmação para uma série de mudanças na forma de trabalho do cinegrafista, do repórter e do editor que começava a ser normatizada.

3.5.4 A Edição Digital: não Linear

Quando o desenvolvimento de uma tecnologia altera o equipamento, na maioria das vezes, modifica-se também a forma de trabalho. O aparelho utilizado no sistema de edição em vídeo se constituía de duas máquinas de reprodução de vídeo interligadas que

¹²⁸ Entrevista com Ênio Jacomino concedida em 11/12/2007.

ocupavam uma sala de cerca de dois metros quadrados. A fita magnética bruta¹²⁹, trazida pelas equipes de reportagem, ia em uma máquina. A fita de edição, que recebia o áudio do repórter, os trechos selecionados de entrevistas e as imagens escolhidas, ocupava o outro equipamento. Para executar a tarefa de editar havia sempre dois profissionais: o editor que comandava a edição e o editor de imagens que operava essas duas máquinas.

A edição digital, conhecida também como edição não linear, toma outra dimensão física. O espaço de trabalho é bem menor, se concentra em uma tela de computador. Tudo o que o editor precisa está a um mouse de distância. E a execução do trabalho sofre mais uma baixa dentro das redações. A tarefa desempenhada pelo editor de imagens não é mais necessária¹³⁰. O editor de texto passa a ser responsável também pela edição de imagens. Eugênia Chaiben fala sobre os reflexos da perda deste profissional técnico: “a rotina de trabalho mudou muito do vídeo para o digital. Ela é bem mais agitada agora porque a gente ficou com mais responsabilidades, com mais função”¹³¹. Afirmação reiterada por Volpini:

Hoje é mais corrido porque você tem a função da edição do texto e da edição da imagem. Então, embora seja tecnologia, seja computação, seja digital, é um processo mais rápido, mas acaba te tomando um espaço, um tempo da edição da imagem que você não fazia antes [...]. Como a gente é da época do gravador, do contagiado, isso assusta um pouco porque você não é da geração da informática. Aí eu acho que foi uma mudança mais radical, numa primeira impressão você achar que vai ser tudo muito complicado, não vai ser possível, não vou dar conta, ou aqueles medos naturais. Mas também não foi tanto assim¹³².

Essa insegurança inicial tinha uma forte relação com entender a sequência do material bruto. No sistema analógico a imagem contava a sequência da história: o que aconteceu primeiro, o que veio depois, como foi a finalização. Era uma espécie de filme que surgia nas telas das ilhas de edição com um simples comando do *play* que deixava a fita “correr” e apresentava a ordem gravada das cenas. Nos cliques digitais¹³³ a primeira impressão é de total fragmentação. O editor pode ver o primeiro clipe, pular para uma das últimas cenas, retroceder ao início, ver uma imagem gravada no meio da produção. Ou seja, a

¹²⁹ Fita bruta é a fita trazida pela equipe de reportagem com toda a produção gravada. É desta fita que serão selecionadas as melhores imagens e os trechos mais adequados das entrevistas que irão ao ar.

¹³⁰ Com a chegada do sistema digital o trabalho do editor de imagem/operador de VT se torna dispensável. Dos quatro funcionários da TV Coroados apenas dois conseguiram ficar nesta função que ganhou novas especificações. Hoje o editor de imagens é responsável pela edição de imagens de reportagens mais trabalhadas, como as de uma série, por exemplo.

¹³¹ Entrevista com Eugênia Chaiben concedida em 12/08/2010.

¹³² Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

¹³³ Clipe é o termo utilizado para designar a imagem que está no computador dos editores. Eles ficam dispostos na tela, lado a lado, e na sequência em que foram captados pelo cinegrafista.

lógica, a sequência do material, pode ser alterada. Ao mesmo tempo, se o editor não deixar a imagem “correr clipe por clipe na ordem em que foram produzidos, ele não terá a noção do todo, como tinha na edição analógica”. É o que afirma Volpini¹³⁴: “quando começaram os cliques a gente estranhou ver clipe por clipe pra ver a imagem. [...] Mas com o tempo fomos incorporando o serviço, eu me adaptei e isso acabou se tornando natural. Eu absorvi isso”.

Tecnicamente mudaram-se também os termos. Quando a equipe de reportagem termina a produção e traz o material de volta para a redação não entrega uma fita e sim um disco, semelhante a um CD. Este disco não é colocado diretamente em uma máquina para “rodar”. Ele é “ingestado”¹³⁵. Significa dizer que ele é deixado nas mãos de um funcionário do departamento de engenharia da emissora; o responsável por disponibilizar toda a produção contida no disco para os computadores da redação. Esta operação demora alguns minutos – tudo depende da quantidade de imagens e de entrevistas contidas nele. Na sequência o editor tem acesso a toda produção e começa a editar o material.

Na redação da fita magnética o processo de edição se resumia à edição linear; cada trecho da reportagem precisava ser editado na ordem sequencial. Uma entrevista, por exemplo, não poderia ser inserida na reportagem já editada a não ser que se fizesse uma cópia desta matéria para outra fita até o ponto em que se desejava colocar a entrevista. Depois da nova fala inserida era necessário copiar, para esta mesma fita, o restante da reportagem editada.

Nas redações que já estão digitalizadas ou em processo de digitalização a edição é a não linear, não precisa ser realizada na sequência do texto do repórter. Tudo é feito diretamente no computador e dá ao editor a possibilidade de inserir qualquer elemento da reportagem em qualquer ponto e a qualquer momento, sem que para isso precise fazer cópias do material. Neste sentido a construção da história não segue um padrão, isso faz com que o editor consiga produzir um conteúdo menos convencional. A interferência dele, hoje, nesta etapa do trabalho é maior e não gera perda de qualidade, como explica Boni (2009, p. 101):

Mesmo que sejam feitas centenas de versões de edições da mesma matéria, usando o mesmo material bruto, a qualidade permanece intacta. O material original (bruto) representa uma combinação numérica para o computador que pode ser repetida a qualquer tempo. Quando necessário a máquina reproduzirá a cena memorizada e com as mesmas características de definição e de qualidade.

¹³⁴ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12/08/2010.

¹³⁵ “Ingestar” é um termo usado nas redações digitais para designar o momento em que as imagens e entrevistas que estão no disco retirado da câmera do cinegrafista são passadas para uma central técnica que as disponibilizam para os computadores dos editores.

Ou seja, o sistema digital trouxe ao telejornalismo um dinamismo e uma versatilidade nunca antes experimentados. Como o próprio equipamento é mais ágil, já que os computadores têm processadores rápidos e é grande a capacidade de armazenamento de dados, a edição de uma reportagem também passou a ser mais veloz¹³⁶. E rapidez para o telejornalismo é fator de sobrevivência.

Outra vantagem deste sistema é que o editor pode ter o auxílio de outros profissionais. No momento em que a produção da equipe de reportagem é “ingestada” pela engenharia e disponibilizada nos computadores a redação inteira pode ter acesso ao conteúdo do disco – característica que, para Wilson Serra, é uma das principais da era digital:

Antigamente, [...] como a gente trabalha com rede nacional, estadual e local, às vezes tinha matéria que você tinha que fazer três versões dela: local, estadual e a rede nacional. E naquele tempo, com o tempo de fita, era uma fita só. Os editores ficavam se estapeando pra ver quem pegava esta fita primeiro. “Eu preciso fechar o meu jornal, você não libera a fita e tal”. Hoje no sistema digital a imagem chega para um servidor e 200 pessoas podem estar editando aquela mesma imagem ao mesmo tempo. Então isso eu acho que é a grande vantagem¹³⁷.

E o fato de vários jornalistas estarem vendo as imagens ao mesmo tempo em que o editor daquela reportagem está editando o material também diminuem as possibilidades de passar algum erro de informação. E ainda é preciso levar em consideração que dois editores podem trabalhar no mesmo material simultaneamente; um editando do meio para o fim, o outro editando o começo – situação comum nos dias de muita correria dentro de uma redação em que minutos fazem a diferença entre a reportagem ir ou não ao ar.

Mas esta mesma edição não linear precisou e ainda precisa vencer algumas barreiras, principalmente com relação aos profissionais que estavam acostumados com a fita magnética, com a edição linear em que o editor via toda a sequência da produção adiantando ou retrocedendo a fita. Os indicadores para o editor agora estão em uma tela de computador. A câmera *xdcam*¹³⁸, utilizada na TV Coroados, gera *thumbnails* – versões reduzidas da imagem que representam o primeiro quadro da cena. Todas estas imagens ficam dispostas na tela do computador, mas escondem o restante da captação.

¹³⁶ Não é possível calcular o tempo médio de trabalho para uma edição em fita magnética ou no sistema digital porque cada reportagem tem suas próprias especificidades. Tudo depende do assunto, do tempo que se levou para produzir aquela reportagem e do tempo que se tem para editá-la. Mas, é fato, que a edição digital é mais rápida do que a analógica.

¹³⁷ Entrevista com Wilson Serra concedida em 25/02/2010.

¹³⁸ A câmera *xdcam* é um modelo digital da Sony utilizado pelos repórteres cinematográficos na TV Coroados em Londrina desde o segundo semestre de 2007.

A orientação para os repórteres cinematográficos é que, nas cenas mais importantes de uma reportagem, ele mostre em quatro ou cinco segundos a imagem mais significativa (quadro falso) e depois abra um outro clipe e capte a imagem tal como ela deve ir ao ar. Um exemplo, o repórter cinematográfico vai gravar a passagem do repórter, mas a primeira cena começa na máquina de costura da Dona Maria. Se ele não gravar os cinco segundos mostrando o repórter (quadro falso) e depois abrir um outro clipe para de fato fazer a passagem o editor vai ter bastante dificuldade em encontrar este trecho da reportagem. Afinal de contas o *thumbnail* só mostra ao editor a primeira imagem da cena – a máquina da Dona Maria. E, na maioria das vezes, ele não tem tempo de ver, integralmente, todos os cliques gravados. O problema é que esta orientação não é seguida por muitos repórteres cinematográficos. Rubens Vandresen lamenta este tipo de comportamento: “o repórter cinematográfico precisa entender que esta não é uma ação só do outro, mas dele também, porque garante que o que ele captou vai ser percebido direito.”¹³⁹.

Outra dificuldade a ser vencida pelos profissionais da redação digital é assimilar que na edição não linear a forma de trabalho lembra a montagem de um quebra-cabeças. O editor pode editar uma reportagem por partes. Pode começar pelo meio, montar o início e depois acrescentar o final ou ainda inverter completamente esta ordem. A ordem, aliás, não tem a menor importância. E não há perda de tempo neste processo. Importa agora que o editor compreenda a necessidade de pensar, de planejar uma edição em partes que se complementam no final. Por isso é ainda mais importante o envolvimento de todos os profissionais que estão produzindo aquela reportagem. E a compreensão das devidas tarefas de cada função facilita a obtenção de uma matéria que seja esclarecedora ao telespectador.

3.5.5 O Trabalho das Equipes e o Treinamento dos Profissionais

As mudanças, sejam tecnológicas ou na própria forma de trabalho, são comuns em praticamente todos os departamentos operacionais de uma emissora de televisão. Mas a alteração, em especial, da fita magnética para o sistema digital, modificou bem mais o dia-a-dia dos profissionais, do que as mudanças anteriores. As causas são de fácil compreensão: esta nova tecnologia alterou todo o processo de produção da notícia e não uma

¹³⁹ Entrevista com Rubens Vandresen concedida em 25 de fevereiro de 2010

área específica. Todo o trabalho técnico dentro de uma emissora de televisão precisou ser reaprendido. Para Vandresen, toda mudança em televisão é, ao mesmo tempo, boa e traumática. Ele explica por que:

Se você tem um equipamento com um botão é bom, você pode ligar e desligar. Se você tem com três é ótimo, mas tudo conspira contra você. Hoje por exemplo um *menu* de uma câmera *xdcam* tem 93 páginas. Então tudo que tem ali para te facilitar é o teu complicador, porque se você pegar a câmera e não souber o que você estiver fazendo vai te puxar para baixo¹⁴⁰140.

O especialista em engenharia da televisão, Samuel Kobayashi entende que governo e empresas privadas precisam investir mais no treinamento dos profissionais para que eles aprendam a lidar com este novo sistema, o que vai muito além de dominar a tecnologia ou fazer belas imagens. Em relação ao comportamento do repórter cinematográfico Kobayashi é bastante contundente:

Voltamos um pouco às origens da época do cinema porque antigamente, no 16 mm, nós saíamos com um rolinho de 100 pés, aproximadamente 3 minutos, e fazíamos as imagens, a entrevista e a passagem, porque o rolo de cinema era caro e o processamento era demorado. Hoje é o contrário, você tem uma mídia grande de captação [...] então você precisa obrigatoriamente saber o que você está trazendo. Por isso eu digo aos cinegrafistas, perguntem à pauta, à chefia de reportagem, ao teu repórter qual é o objetivo da matéria, qual o encaminhamento¹⁴¹.

Kobayashi quer dizer que esta tecnologia específica precisa ser amplamente compreendida para que não seja subutilizada – orientação que também cabia no período da fita magnética, mas que agora toma uma dimensão ainda maior em consequência da qualidade da imagem. Se o cinegrafista não souber o exato encaminhamento da reportagem vai captar imagens que não serão aproveitadas e perder minutos preciosos com isso. Ao mesmo tempo, se o editor não tiver a informação completa do que tem no disco ou prazo suficiente para verificar as cenas gravadas em todos os clipes a reportagem vai, fatalmente, ficar menos informativa. Essas são condições essenciais para a transmissão eficiente da notícia.

No sistema digital o agravante é que a imagem está muito mais próxima do referente do que a analógica. Parecendo mais com o real a imagem digital é portadora de muito mais informações, comparado com sua antecessora. E uma falha em qualquer uma das

¹⁴⁰ Entrevista com Rubens Vandresen concedida em 25 de fevereiro de 2010.

¹⁴¹ Entrevista com Samuel Kobayashi concedida às jornalistas Fernanda Boni e Patrícia Piveta em 30 de julho de 2009.

etapas de produção compromete consideravelmente a notícia. Kobayashi afirma que isto ainda não foi percebido por muitos repórteres cinematográficos que insistem na produção de cenas pouco informativas. Para o consultor, como o equipamento digital é sintético, é preciso captar menos imagens e mais objetivamente. E ele é radical neste ponto: “Nós não temos profissionais no mercado que saibam trabalhar com esse equipamento. [...] Não é só quem está operando, mas quem acompanha o processo jornalístico, ele tem que também, necessariamente, desenvolver uma técnica de narrativa muito melhor”¹⁴². Esta preocupação está embasada nas características do próprio sistema digital, entre elas, o aspecto da tela que passou de quatro por três (4:3) para dezesseis por nove (16:9)¹⁴³. A partir do momento que se amplia o campo de visão, muda-se também a forma de ver a tela e outros detalhes, novos detalhes, vão surgindo, em virtude da própria resolução melhor da imagem.

Dentro deste atual processo jornalístico é fundamental analisar também o comportamento do editor. Agora, no trabalho dele, não basta encadear uma seqüência lógica de imagens para transmitir a mensagem. É preciso entender algumas mudanças, entre elas, que o tempo de exibição da imagem não poderá ser o mesmo. Como a tecnologia digital propicia mais informação em uma imagem, o telespectador também vai precisar de mais tempo para absorvê-la, há muito mais detalhes na imagem para serem vistos, ou seja, mais informação que precisa ser decodificada pelo usuário.

Se o aumento na sua definição proporciona a visualização de uma quantidade maior de informação é prudente que o telespectador tenha tempo pra assimilar o que lhe é mostrado. Um close no rosto de uma pessoa apresenta agora muito mais detalhes do que antes. É o caso de uma cicatriz, rugas do tempo, textura da pele, cores mais nítidas etc. Videoclipe não é produto para telejornalismo, é para programas de entretenimento. “Tem gênios da televisão brasileira, que por questão de ego, falam assim: „mas isso é muito lento, nós temos que ser mais rápidos“. Olha, eu confesso a você, pra mim não é questão de rapidez é de eficiência”, reitera Kobayashi¹⁴⁴.

E ainda tem outro fator que o editor deve levar em consideração na hora em que está editando uma reportagem. Em inúmeros países, como os europeus, a pirâmide etária está se invertendo – tendência também num futuro não muito distante para o Brasil – a quantidade de pessoas idosas no mundo vai ser relevante para a alteração do tempo de

¹⁴² Entrevista com Samuel Kobayashi concedida às jornalistas Fernanda Boni e Patrícia Piveta em 30 de julho de 2009.

¹⁴³ O formato 16:9 é o que mais se aproxima do formato cinematográfico. A tela é larga – mais horizontal que vertical.

¹⁴⁴ Entrevista com Samuel Kobayashi concedida às jornalistas Fernanda Boni e Patrícia Piveta em 30 de julho de 2009.

exibição de uma imagem. As pessoas que assistem TV hoje nos países desenvolvidos são pessoas de mais idade e, se a tela é maior, com mais informação, é preciso dar tempo para essas pessoas assimilarem a informação que está no ar. Essas novas necessidades de adaptação que o sistema digital está trazendo à tona não estão sendo completamente percebidas nas redações. Como a digitalização ainda é um processo em implantação no Brasil poucos são os profissionais que descobriram todas as nuances da linguagem digital.

3.5.6 A Importância Tecnológica da Imagem Digital

O sistema digital tem uma característica forte no que diz respeito à imagem. Na captação o cinegrafista, pela lógica, registrará uma quantidade menor de cenas do que no sistema analógico, porém, com muito mais objetividade. É o que apregoam os manuais técnicos do sistema digital. Significa dizer que o olhar do cinegrafista precisa estar ainda mais condicionado à percepção da notícia, ao que será retratado e abordado pelo repórter, já que o descarte de imagens na hora da edição é menor. A escolha das cenas para determinada parte do texto não contará com muitas opções.

É fato que as transformações tecnológicas possuem sempre mais de uma perspectiva (VILCHES, 2009). As vantagens desta imagem digital já foram abordadas neste estudo. Entre as principais estão: maior qualidade visual, transmissão sem interrupção do sinal, mais informações na tela da TV. Mas é preciso também abordar algumas reflexões sobre esta nova forma de ver televisão. Mais informação na tela, por exemplo, pode vir a se transformar em desvantagem se o telespectador não tiver tempo suficiente para apreender tais informações. Outro ponto a ser observado, fonte de preocupação para vários estudiosos, entre eles Arlindo Machado, diz respeito à própria inexistência da imagem „mosaicada“. Para ele esta característica típica do sistema analógico convida “à participação, estimula o espectador a “completar” a informação visual que eventualmente possa estar faltando, enquanto os meios de „alta definição“ não deixam brecha para a imaginação do espectador” (2009, p. 226). E ainda mais importante do que estas duas reflexões é entender que a estética jamais poderá suplantar o conteúdo. Em inúmeras discussões que se travam sobre televisão digital este é um tema frequente porque é primordial, inclusive, para a sobrevivência da própria TV que enfrenta forte concorrência com outras mídias.

Parcimônia e responsabilidade são fundamentais para que essa imagem digital chegue com eficiência até seu destinatário final e não sirva apenas como um incremento da taxa de realismo das cenas. É preciso que ela signifique um acréscimo de conhecimento. Até porque o telespectador pode julgar mais o que está vendo já que a imagem está mais próxima do seu referente. E se ela passou a ter ainda mais importância agora vale recordar o peso que já tinha em 1985, há 25 anos, quando a Rede Globo distribuiu às suas afiliadas em todo o país o Manual de Telejornalismo da Central Globo de Jornalismo.

Duas coisas prendem o telespectador ao telejornal. A primeira é a notícia. Diante de uma notícia forte, não há quem não pare e não passe a olhar a telinha. O outro imã é a imagem forte. Imagem é antes de tudo emoção. Por isso a boa imagem se comunica sozinha, sem palavras. É na imagem que a televisão ganha do rádio e do jornal. É com a imagem que a TV fascina a gente e prende a atenção das pessoas. A imagem tem um estilo de narração próprio. É preciso respeitar a força visual da cena¹⁴⁵.

Notícia textual e imagem. Não há dúvidas de que esses são os dois principais componentes de um telejornal. E eles perpassam qualquer evolução da tecnologia. Mas, o que jamais deverá mudar, seja qual for a técnica empregada, é a ética profissional – opinião compartilhada por Kobayashi. Ele defende que “dependendo do modo como você trabalha com a câmera, você pode fazer de uma chuva uma tempestade, uma chuva passageira ou uma garoa fina. Depende do modo como você vai captar. De repente uma tempestade mal captada pode virar uma garoa”¹⁴⁶. E aí, obviamente, o profissional não estará sendo nada ético porque para o telespectador imagem e realidade são muito semelhantes e estão ainda mais próximas nesta era digital.

Isso não significa que os profissionais que trabalham em TV fazem leituras exatamente iguais sobre a imagem. Se dois editores editarem a mesma matéria é bem provável que a sequência imagética para contar aquela história vai ser diferente. E mais, o próprio cinegrafista que captou as imagens pode achar que não foram utilizadas as melhores cenas. Independentemente das preferências por esta ou aquela imagem, cada profissional tem uma leitura muito particular do que “diz” uma cena, mas tem que saber que o ponto em comum entre elas é a informação. Duas imagens diferentes podem “dizer” a mesma coisa. Vai para o

¹⁴⁵ Arquivo pessoal de Eugênia Chaiben.

¹⁴⁶ Entrevista com Samuel Kobayashi concedida às jornalistas Fernanda Boni e Patrícia Piveta em 30 de julho de 2009.

ar a que se adequar mais aos referenciais teóricos e práticos do editor. Isso não significa que as informações serão discordantes, como diz Volpini¹⁴⁷:

Não que a imagem não esteja passando a informação, que a imagem esteja errada, não. A leitura que eu faço da imagem, aquilo que eu acho que cobre aquela informação, que está mostrando aquela informação, são *takes* diferentes, eu vou usar um, o outro editor vai usar outro. Uma sequência diferente de imagem. (Mas) todas vão contar a mesma história.

É por isso que nesta época em que a imagem domina, praticamente, todos os espaços humanos as mais informativas, as mais objetivas, são as preferidas dos jornalistas que trabalham em televisão. São elas que fazem com que o efeito de sentido da cena se aproxime mais da realidade, dos fatos tal qual aconteceram. Nas mãos de um editor elas são as primeiras a serem selecionadas.

As mudanças no percurso da edição das imagens e a linguagem televisual em cada época ficarão mais claras no próximo capítulo quando serão mostradas e analisadas três reportagens dos três períodos distintos (filme, fita magnética, digital). Agora o que se faz necessário é uma reflexão, ainda que superficial, sobre a hipermídia – a linguagem da era digital.

3.5.7 A TV Digital sob o Contexto da Hipermídia

O surgimento da TV Digital, nos anos 90, acelerou e trouxe novas possibilidades para um fenômeno que começou a se desenvolver com a evolução dos sistemas computacionais: a hipermídia. Sérgio Bairon, professor e pesquisador, faz um alerta ao mesmo tempo em que explica o conceito de hipermídia:

A hipermídia esteve atrelada durante algum tempo às definições de hipertexto e seguiu um caminho que mesclou os estudos de investigadores oriundos da área da informática e da crítica literária. [...] Mas a definição de hipermídia não pode pretender a unanimidade. Portanto, a hipermídia deve ser compreendida e definida no interior de projetos específicos de investigações¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12 de agosto de 2010.

¹⁴⁸ Artigo intitulado Hipermídia e Antropologia Visual. Disponível em: <<http://br.monografias.com>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

Para Bairon, é preciso “entender a hipermídia como uma expressão da linguagem que, potencializada pelo surgimento e pela ampliação conceitual das tecnologias digitais trouxe inúmeros desafios”¹⁴⁹. Um dos maiores desafios é compreender o rápido desenvolvimento desta nova linguagem, pós digitalização da informação, como esclarece Lúcia Santaella (2005, p. 389):

Propiciadas, entre outros fatores, pelas mídias digitais, a revolução tecnológica que estamos atravessando é psíquica, cultural e socialmente muito mais profunda do que foi a invenção do alfabeto, do que foi também a revolução provocada pela invenção de Gutenberg. É ainda mais profunda do que foi a explosão da cultura de massas, com os seus meios técnicos mecânicos-eletrônicos de produção e transmissão de mensagens.

Para Santaella (2005), não parecem afirmações radicais demais. Antes da era digital, havia uma grande incompatibilidade entre as possibilidades de comunicação. O suporte do desenho, da pintura e da gravura era somente a tela; o texto e as imagens gráficas iam para o papel; a fotografia e o filme dependiam apenas da película química e a fita magnética era o suporte do som e do vídeo. Com a digitalização todos esses recursos de produção de linguagem passaram a constituir a hipermídia, a conversar entre si. E a autora explica também como ficou o papel do cidadão neste novo processo:

(Ele) não pode usá-la (a hipermídia) de modo reativo ou passivo. Ao final de cada página ou tela, é preciso escolher para onde seguir. É o usuário que determina que informação deve ser vista, em que sequência ela deve ser vista e por quanto tempo. Quanto maior a interatividade, mais profunda será a experiência de imersão do leitor, imersão que se expressa na sua concentração, atenção e compreensão da informação (SANTAELLA, 2005, p. 394).

Se anteriormente as mídias estavam separadas, agora elas têm a possibilidade de interagirem umas com as outras. No caso da televisão digital, por exemplo, o telespectador pode assisti-la em outras plataformas. A transmissão de imagem e som não é mais exclusividade do grande aparelho que ao longo dos anos ocupou local de destaque na sala de estar. O sinal da TV foi para a tela do computador e também para outras telas bem menores como a do telefone celular ou da TV portátil que cabe na palma da mão¹⁵⁰. E as

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ No sistema analógico esses pequenos aparelhos também transmitiam sinal de TV, mas com uma série de limitações, entre as principais está o sinal ruim por apresentar chuviscos, corte no áudio e outras interferências. Problemas que fizeram com que esses equipamentos não fossem amplamente utilizados para este fim. Com a chegada da era digital som e imagem passaram a ser transmitidos com perfeição técnica tanto no telefone celular quanto na TV portátil.

convergências não param por aí. O acasalamento da internet com a televisão e as telecomunicações fez surgir “sistemas híbridos em co-evolução acelerada: microcomputador portátil do tipo *note-pads* integrando fax, televisão, telefone celular, videofonia, telefone inteligente com tela” (SANTAELLA, 2005, p. 389).

Bairon entende que todo este desenvolvimento tecnológico gera a necessidade de estudos interdisciplinares para uma melhor compreensão da hipermídia. Até porque esta nova linguagem é o resultado de uma crescente valorização de expressividades audiovisuais de significações culturais comunitárias¹⁵¹. E os cidadãos não conseguem ser indiferentes às tecnologias de informação e suas múltiplas aplicações. Elas estão cada vez mais se apoderando do dia-a-dia deles.

Com a hipermídia, os telespectadores estão ganhando um novo ambiente de comunicação que é bidirecional. Eles passam de sujeito passivo para ativo quando se utilizam do canal de retorno com os setores de produção de informação - ainda que esses canais estejam incipientes já que a maioria está em desenvolvimento dentro do sistema digital. E, por conta desta nova realidade, fica ainda mais premente entender que a linguagem vive passando por redirecionamentos. Por isso é de fundamental importância compreender essas modificações no percurso da edição de imagens das reportagens – o coração de um telejornal - como propõe este trabalho.

¹⁵¹ Artigo intitulado Hipermídia e Antropologia Visual. Disponível em: <<http://br.monografias.com>>. Acesso em 14 de novembro de 2010.

4 ANÁLISE DO OBJETO DE ESTUDO

4.1 COMO SE DARÁ A ANÁLISE

Para compreender melhor as mudanças na edição, influenciadas pela evolução tecnológica em cada um dos três períodos apresentados, faz-se necessário um estudo de reportagens veiculadas na época do filme 16 mm, da fita magnética e do sistema digital.

Foram selecionadas seis reportagens de telejornais da TV Coroados, sendo duas da época do filme 16 mm, duas do período da fita magnética e outras duas do sistema digital. As reportagens estão assim divididas: três se referem ao “aniversário de Londrina” e as outras três exploram o assunto “geada”. Das três reportagens sobre o “aniversário de Londrina” uma foi produzida em filme, a outra em fita magnética e a terceira no sistema digital. Essa mesma regra quanto à seleção das reportagens se deu com o tema “geada”.

Estes dois assuntos foram utilizados para a análise porque são temas de grande importância para Londrina e que sempre estiveram nos noticiários – as reportagens sobre o aniversário tratam do desenvolvimento econômico e político do município e as reportagens sobre a geada mostram que o homem precisou aprender a conviver com grandes quedas de temperatura; intempérie que sempre assola o trabalho do agricultor no campo. Também vale ressaltar que, dada a importância dos temas, houve a preocupação da emissora em guardar essas produções nos seus arquivos. O mesmo cuidado não ocorreu com a maioria absoluta das reportagens feitas no período do filme. Quase tudo se perdeu.

Também é preciso um esclarecimento sobre as duas reportagens da época do filme. Esta dissertação as intitula como reportagem apenas para facilitar a nomenclatura, mas, de fato, o que se tem são imagens em filme da década de sessenta sobre os assuntos específicos (aniversário de Londrina e geada). Como foram gravadas com as primeiras câmeras que chegaram à TV Coroados, as chamadas câmeras “mudinhas”, essas imagens estão sem áudio. Naquela época a técnica para captação do som ainda não havia chegado à emissora londrinense. Por isso, elas retratam bem o que vários entrevistados já expuseram neste trabalho. Enquanto as imagens eram transmitidas aos telespectadores, exatamente como foram captadas, o apresentador no estúdio passava as informações, ao vivo.

O conteúdo do estudo se baseou nos seguintes componentes das reportagens: cor, quantidade de imagens e de informação, planos de câmera, tipos de

movimentos, recursos de edição, de áudio, linguagem textual e, principalmente, na velocidade das imagens.

Com relação à contextualização dos dois grupos de reportagem (aniversário de Londrina e Geada) vale ressaltar que o primeiro estudo de caso apresenta reportagens sobre o aniversário de Londrina. As imagens em filme 16 mm foram captadas na década de 60 (não é possível precisar o ano). A reportagem em fita magnética foi ao ar no dia 10 de dezembro de 1982. E o material digital é de 10 de dezembro de 2008. Os três registros, mais especificamente os dois últimos, mostram o desenvolvimento da cidade de Londrina sobre vários aspectos: o político e o econômico são os principais.

O segundo estudo de caso apresenta um drama vivido, todos os anos, pelo agricultor do norte do Paraná assim que se aproxima o inverno, a geada. As imagens da época do filme foram captadas nos dias 17 e 18 de julho de 1975, quando da ocorrência da geada negra que destruiu milhões de pés de cafés nesta região. A reportagem feita em fita magnética é de julho de 1980. E a geada captada pelas lentes das câmeras digitais foi ao ar em 8 de julho de 2009.

Foram estudados apenas dois assuntos, já que há uma grande semelhança no resultado da análise. Houve poucas variações com relação à edição, e nada muito significativo, dentro dos três períodos abordados. As mudanças mais visíveis se deram entre um período e outro e não na vigência de determinada tecnologia, seja ela a do filme, a da fita magnética ou a digital.

4.2 A LINGUAGEM NO UNIVERSO DAS FORMAS AUDIOVISUAIS

Antes da análise do objeto é preciso uma compreensão mais específica sobre a linguagem no universo das formas audiovisuais. Este entendimento se faz necessário porque a linguagem (visual e textual) é, justamente, o elemento que dentro de um telejornal mais sofreu e sofre modificações ao longo dos anos – afirmação que será comprovada no estudo das reportagens no período do filme 16 mm, da fita magnética e do sistema digital.

Em uma simplista síntese, linguagem audiovisual nada mais é do que a junção do som à imagem para a formação de uma nova comunicação perceptível através dos olhos e do ouvido. Separados, som e imagem constituem, cada um por si, um canal de

comunicação. Juntos se transformam numa terceira e muito utilizada possibilidade de transmissão de mensagem.

Arlindo Machado (1997), pesquisador das chamadas „imagens técnicas“, diz que para a linguagem, no caso do vídeo, não existe uma gramática normativa que estabeleça o que se pode e o que não se pode fazer. Até porque há uma diversidade de experiências muito grande de produções audiovisuais e elas não seguem uma regra absoluta. Tudo depende da finalidade que se pretende dar a essas produções. Para Machado, esta percepção não pode ser desprezada porque “o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica” (MACHADO, 1997, p. 190). E completa:

Aquilo que chamamos de “linguagem”, no tocante às formas audiovisuais [...] deve, portanto, ser capaz de dar conta desse fundamental hibridismo do fenômeno da significação na mídia eletrônica, da instabilidade de suas formas e da diversidade de suas experiências, sob pena de reduzir toda a riqueza do meio a um conjunto de regras esquemáticas e destituídas de qualquer funcionalidade (MACHADO, 1997, p. 192).

Um dos caminhos para que não haja perda de funcionalidade é o entendimento de que a linguagem não deve ser atrelada apenas à tecnologia – apesar das inovações técnicas desempenharem papel de extrema importância nas alterações da linguagem porque modificam os meios de produção. Mais uma vez, é Machado quem resume muito bem esta questão:

Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar. (MACHADO, 1997, p. 191).

Outro caminho para trabalhar com a imagem enquanto linguagem é a decomposição analítica dos motivos (MACHADO, 1997). No caso de um telejornal, por exemplo, tecnicamente falando, é possível dizer que ele é formado por imagem e som que se subdividem em cenas estáticas e em movimento, imagens de arquivo, gráficos, mapas, fotografias, música, ruídos e locução. Para compreender sua linguagem é preciso desconstruir esta estrutura e a tecnologia empregada porque a imagem “tende a se configurar sob a figura

da sinédoque, em que a parte, o detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez” (MACHADO, 1997, p. 194).

Em televisão tal desconstrução tem que considerar os planos e os movimentos de câmera que também fazem parte do processo de transmissão da mensagem. Mas é a montagem que, de fato, define a compreensão da linguagem; “isso se deve à figura do editor que encadeia a sequência da mensagem para o ponto de vista determinado pela linha editorial do programa.” (CIRNE; FERNANDES; PÔRTO, 2009, p. 101). Mesmo assim, duas reportagens com textos exatamente iguais podem produzir apreensões distintas conforme a seleção e o tempo de exposição das imagens. Por isso é possível dizer que a montagem é o principal elemento na composição da linguagem audiovisual.

E esta linguagem tende a passar por importantes transformações nesta fase de transição tecnológica do sistema analógico para o digital. A partir do momento em que a interatividade, enquanto ferramenta do novo sistema, se tornar amplamente difundida pelas emissoras, com um diálogo contínuo e abertura para participação dos telespectadores - e estas são promessas do próprio governo - a linguagem sofrerá interferência direta da audiência, o que, aliás, pode ser muito interessante. É o que explica Cirne, Fernandes e Porto (2009, P. 103):

Pode-se assegurar que o cenário do telejornalismo, tal qual se conhece atualmente, está prestes a sofrer profundas modificações. E o que determina isso [...] é a elaboração de um novo modelo de transmissão de conteúdo, que tende cada vez mais a ser participativo, dinâmico e segmentado.

Se houver um desenvolvimento eficiente da interatividade que esteja, sem ressalvas, comprometida com a sociedade, deverá vir da própria audiência outras alternativas para a linguagem audiovisual. E esta interferência poderá abrir caminhos para que os telejornais se desvinculem do seu caráter passivo e se adêquem a esta nova realidade multimidiática que não dá sinais de estabilização. Ao contrário. Ainda não se sabe aonde tantas mudanças envolvendo mídia e tecnologia vão parar.

Se para o futuro faz-se apenas previsão do que poderá acontecer, um olhar para o passado mostra o que realmente ocorreu: uma rápida evolução nas possibilidades de transmissão de uma notícia num telejornal. Assunto para os próximos tópicos desta dissertação.

4.3 SEQUÊNCIA DE IMAGENS E TRANSCRIÇÃO DAS REPORTAGENS

4.3.1 Aniversário de Londrina

Filme 16mm – imagens com 2 minutos e 59 segundos de duração (década de 60).

1 – Sequência de imagens:

- 1^a – *tilt*¹⁵² 152 de cima para baixo no prédio
- 2^a – plano médio da fachada de um hotel
- 3^a – primeiro plano da placa de um hotel
- 4^a – panorâmica de três homens da esquerda para a direita
- 5^a – plano americano de um grupo de pessoas saindo por uma porta
- 6^a – plano médio de outro grupo de pessoas saindo pela mesma porta
- 7^a – plano geral de pessoas dentro de um ambiente
- 8^a – panorâmica dentro de um restaurante da direita para a esquerda
- 9^a – panorâmica de Londrina da esquerda para a direita
- 10^a – plano geral do movimento no trânsito do centro de Londrina
- 11^a – plano geral do vôo de um avião
- 12^a – plano geral de parte da catedral de Londrina e da cidade
- 13^a – *tilt* de baixo para cima de uma rua central de Londrina
- 14^a – plano geral de um trem “Maria Fumaça” passando no meio de Londrina
- 15^a – plano geral de parte da catedral e da cidade de Londrina
- 16^a – plano americano de dois homens
- 17^a – plano geral do trem “Maria Fumaça” passando por Londrina
- 18^a – panorâmica de antiga rodoviária de Londrina da esquerda para a direita
- 19^a – *zoom out*¹⁵³ 153 de um ônibus chegando à rodoviária
- 20^a – panorâmica de movimentação de pessoas no centro de Londrina, da esquerda para a direita, seguida de *tilt* da catedral de cima para baixo
- 21^a – panorâmica no centro de Londrina

¹⁵² *Tilt* é um movimento de câmera que descreve um objeto, um prédio, uma pessoa, no sentido vertical. Pode ser usado de cima para baixo, ou de baixo para cima, dependendo da intenção da descrição. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br>>. Acesso em: 7 out. 2010.

¹⁵³ *Zoom out* e *Zoom in* são movimentos de câmera que possibilitam, respectivamente, que a imagem próxima seja levada para longe e que a imagem distante seja trazida para bem perto. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br>>. Acesso em: 7 out. 2010.

- 22ª – plano geral do trânsito na região central
- 23ª – panorâmica do trânsito no centro de Londrina
- 24ª – plano geral do trânsito
- 25ª – panorâmica da região central da cidade
- 26ª – plano geral do centro de Londrina
- 27ª – panorâmica de rua comercial na região central
- 28ª – panorâmica da rua e da faixa do candidato a vereador Arlindo Fuganti
- 29ª – panorâmica do centro da cidade e da faixa do candidato a prefeito Aquiles Pimpão
- 30ª – nova panorâmica da cidade nos bairros ao redor da região central

2 – Sequência de reportagem:

Não é possível apresentar o texto da reportagem porque ela foi feita com câmeras sem banda sonora, ou seja, nesta época as câmeras não captavam nem o áudio dos entrevistados, nem os sons ambientes. Neste caso o apresentador, passou ao vivo, do estúdio, as informações pertinentes ao assunto que estava sendo retratado e este registro, se foi escrito, não se encontra mais nos arquivos da TV Coroados.

Fita magnética – reportagem com 3 minutos e 32 segundos de duração (10/12/1982).

1 – Sequência de imagens:

- 1ª – plano americano dos pedestres no calçadão de Londrina
- 2ª – plano geral dos carros no centro de Londrina
- 3ª – plano geral de pedestres na região central
- 4ª – plano geral dos carros na rua
- 5ª – plano médio de José Richa durante uma entrevista – sem utilização do áudio, apenas do vídeo
- 6ª – imagem fixa de José Richa semelhante a uma arte
- 7ª – panorâmica de Londrina da esquerda para a direita
- 8ª – primeiro plano de uma abelha na flor do café
- 9ª – plano americano do cafezal
- 10ª – panorâmica dos prédios no centro de Londrina da esquerda para a direita
- 11ª – plano médio de pessoas sentadas
- 12ª – plano geral de pessoas sentadas
- 13ª – plano geral de pessoas andando pelo calçadão
- 14ª – primeiro plano de passos de pessoas

- 15ª – plano geral, contraluz, de trabalhadores no campo
- 16ª – plano geral da esquerda para a direita em vista aérea do parque industrial de Londrina
- 17ª – plano médio no interior de uma lanchonete
- 18ª – panorâmica da esquerda para a direita dos prédios na região central de Londrina
- 19ª – plano geral de rua e pedestres no centro da cidade
- 20ª – entrevista com uma mulher em plano médio
- 21ª – entrevista com um homem em plano médio
- 22ª – pergunta do repórter com resposta da entrevistada em plano americano
- 23ª – entrevista com um homem em plano médio
- 24ª – pergunta do repórter com resposta do entrevistado em plano médio
- 25ª – entrevista com um jovem em plano médio
- 26ª – entrevista com uma jovem em primeiro plano
- 27ª – entrevista com um homem em plano médio
- 28ª – entrevista com uma mulher em plano médio
- 29ª – abre áudio de um homem tocando gaita em primeiro plano
- 30ª – pergunta do repórter com resposta do gaiteiro em primeiro
- 31ª – abre áudio do som do gaiteiro em primeiríssimo plano

2 – Sequência de reportagem:

Off repórter – Londrina chega aos 48 anos com 320 mil habitantes e tentando readquirir o pique de crescimento que a colocou, ainda muito jovem, como a principal cidade do interior de todo o sul do Brasil. Se as eleições deste ano foram o fato mais importante dos últimos 20 anos para o Brasil, para Londrina significaram o fato político mais importante, talvez, de toda a sua história. A vitória de José Richa para o Governo do Estado e Álvaro Dias para o Senado, dois políticos londrinenses, mostra a importância desta cidade que superou, de uma maneira ou de outra, a fase mais negra desde a sua fundação: a queda da cafeicultura norte paranaense, que foi o alicerce para o crescimento de toda esta região do Estado. Quem pensou que Londrina não sobreviveria à crise do café hoje vê a cidade com um número alarmante de desempregados, fruto da falta de infraestrutura e da falta de planejamento de uma cidade que cresceu muito além do que os seus fundadores podiam esperar. Mas vê também uma população ativa de 114 mil trabalhadores e hoje a lavoura só emprega 21 mil. O parque industrial ainda é pequeno, mas 28 mil pessoas trabalham nas 557 indústrias do município. 10 mil são trabalhadores autônomos e profissionais liberais. E as quatro mil e quinhentas casas comerciais que formam o segundo maior centro comercial do estado empregam nada menos de 64 mil pessoas. Mas o que esses trabalhadores, o que o londrinense pensa de sua cidade?

Entrevistada - Eu gosto, eu adoro Londrina. Faz 22 anos que nós “mora” aqui.

Entrevistado – Eu acho que a cidade de Londrina, pela idade que ela tem, ela progrediu bastante e é uma boa cidade e é um lugar bom de se viver e o povo muito bom.

Off repórter – O que que tem de melhor e de pior aqui?

Entrevistada – Bom, de melhor, sabe que eu nem sei.

Entrevistado – Tem muita coisa boa aqui em Londrina. É uma cidade até legal, viu.

Off repórter – O que que o senhor acha daqui da cidade?

Entrevistado – Descente, né. **Off repórter** – É descente? **Entrevistado** – É legal.

Off repórter – O que que tem de melhor e de pior aqui na cidade?

Entrevistado – Muita carestia.

Entrevistado – Ah, o centro, principalmente, ainda tem muito que crescer. Mas daqui uns dois ou três anos, vamos ver se a gente consegue aumentar isso aí, né.

Entrevistada – Eu acho que deveriam colocar mais linhas de ônibus.

Entrevistado – Londrina é muito bom, mas o que falta aqui é indústria para o povo trabalhar, sabe. Dela eu não tenho que falar nada. Mas, do jeito que a turma tá indo assim, não vai, né, meu. Ninguém quer trabalhar, e as firmas que tem é pouca e não dá pra todo mundo. Eu acho que devia ter mais indústria aqui no nosso Paraná.

Entrevistada – Ah, eu acho maravilhosa aqui. Demais mesmo. Eu não consigo sair daqui.

Abre áudio do senhor tocando gaita

Off repórter – O que que o senhor acha de Londrina?

Entrevistado – Londrina? Cidade boa.

Off repórter – Que que tem de melhor aqui em Londrina, que que tem de pior?

Entrevistado – Que que tem de melhor e que que tem de pior? Ah, agora você me apertou, viu. Porque tem muita coisa boa e muita ruim. Tem de bom aqui, tem que a cidade é boa e tem que a cidade não tá de acordo conforme deveria tá, né.

Abre áudio do senhor tocando gaita.

Digital – reportagem com 3 minutos e 27 segundos de duração (10/12/2008).

1 - Sequência de imagens:

1ª – *tilt* da cidade de Londrina de cima para baixo – imagem com filtro e com fusão

2ª – plano geral do pôr do sol terminando em fusão

3ª – primeiro plano do pôr do sol terminando em fusão

4ª – plano geral do centro de Londrina

5ª – plano geral da torcida do Londrina Esporte Clube

6ª – plano americano em *slow* de um homem olhando para as flores com fim em fusão

- 7^a – plano geral calçada – imagem de arquivo da década de 90
- 8^a – plano americano com filtro da mulher contra o sol e terminando em fusão
- 9^a – plano geral de pedestres, seguido de *zoom in* e terminado desfocado e em fusão
- 10^a – primeiro plano do relógio cujos ponteiros estão em movimento invertido e em *fast* com fim em fusão
- 11^a – panorâmica de pessoas ao lado de um comércio – imagem de arquivo, provavelmente da década de 60, terminando em fusão
- 12^a – plano geral de rua de Londrina – imagem de arquivo, provavelmente da década de 60 ou início dos anos 70
- 13^a – plano geral de imagem aérea – arquivo provável da década de 70 e terminando em fusão
- 14^a – panorâmica em *fast* da cidade de Londrina terminando em chicote¹⁵⁴154.
- 15^a – passagem do repórter em plano médio terminando em chicote.
- 16^a – plano geral da câmara de vereadores
- 17^a – plano americano do vereador saindo da viatura policial e terminando em fusão
- 18^a – plano médio de outro vereador saindo da viatura policial terminando em chicote.
- 19^a – continuação da passagem do repórter em plano médio terminando em fusão
- 20^a – plano médio da Câmara Municipal de Londrina
- 21^a – imagem em vídeo gravada e cedida pela polícia
- 22^a – plano geral do dinheiro sobre a mesa
- 23^a – imagem em vídeo de vereador, gravada e cedida pela polícia
- 24^a – nova imagem em vídeo de vereador, gravada e cedida pela polícia
- 25^a – plano geral da cidade de Londrina terminando em fusão
- 26^a – panorâmica da esquerda para a direita da agenda com anotação de nomes de vereadores
- 27^a – plano médio de homem em banca de revista
- 28^a – plano geral da faixa de protesto
- 29^a – plano médio de capa de jornal terminando em *zoom in*
- 30^a – *travelling*¹⁵⁵155 dos corredores da Câmara em *fast* e terminando em fusão
- 31^a – primeiro plano dos papéis em *fast*
- 32^a – *zoom out* em *slow* do promotor saindo da casa
- 33^a – plano médio dos promotores à mesa
- 34^a – plano geral do prédio do Fórum
- 35^a – plano médio em *slow* dos passos de uma pessoa
- 36^a – entrevista com vereador em primeiro plano com *zoom out*
- 37^a – plano americano de repórteres ao lado de um carro

¹⁵⁴ Chicote é o movimento rápido da câmera de uma imagem para outra, criando uma transição entre cenas. Disponível em: <<http://www.proteve.net>>. Acesso em: 7 10 2010.

¹⁵⁵ *Travelling* é um movimento de câmera que aproxima ou afasta a imagem, tanto na lateral quanto na diagonal ou na frontal. Disponível em: <<http://tudosobretv.com.br>>. Acesso em: 7 out. 2010.

- 38ª – plano médio das cadeiras na Câmara de vereadores
- 39ª – plano americano de pessoas na galeria da Câmara de vereadores
- 40ª – plano médio de dois vereadores nos corredores da Câmara
- 41ª – primeiríssimo plano dos dedos sobre a folha
- 42ª – entrevista com vereador em primeiro plano terminando em *slow*
- 43ª – plano geral da sala de sessões da Câmara
- 44ª – entrevista com vereador em plano médio
- 45ª – outra entrevista com vereador em plano médio
- 46ª – plano médio do vereador caminhando e terminando em fusão
- 47ª – plano geral da Prefeitura de Londrina
- 48ª – panorâmica da urna eletrônica e terminando em fusão
- 49ª – arte em *fast* da pesquisa Ibope para a prefeitura de Londrina
- 50ª – plano geral das pessoas na sala de reuniões
- 51ª – plano geral em *slow* de eleitor votando
- 52ª – plano americano em *slow* de eleitor votando
- 53ª – plano médio de candidato a prefeito nos braços de pessoas
- 54ª – plano americano de candidato a prefeito deixando sessão eleitoral
- 55ª – plano geral de sala de sessão eleitoral
- 56ª – plano médio de candidato a prefeito aplaudido por correligionários
- 57ª – plano americano de pessoas comemorando a vitória para prefeito
- 58ª – plano médio de candidato no meio de pessoas
- 59ª – plano geral da comemoração de pessoas na rua
- 60ª – imagem gravada no momento da transmissão em plano geral de três ministros do Tribunal Superior Eleitoral
- 61ª – plano médio do ministro
- 62ª – plano geral do trio de ministros
- 63ª – plano geral de pessoas caminhando e terminando em fusão
- 64ª – *tilt* de cima para baixo em plano geral da cidade de Londrina
- 65ª – primeiro plano em *fast* de pernas e pés de pedestres
- 66ª – nova imagem em primeiro plano e em *fast* de pernas e pés de pedestres
- 67ª – panorâmica da esquerda para a direita em *slow* da cidade de Londrina
- 68ª – plano geral do prédio
- 69ª – plano geral do calçadão com relógio ao fundo
- 70ª – primeiro plano do repórter
- 71ª – entrevista com cientista político em plano americano
- 72ª – *travelling* em *fast* de Londrina
- 73ª – plano geral de torcedores

- 74^a – plano geral do menino empurrando o pneu e terminando em fusão
 75^a – panorâmica do lago da esquerda para a direita e terminando em fusão
 76^a – *travelling* do céu terminando em fusão
 77^a – plano americano em *slow* e com filtro de agricultores abanando café
 78^a – primeiro plano em *slow* da criança
 79^a – primeiríssimo plano em *slow* do rosto da jovem
 80^a – primeiro plano em *slow* da borboleta
 81^a – *travelling* do desfile de escola de samba
 82^a – plano geral de jogadores comemorando um campeonato e terminando em fusão
 83^a – plano médio da taça em *slow*
 84^a – panorâmica da cidade de Londrina em *strobe*¹⁵⁶ da esquerda para a direita
 85^a – plano médio do menino em *slow* terminando em fusão
 86^a – *tilt* de cima para baixo da cidade de Londrina com uso de filtro e terminando em fusão
 87^a – plano geral de pessoas no calçadão
 88^a – plano geral da cidade de Londrina
 89^a – *zoom out* em *strobe* da cidade de Londrina
 90^a – plano geral da cidade de Londrina com filtro e terminando em *fade*¹⁵⁷ 157

2 – Sequência de reportagem:

Off repórter – Um dia ... o dia do aniversário. Um só dia pra fazer o balanço de tudo. É sempre assim. Comemora-se o presente, pensa-se no futuro, mas também olha-se para o passado. Olhar pra trás. No caso de Londrina, talvez esse exercício nunca tenha sido tão necessário quanto agora...

Abre áudio

Vamos, então, voltar no tempo e rever a cidade surgindo, crescendo, aparecendo. Tudo bem, mas hoje o passado distante vai ser só um aperitivo. Tem uma história mais nova que não pode ser esquecida.

Passagem/primeira parte – Setenta e quatro anos. Uma vida longa ... e nos últimos meses, intensa.

Abre áudio no meio da passagem.

Passagem/segunda parte - Foram disputas, idas e vindas, indefinições. 2008, na política londrinense, é o ano que ninguém sabe ao certo quando vai terminar.

Off repórter – E começou com uma tempestade de janeiro. Flagrantes, dinheiro, mentiras? Negócios inconcessáveis. Tá tudo em videoteipe. Londrina e uma agenda com deprimentes anotações. A cada dia um escândalo. A cada dia uma surpresa. A cada dia uma reputação. Que terremoto. Mandatos pra lá, mandados pra cá. Promotores inquietos, juízes também. Batatas.

Entrevistado – Eu não posso ser só eu a batata podre desse saco.

¹⁵⁶ *Strobe* efeito de edição que simula uma leve trepidação. Disponível em: <<http://www.fazendovideo.com.br>>. Acesso em: 7 out. 2010.

¹⁵⁷ *Fade* é um escurecimento gradual da imagem na tela (PATERNOSTRO, 2006).

Off repórter - Prisões, afastamentos, protestos, depoimentos, acusações.

Entrevistado – Recebi.

Repórter – Quanto?

Entrevistado – É o que está marcado na lista do Renato.

Repórter – Mil reais?

Entrevistado – É.

Repórter – Os demais também receberam?

Entrevistado – Todos receberam.

Off repórter – Negações.

Entrevistado – Calúnias, difamações, injúria.

Entrevistado – A gente vê que é coisa armada e que ele quer levar todo mundo.

Off repórter – Um auê. Depois do vendaval viria a tranqüilidade. Não, veio a eleição. Os nomes? Aqueles que a gente já conhece faz tempo. Propostas na mesa, primeiro turno, voto na urna. Sobram dois, certo? Certo. Segundo turno um deles leva, mas não ganha. Ou melhor, ganha, mas não leva. Bem a decisão veio do Tribunal. Para os ministros o que venceu não poderia ter disputado. Agora Londrina segue sem saber os planos que o futuro reserva pra logo ali em janeiro. Assim não dá. É por isso que hoje, festa de 74 anos, é preciso olhar pra trás, refletir, pra um segundo depois se convencer de que tudo muda. **Entrevistado** – As coisas na política estão complicadas, mas me parece que é uma cidade que tem uma força muito grande em sua sociedade. A sociedade de Londrina é muito pujante.

Off repórter – É que Londrina tem uma garra, uma vibração, uma força. Também pudera. Olha esse lago. Olha esse céu. Olha essa fartura. E essas expressões, de beleza, de vida, de alegria. E olha o Tubarão voltando a ser campeão. Londrina, não tem nada não. Quando você fizer os 75 anos vai estar rindo de novo. Melhor do que hoje. Pode apostar. Pode comemorar.

Abre áudio

4.3.2 A Geada

Filme 16 mm - imagens com 2 minutos e 57 segundos de duração (17 e 18/07/1975).

1 - Sequência de imagens:

1ª – panorâmica da esquerda para a direita do cafezal

2ª – *tilt* de cima para baixo do pé de café

3ª – panorâmica da direita para a esquerda do cafezal

4ª – primeiro plano do pé de café

- 5ª – imagem parada seguida de imagem em movimento em plano geral
- 6ª – primeiríssimo plano das folhas de café
- 7ª – panorâmica da esquerda para a direita dos pés de café
- 8ª – *tilt* de baixo para cima do pé de café
- 9ª – panorâmica da esquerda para a direita do cafezal
- 10ª – plano geral de um pé de café
- 11ª – plano médio do gelo no chão seguido de panorâmica do chão coberto de gelo
- 12ª – plano geral de casas e veículos
- 13ª – *zoom in* em pé de café e plantação de milho ao fundo
- 14ª – Plano geral seguido de panorâmica da plantação
- 15ª – plano médio da enxada capinando gelo
- 16ª – *tilt* de baixo para cima de um carro em uma estrada de gelo
- 17ª – *zoom out* de pessoa mexendo em placa de gelo
- 18ª – primeiro plano do gelo no chão
- 19ª – plano geral de pé de café
- 20ª - primeiro plano folhas de café
- 21ª – *tilt* de baixo para cima seguido de panorâmica do gelo no barranco e dos pés de café
- 22ª – panorâmica fechada da esquerda para a direita na estrada coberta de gelo
- 23ª – plano geral do carro com problemas na estrada seguido de panorâmica da direita para a esquerda até chegar ao outro veículo enguiçado.
- 24ª – panorâmica da esquerda para a direita do cafezal
- 25ª – *tilt* de cima para baixo no pé de café
- 26ª – primeiro plano das folhas de café
- 27ª – *zoom out* de um pé de café

2 – Sequência da reportagem

A explicação sobre a ausência da sequência da reportagem em filme sobre a geada é a mesma que coube à reportagem em filme sobre o aniversário de Londrina.

Fita magnética - Reportagem com 1 minuto e 2 segundos de duração (07/1980).

1 - Sequência de imagens:

- 1ª – passagem do repórter em plano médio
- 2ª – plano americano dos pés de café
- 3ª – plano médio dos pés de café

- 4ª – *zoom out* em um pé de café
- 5ª – plano americano dos pés de café
- 6ª – panorâmica da esquerda para a direita dos pés de café
- 7ª – plano médio contraluz do pé de café
- 8ª – plano geral seguido de panorâmica da direita para a esquerda da plantação
- 9ª – passagem do repórter em plano médio

2 – Sequência de reportagem:

Passagem – Esta lavoura experimental do IAPAR é o melhor exemplo dos efeitos causados pela geada no mês passado na cafeicultura paranaense.

Off repórter – Aqui existem cafeeiros apenas sapecados, com os ramos danificados e até praticamente inutilizados com a queima até dos troncos. A maioria, como acontece em todas as lavouras da região, foi atingida até nos ramos mais grossos. Mas, mesmo assim, na opinião do agrônomo Tumoru Sera, responsável pelo programa café do IAPAR, falar em erradicar café é precipitação. O cafeicultor paranaense tem que aprender a conviver com a geada e a recuperar suas plantas desde que elas tenham as mínimas condições para recuperação. Além da recuperação das plantas uma sugestão do IAPAR é o aumento da produtividade por área plantada para compensar a quebra da produtividade da planta. O agricultor, em caso de lavouras velhas cujo espaçamento é maior, pode até duplicar a população de cafeeiros plantando um novo entre dois já existentes.

Passagem – Outra opção, principalmente para o pequeno cafeicultor, são as culturas intercalares. Nos dois primeiros anos de recuperação da planta após uma geada ele deve plantar entre os pés de café culturas de porte baixo como feijão, arroz, soja e outras, de acordo com as características da área.

Digital – Reportagem com 1 minuto e 59 segundos de duração (08/07/2009).

1 – Sequência de imagens:

- 1ª – plano geral da névoa na zona rural
- 2ª – primeiro plano da gramínea coberta de gelo
- 3ª – plano geral do campo
- 4ª – primeiro plano das flores cobertas de gelo
- 5ª – plano geral do agricultor mexendo com o gelo no chão
- 6ª – entrevista em primeiro plano com agricultor
- 7ª – passagem do repórter em plano médio
- 8ª – plano geral da lavoura de café
- 9ª – primeiro plano das folhas de café

- 10^a – panorâmica da lavoura de café da esquerda para a direita
- 11^a – *zoom in* no pé de café
- 12^a – entrevista em primeiro plano com um agricultor
- 13^a – plano geral da lavoura de milho
- 14^a – plano médio do agricultor observando o milharal
- 15^a – *tilt* de baixo para cima nos pés de milho
- 16^a – plano médio da espiga de milho
- 17^a – entrevista em plano médio do agricultor
- 18^a – plano geral da granja de pintinhos
- 19^a – plano médio dos pintinhos
- 20^a – plano geral do granjeiro arrumando a cama
- 21^a – primeiro plano dos pintinhos comendo ração
- 22^a – plano geral da lareira
- 23^a – primeiro plano do termômetro
- 24^a – *travelling* da corrida dos pintinhos
- 25^a – entrevista em plano médio com o granjeiro
- 26^a – plano geral dos pintinhos
- 27^a – plano geral do agricultor cobrindo a lavoura
- 28^a – plano médio da horta
- 29^a – primeiríssimo plano da hortaliça
- 30^a – entrevista em plano médio com o produtor
- 31^a – *tilt* de baixo para cima do agricultor mostrando o estrago nas folhas de alface

2 – Sequência de reportagem:

Off repórter – Casas ficaram escondidas sob a névoa. Campos foram tomados de branco pelo gelo. A geada garantiu uma paisagem rara no norte do Paraná. Frio que José Del Mônaco madrugou para conferir. **Entrevistado** – Do jeito que tá aqui pingüim vai pedir pra entrar na geladeira, né.

Repórter – Tá frio?

Entrevistado – Tá frio, frio.

Passagem – É justamente quando o sol aparece que toda esta beleza dá lugar à preocupação. Basta o gelo derreter pra se ter uma noção do prejuízo.

Off repórter – O sol vem com força e queima as folhas. Foi assim nesta lavoura de café na zona rural de Londrina. As plantas, principalmente as mais jovens, vão secar e deixarão de produzir.

Entrevistado: Café deste tipo aqui não aproveita nada mais. Queimou as folhas tudo, né. Então tem que cortar embaixo, né, pra brotar, né.

Off repórter – Em Mamborê, na região de Maringá, o agricultor Ivonilson Soares perdeu 25 hectares de milho. A geada vai interromper a formação dos grãos. O prejuízo foi total. É o terceiro ano consecutivo que o agricultor perde a lavoura com a geada.

Entrevistado – Fica mais difícil, mas a vida do agricultor é essa, né. Tem que tocar o barco.

Off repórter – Nas granjas os funcionários estão de plantão. Márcio agora dorme aqui dentro para controlar a temperatura para as aves. Com um aquecedor a lenha ele mantém os 30 graus e evita que dez mil pintinhos morram de frio.

Entrevistado – Você não pode descuidar, você tem que ficar atento. Você tem que dar uns cochilinhos e não pode parar. Se não o bicho pega. Se você chegar a descontrolar pode morrer até 100 em uma noite.

Off repórter – Produtores de verdura também passaram a noite em claro para monitorar e proteger as lavouras. A irrigação foi ligada numa tentativa de evitar o congelamento das plantas.

Entrevistado – Eu não esperava nunca, nunca, nunca. O tempo domingo nublado o dia inteiro, fechado. Eu nunca imaginava de gear assim, né. Até mesmo a alface não aproveita, né. Queima a folha tudo. Quem vai comer alface com folha queimada.

4.4 A ANÁLISE

A análise não se fixará em uma reportagem específica de determinado período. Por exemplo, as duas produções gravadas no sistema digital poderão ser comentadas conjuntamente já que a tecnologia empregada é a mesma. Em igual situação estão as outras reportagens do período da fita magnética e do filme 16 mm. Elas serão citadas apenas para contextualizar o leitor que poderá buscar no vídeo (em anexo) ou nas sequências de imagem e de reportagem a citação proferida.

4.4.1 A Linguagem Visual

O primeiro ponto da linguagem visual a ser observado não exige maiores conhecimentos sobre o assunto. Com uma rápida olhada nas gravações é possível constatar grande diferença na cor da imagem. O filme era preto e branco. Como já explicado em capítulo anterior, as emissoras com mais recursos financeiros, principalmente as que estavam

sediadas nas capitais do país, chegaram a utilizar laboratórios que revelavam filme colorido, mas esse não foi o caso da TV Coroados que usou filme preto e branco até a chegada da fita magnética, no início dos anos 80.

As duas reportagens em fita magnética foram produzidas com as câmeras *U-matic*. Havia cor, mas ela tinha um aspecto de desbotada, de „lavada“, como se diz na linguagem telejornalística. A câmera *Betacam*, que substituiu a *U-matic*, apresentava qualidade de cor bem superior à sua antecessora, com tons muito mais nítidos. O padrão se aproximava do que hoje pode ser visto no sistema digital cuja definição de cor é a mais próxima do real. De qualquer maneira, ambas as reportagens (aniversário de Londrina e geada) foram produzidas com câmeras *U-matic* e apresentam pouca vivacidade nas tonalizações.

Outra diferença também muito simples de ser verificada é a que tratado áudio. No início da época do filme se o telespectador ouvia algo sobre as imagens que estavam sendo transmitidas isso se dava exclusivamente graças à interferência, ao vivo, do apresentador que „narrava“ as notícias. As câmeras dos cinegrafistas não tinham a banda sonora. Por isso não há qualquer som nas imagens em filme nos dois exemplos apresentados - foi só por volta de 1975 e 1976 que chegaram à TV Coroados as câmeras cujo filme apresentava banda sonora, possibilitando a gravação de entrevistas. Com este equipamento mais moderno as pessoas eram ouvidas nas reportagens, ainda que com tempo bastante reduzido por conta das inúmeras limitações que continuavam. Mesmo assim foi uma grande mudança para a época¹⁵⁸. Os entrevistados passaram a ter voz, dentro dos telejornais, para expressar suas opiniões.

Já no período da fita magnética, e sem a limitação do tempo de gravação, as entrevistas foram bem mais exploradas. Havia um número maior de entrevistados nas reportagens e a eles era dado mais tempo para falar - pelo menos no momento da captação da entrevista. Na reportagem sobre Londrina, por exemplo, aparecem dez entrevistados. Esta nova tecnologia também proporcionou mais eficiência na obtenção das entrevistas - uma resposta pouco esclarecedora poderia ser refeita, regravada, quantas vezes fosse necessário.

Outro destaque desta época foi a participação mais direta do repórter no relato da notícia. A narração da reportagem passou a ser dele. Como faz parte do papel do repórter, este profissional estava no local dos fatos para falar sobre eles, diferentemente do apresentador que falava sobre determinado acontecimento sem o haver presenciado.

¹⁵⁸ Infelizmente não foi possível encontrar nos arquivos da emissora nenhuma reportagem da época do filme que houvesse uma entrevista. A maioria absoluta das reportagens deste período se perdeu ao longo do tempo.

Já com a chegada do sistema digital surgiram novas alterações no áudio – estas, porém, mais voltadas para a qualidade do som. O sinal digital tem influência direta na imagem, mas não só nela. No caso específico do áudio, este tipo de tecnologia propicia a eliminação de qualquer interferência que possa atrapalhar a transmissão do som. Se na época do filme o som da televisão era mono, ou seja, havia apenas um canal de áudio, com o passar dos anos e já no período da fita magnética a tecnologia evoluiu para o estéreo, com dois canais. Agora, no atual sistema, o telespectador tem à sua disposição nada menos do que seis canais que transmitem o áudio com qualidade semelhante ao som natural captado pelo ouvido humano.

Ainda falando sobre o áudio, que influencia sobremaneira a linguagem televisual, no decorrer dos anos percebe-se uma evolução muito grande na utilização de *bgs*¹⁵⁹ e de trilhas sonoras. A partir das câmeras *Betacam* e também muito fortemente no sistema digital, o recurso dos *bgs* e das trilhas sonoras passou a ser ainda mais empregado pela edição. A melhor reportagem para caracterizar esta evolução é a digital sobre o aniversário de Londrina. Há *bgs* e trilhas sonoras em praticamente toda a reportagem.

Com relação a algumas técnicas imagéticas empregadas na edição para facilitar o entendimento da informação, as alterações também são significativas. O primeiro item a ser observado é a fusão¹⁶⁰. Na época do filme havia sim a possibilidade de fazer fusão de uma imagem para outra, evitando o corte seco. O processo era manual e consistia no corte diagonal do filme. Era tarefa minuciosa e lenta que só poderia ser aplicada em produções mais trabalhadas em que houvesse mais tempo para o editor executar esta tarefa. Nas reportagens do dia-a-dia era muito difícil encontrar uma fusão. Infelizmente nenhum dos dois exemplos em filme apresentados traz uma fusão.

As duas tecnologias que vieram a seguir, fita magnética e sistema digital, passaram a usar constantemente o recurso da fusão em substituição ao corte seco. Como ela se tornou um processo eletrônico, sua execução ficou bem mais rápida e prática, comparando com a época do filme em que só se fazia fusão manualmente (há vários exemplos de fusão na reportagem em sistema digital sobre o aniversário de Londrina).

Dois outros recursos que precisam ser levados em consideração são o *slow* e o *fast* – opções técnicas para deixar a imagem mais lenta ou mais rápida, conforme exige o texto do repórter. Muito utilizados pelo cinema no início do século passado, basta lembrar os

¹⁵⁹ *Bg* é a abreviação de *background* e significa que a reportagem tem som ambiente com narração do repórter (ROITER; TRESSE, 1995).

¹⁶⁰ Fusão é o desaparecimento simultâneo de uma imagem para o aparecimento de outra. O corte de uma imagem para outra não é brusco, seco, e sim mais suave (PATERNOSTRO, 2006).

filmes de Charles Chaplin, estes dois recursos de imagem não foram amplamente adotados pela televisão feita em filme. Nos dois exemplos apresentados não há *slow* ou *fast*. Eles se tornaram mais comuns na época da fita magnética – ainda que as reportagens apresentadas também não tragam nenhum exemplo. Explica-se: é que só passaram a ser mais usuais com a chegada das câmeras *Betacam* e as reportagens apresentadas estão em *U-matic*. Já na fase digital estes recursos imagéticos se tornaram imprescindíveis desde o início do funcionamento deste novo sistema. Bem utilizados deixam a informação mais clara – é o caso das imagens 6ª e 10ª da reportagem digital sobre o aniversário de Londrina.

Para completar os recursos imagéticos tem ainda o *strobe*; efeito de edição que simula uma leve trepidação¹⁶¹ na tentativa de chamar a atenção para o que se está vendo (imagens 84ª e 89ª da reportagem sobre o aniversário de Londrina). Este efeito de imagem é bastante discreto e relativamente novo já que começou a ser empregado com mais assiduidade pelo sistema digital. Na época do filme ele ainda não existia e na fita magnética só passou a ser usado mais na fase final do período. Explicação semelhante recebe outro recurso conhecido como „chicote“. É um movimento rápido da câmera que faz a transição de uma cena para outra (imagens 14ª, 15ª e 18ª da reportagem digital sobre o aniversário de Londrina). O „chicote“ também começou a ser utilizado na fase final da fita magnética e prossegue até hoje.

Outra interferência direta na linguagem visual é o movimento de câmera – a maioria de origem cinematográfica. No filme de 16 mm quase tudo era possível. Aliás, utilizava-se muito movimento como mostram os dois exemplos. E não havia regra. Dois ou mais movimentos podiam aparecer colados na reportagem (imagens 18ª, 19ª, 20ª e 21ª do aniversário de Londrina; imagens 1ª e 2ª da geada). A partir da fita magnética passou a ser proibido colar dois movimentos. Desde então eles só podem aparecer juntos na edição quando entremeados por uma fusão (imagens 75ª e 76ª no sistema digital do aniversário de Londrina) ou quando a segunda imagem começa fixa e depois segue em movimento (imagens 10ª e 11ª no sistema digital sobre a geada).

Também não havia problema algum em se fazer, no período do filme, uma panorâmica da esquerda para a direita (imagem 9ª em filme do aniversário de Londrina), ou da direita para a esquerda (imagem 8ª em filme do aniversário de Londrina). Na fita magnética começou-se a abandonar o movimento da direita para a esquerda (na reportagem sobre a geada aparece apenas uma panorâmica da direita para a esquerda, imagem 8ª, e na

¹⁶¹ Disponível em: <<http://www.fazendovideo.com.br>>. Acesso em: 7 out. 2010.

reportagem sobre o aniversário de Londrina não aparece uma única panorâmica neste sentido do movimento). Já no sistema digital a única panorâmica utilizada nos dois exemplos e rotineiramente é a da esquerda para a direita.

Entre os movimentos muito utilizados na fase do filme está o *tilt*, conhecido ainda como panorâmica vertical (imagens 1ª e 13ª do aniversário de Londrina e imagens 2ª, 8ª, 16ª e 25ª sobre a gead). Este movimento não se perdeu nem sofreu alterações ao longo dos anos. Ainda hoje é muito comum encontrá-lo nas edições das reportagens (imagens 1ª, 64ª e 86ª da reportagem digital sobre o aniversário de Londrina e imagens 15ª e 31ª da reportagem digital sobre a gead). O que caiu em desuso foi a mistura de dois movimentos numa única cena (imagem 20ª da reportagem em filme sobre o aniversário de Londrina e imagem 21ª sobre a gead, também em filme). Desde a chegada da fita magnética uma cena não é mais captada em dois movimentos.

O mesmo não ocorreu com o *zoom in* ou com o *zoom out*. Estes dois movimentos de câmera, que também tiveram origem no cinema e são utilizados para aproximação ou distanciamento de uma imagem, foram muito empregados na fase do filme e jamais sofreram grandes alterações ou caíram em desuso. Na fita magnética foram largamente utilizados (imagem 4ª da reportagem sobre gead). E no sistema digital estes movimentos de câmera também são bastante requisitados pela edição (imagens 9ª, 29ª, 32ª da reportagem sobre o aniversário de Londrina e imagem 11ª sobre a gead).

Outra herança do cinema é o *travelling* (imagens 30ª, 72ª, 76ª e 81ª da reportagem digital sobre o aniversário de Londrina e imagem 24ª da reportagem digital sobre a gead). Apesar de nenhum dos exemplos apresentados em filme e fita magnética trazerem o movimento *travelling*, ele passou a ser utilizado muito antes da chegada do sistema digital como opção informativa para conduzir o olhar do telespectador a um caminho pretendido.

É preciso atentar ainda para mais um detalhe que não chega a ser um movimento de câmera, mas está presente na maioria das reportagens da época do filme. Neste período raramente o cinegrafista utilizava um tripé na captação das imagens – elas eram obtidas com a câmera no ombro - por isso é comum ver imagens balançadas, tremidas. Com a chegada dos equipamentos com fita magnética começou-se a alterar esta forma de trabalho; apesar dos exemplos mostrados nesta dissertação ainda trazerem várias imagens sem tripé. Mas, a partir de meados da década de noventa, imagem balançada, tremida, passou a ser sinônimo de imagem mal feita e, na medida do possível, eliminada na hora da edição. No

sistema digital só vai ao ar uma cena balanceada se as condições de produção assim o exigirem¹⁶².

Após essa sistematização dos movimentos de câmera parte-se para as possíveis mudanças ao longo dos anos nos planos das imagens. Entre os principais planos estão: geral, americano, médio, primeiro plano e primeiríssimo plano (PATERNOSTRO, 2006). O que se constata é que não foram muitas as mudanças de planos no percurso da edição de imagens do filme até o sistema digital. Todos eles podem ser encontrados na maioria das reportagens apresentadas nesta dissertação (nas que faltam um ou outro plano não significa que não eram utilizados na respectiva época e sim que, para estas produções específicas, não foram produzidos).

4.4.2 A Linguagem Textual

O texto narrado pelo apresentador de um telejornal (em boa parte do período do filme) ou pelo repórter (a partir de meados da década de 70) sofreu grandes alterações ao longo dos anos. No filme adotava-se um comportamento meramente descritivo em relação ao que estava sendo mostrado. O texto era apenas um reforço da imagem, como explica o diretor de TV José Beraldi¹⁶³ que entrou na Coroados em 1976 como *office boy*: “naquela época eu tinha 16 anos e acompanhava de perto os telejornais da emissora. Texto e imagem não tinham muita diferença. Se você fechasse os olhos e só ouvisse a fala do apresentador você conseguia imaginar certinho a imagem na sua cabeça”. É que as cenas para uma determinada reportagem eram produzidas muito mais com caráter objetivo do que subjetivo.

De qualquer maneira não havia como ser diferente porque ninguém fazia de outra maneira. Esse era o modelo utilizado na época por todas as emissoras de televisão. O cinegrafista captava as imagens e da mesma forma que elas vinham da rua iam para o ar. O texto tinha que acompanhar a informação imagética. Mesmo depois em que a edição em filme foi instituída dentro das redações foram poucas as mudanças na forma de trabalho e insignificantes para causar alguma alteração na linguagem.

¹⁶² Como exemplo pode-se citar reportagens sobre algum protesto, um tumulto, uma perseguição policial, enfim, situações em que o uso de um tripé se torna completamente inviável.

¹⁶³ Entrevista com José Beraldi concedida em 4 de outubro de 2010.

Já com a chegada da fita magnética e todas as suas possibilidades jornalísticas - como gravar uma entrevista quantas vezes fosse necessário, de qualquer tamanho, sem contar o repertório de imagens que passou a ser muito maior – a linguagem sofreu algumas mudanças importantes.

Nos dois exemplos apresentados em fita as imagens e a própria participação do repórter seguiam a tendência descritiva herdada da época do filme. Mas é ainda no período da fita magnética que começaram a ser utilizados textos mais subjetivos, principalmente a partir da chegada das câmeras *Betacam* que trouxeram mais qualidade para a imagem e, assim, propiciaram ao repórter textos menos descritivos – até porque o telespectador sabe exatamente o que está vendo na televisão, ele não precisa que lhe narrem a imagem, como bem explica Yorke (2006, p. 110) “o dom do redator consiste em ser capaz de comunicar o que não é claro a partir das imagens”. O que está claro nas imagens não precisa ser dito.

No sistema digital repórteres e editores só fizeram aprimorar a subjetividade da informação como demonstra esta frase retirada da reportagem sobre o aniversário de Londrina:

Foram disputas, idas e vindas, indefinições. 2008, na política londrinense, é o ano que ninguém sabe ao certo quando vai terminar. E começou com uma tempestade de janeiro.

A tempestade citada aqui não tem relação alguma com ventos, trovoadas, raios ou chuva, tão comuns no primeiro mês do ano. A referência é clara para a maioria dos londrinenses e designa a série de escândalos envolvendo nomes da política local que vieram à tona num mês de janeiro.

Mas essa preocupação com a baixa qualidade do texto meramente descritivo foi sendo suplantada lentamente. Primeiro foi preciso melhorar o próprio texto. Nos dois exemplos a seguir, retirados das reportagens em fita magnética, a repetição de palavras empobrece as frases do ponto de vista da linguagem.

Exemplo um¹⁶⁴:

Se as eleições deste *ano* foram o *fato* mais *importante* dos últimos 20 *anos* para o Brasil, para Londrina significaram o *fato* político mais *importante*, talvez, de toda a sua história.

¹⁶⁴ Texto retirado da reportagem em fita magnética sobre o aniversário de Londrina.

As palavras destacadas *ano, fato e importante* foram repetidas duas vezes cada uma numa narração que durou nove segundos do começo ao fim.

Exemplo dois¹⁶⁵₁₆₅:

O cafeicultor paranaense tem que aprender a conviver com a geada e a *recuperar* suas *plantas* desde que elas tenham as mínimas condições para *recuperação*. Além da *recuperação* das *plantas* uma sugestão do IAPAR é o aumento da *produtividade* por área *plantada* para compensar a quebra da *produtividade* da *planta*.

Neste trecho da reportagem o radical da palavra “recuperar” foi repetido três vezes. O radical da palavra “planta” teve ainda mais citações; quatro ao todo. E a grande palavra „produtividade foi dita duas vezes. Para narrar estas duas frases foram necessários treze segundos, ou seja, em apenas treze segundos o telespectador ouviu três palavras, nove vezes.

O uso de termos técnicos também gera inquietação porque eles desinformam mais do que informam. Será que todos os telespectadores entendem quando o repórter diz a seguinte frase:

Outra opção, principalmente para o pequeno cafeicultor, são as *culturas intercalares*¹⁶⁶

Este termo „cultura intercalar□ é de fácil domínio dentro do setor do agronegócio, mas fora dele não é de uso comum, pode não ser compreendido por uma grande parcela da população que está assistindo ao telejornal. E quando a mensagem não chega ao destino final o jornalista cometeu uma grande e, muitas vezes, irreparável falha, como explica Yorke (2006, p.58-59):

É sempre possível para o leitor de jornal reler a frase impressa. Se necessário, ele pode recorrer a um dicionário. No entanto, uma vez proferida em rádio ou televisão, as palavras não podem ser recuperadas. Um telespectador que não consegue apreender o que está sendo dito no início da frase provavelmente não conseguirá prestar atenção nem compreender o assunto até o final do comentário. Isso se aplica, sem exceção, a toda e qualquer matéria do telejornal. O maior crime que qualquer jornalista pode cometer é deixar parte da audiência confusa em relação ao significado do que foi dito.

¹⁶⁵ Texto retirado da reportagem em fita magnética sobre a geada.

¹⁶⁶ Texto retirado da reportagem em fita magnética sobre a geada.

Aliás, esta preocupação com o texto claro, simples e objetivo faz parte também das antigas normas que circulavam dentro das redações, como se pode perceber nestas frases de um manual da década de 80.

Se você, pautando, reportando ou escrevendo as notícias, confundir ou aborrecer aquele cansado telespectador, ele poderá desligar o aparelho de TV. Deste momento em diante, toda a sua ágil imaginação, toda a sua idealizada sinceridade, todos os filmes cuidadosamente editados e apresentados a altos custos, e todo o esforço do resto de sua equipe estão desperdiçados no que concerne àquele telespectador. E ele pode não voltar amanhã¹⁶⁷.

Ele pode não voltar também se muitas informações numéricas forem passadas num curto espaço de tempo. No trecho a seguir, retirado da reportagem em fita magnética sobre o aniversário de Londrina, o telespectador tem que compreender o exato significado de oito números em vinte e três segundos – tempo da narração do repórter:

Mas vê também uma população ativa de 114 mil trabalhadores e hoje a lavoura só emprega 21 mil. O parque industrial ainda é pequeno, mas 28 mil pessoas trabalham nas 557 indústrias do município. 10 mil são trabalhadores autônomos e profissionais liberais. E as 4.500 casas comerciais que formam o 2º maior centro comercial do estado empregam nada menos de 64 mil pessoas.

Com o passar do tempo textos construídos dessa maneira foram sendo abolidos dos telejornais. Nos dois exemplos de reportagem no sistema digital aparecem poucos números¹⁶⁸. Aboliu-se também a citação de um entrevistado quando ele não for mostrado na reportagem – prática usual nos primeiros anos da fita magnética. Tumoru Sera foi citado pelo repórter no texto sobre a geada captada em fita magnética, mas, de fato, não apareceu na reportagem para explicar seu ponto de vista. Hoje isso não ocorre porque, na maioria das vezes, a presença de entrevistados é fundamental para esclarecer melhor e dar mais credibilidade à notícia.

Percebe-se ainda, com o passar do tempo, a inclusão e exclusão de alguns termos. Por exemplo, a construção “população de cafeeiros”, citada na reportagem em fita magnética sobre a geada, não é mais usada. Hoje, em telejornalismo, é mais comum que população designe apenas conjunto de pessoas ou animais, ainda que não esteja errado dizer “população de cafeeiros”. Já a inclusão de palavras ou expressões tem uma lista bem extensa -

¹⁶⁷ Manual da TV Tibagi, canal 11, Apucarana/PR. Arquivo pessoal de Eugênia Chaiben.

¹⁶⁸ A partir do final do período da fita magnética e com grande ênfase na era digital passou a ser muito comum a utilização de arte para explicar melhor os números de uma reportagem.

até porque o jornalista de televisão, a partir dos anos 80 e especialmente nos últimos anos, começou a se voltar para uma linguagem mais simples e objetiva. É o que se pode constatar na reportagem digital sobre o aniversário de Londrina. Expressões como „um auê□, ou a contração “tá tudo em videoteipe” são extremamente claras e se aproximam da própria linguagem popular.

Mudou-se também a construção de uma matéria jornalística. Hoje, dificilmente, uma reportagem apresenta um longo texto do repórter seguido por várias entrevistas, como se pode constatar na reportagem em fita magnética sobre o aniversário de Londrina (texto de um minuto e vinte e um segundos, seguido de nove sonoras, uma na sequência da outra).

A linguagem telejornalística atual exige frases curtas entremeadas por entrevistas ou outro tipo de informação que reforcem o que acaba de ser dito. Nos dois exemplos apresentados de reportagem no sistema digital o máximo que se tem são duas entrevistadas coladas, ou seja, uma na sequência da outra.

4.4.3 O Conteúdo Informativo

Tudo o que foi apresentado neste estudo no que se refere à linguagem visual e textual teve e tem influência direta na edição e, por consequência, no conteúdo informativo. É provável que o editor seja o profissional que absorveu e compreendeu o maior número de mudanças na forma de trabalho dentro de uma redação. E entre as principais alterações está o tempo de exibição de uma imagem.

No período do filme os cinegrafistas gravavam cenas longas e descritivas, como se pode observar nas imagens sobre o aniversário de Londrina - a imagem 9^a, por exemplo, é uma panorâmica com exatos 20 segundos. Mesmo sem a presença da informação textual o telespectador conseguia compreender a principal mensagem porque ela não era subjetiva. Era praticamente uma narrativa visual do assunto que estava sendo apresentado.

Na época da fita magnética, principalmente no caso específico da TV Coroados do início dos anos 80, os jornalistas ainda estavam atrelados ao poder descritivo das imagens, mas o tempo de exposição delas no ar começou a ser reduzido.

A 7ª imagem, também uma panorâmica do aniversário de Londrina, não passa de 8 segundos. Já outras imagens (19ª do aniversário de Londrina, 3ª da geada) ficaram na tela do televisor por menos de três segundos.

Esta percepção de imagens mais curtas e informativas passou a ser uma tendência no jornalismo de um modo geral. Muito do que se produz no Brasil é copiado do modelo norte-americano, que também disponibiliza para o telespectador imagens cada vez mais velozes¹⁶⁹. E este modelo que, na TV Coroados, começou junto com a fita magnética, não perdeu força ao longo dos anos, ao contrário, no sistema digital ganhou ainda mais espaço. Na reportagem sobre a geada foram colocadas duas imagens (8ª e 9ª) cujo tempo total de exposição de ambas não chega a três segundos. Na matéria sobre o aniversário de Londrina o tempo de exposição da imagem é ainda menor. Entre as noventa imagens (incluindo-se as entrevistas) a maioria não passa de dois, três segundos de exposição.

Outro número que chama ainda mais a atenção quando se analisa o tempo de exposição das cenas é o que demonstra a quantidade de imagens, incluindo entrevistas e participação do repórter, em uma reportagem. Dos exemplos citados foram selecionadas as duas cujos tempos totais estão mais próximos. São elas: as reportagens sobre o aniversário de Londrina em fita magnética (três minutos e trinta e dois segundos) e a do sistema digital (três minutos e vinte e sete segundos).

Enquanto a primeira, seis segundos maior, exibiu trinta e uma imagens, a reportagem digital foi editada com nada menos do que noventa imagens – quase três vezes mais do que a edição no período da fita magnética. Significa dizer que o telespectador recebeu quase três vezes mais informação imagética do que a disponibilizada no período da fita.

Entre os entrevistados ouvidos durante a coleta de dados para esta dissertação as opiniões sobre este assunto específico não são unânimes. Rubens Vandresen não viu, no papel do jornalista, grandes mudanças durante as transições tecnológicas. Para ele, a ética sempre deveria e deve guiar os profissionais que lidam com a imagem; “você deve ser verdadeiro sempre”¹⁷⁰. Mas quando questionado sobre a velocidade da imagem ele acredita que neste item, sim, houve muita mudança e que é preciso “frear” essa tendência.

¹⁶⁹ Foi em meados da década de 60 que o telejornalismo brasileiro assumiu de vez o modelo norte-americano como inspiração (REZENDE, 2000).

¹⁷⁰ Entrevista com Rubens Vandresen concedida em 25 de fevereiro de 2010.

Nós estamos fazendo errado muita coisa. Nós estamos editando uma cena, quando eu falo nós me refiro a todas as emissoras, nós estamos editando o que não dá tempo do telespectador absorver [...]. Se você pegar uma cena longa, bem feita, [...] que respeita o tempo da imagem, ela será muito mais esclarecedora do que várias cenas picadas. [...] Se, por exemplo, [...] você pegar um avião caindo e a imagem tiver um minuto você vai ter que editar no meio? Esse é o questionamento que eu faço sempre¹⁷¹.

Ainda segundo Vandresen, quem define a boa história no telejornalismo é a imagem e o tempo em que ela fica no ar. E completa, “se você mostrar uma sequência em dois segundos de imagens, num total de 10 imagens, eu duvido que haja compreensão no final por parte do telespectador”¹⁷². É o que Sylvia Moretzsohn chama de “fetichismo” - uma necessidade criada pela própria mídia de se atrelar de forma incondicional à velocidade. E ela vai mais longe, afirma que isto estaria afetando a prática do jornalismo. O estudo que ela fez trata, basicamente, do jornalismo impresso e da velocidade na divulgação das informações, mas, segundo a própria Moretzsohn (2002, p. 130), isso não impede que se faça um paralelo com outras mídias como a televisão.

Evidentemente, há diferenças de ritmo, conforme o tipo de veículo para o qual se trabalha. Mas o importante será perceber como a lógica do „tempo real” afeta a prática do jornalismo como um todo, radicalizando a „corrida contra o tempo” que sempre marcou a profissão.

Na TV a velocidade da imagem, como bem explicou Vandresen, pode comprometer a informação – um alerta que Moretzsohn reforça: “generalizar as observações sobre informação e velocidade para a vida social só é possível num contexto em que se pretende identificar o cérebro humano com os componentes do computador” (2002, p. 126). E como isso não é possível, a autora afirma que as novas tecnologias e a atuação multimidiática do jornalista estão modificando as rotinas de trabalho nas redações com significativa perda de qualidade. Ela acredita que para alterar esta realidade faz-se crucial:

Relacionar as condições de trabalho, pois as melhores intenções se desmancham diante de impossibilidades práticas como as que se desenham na nova configuração do profissional multimídia e multitarefa exigido pelo mercado do “tempo real” – daí a necessidade de reação contra essa exigência, o que pressupõe a mobilização dos jornalistas em nome de uma causa social, a qualidade da informação que o público consome todos os dias (Moretzsohn, 2002, p. 182).

¹⁷¹ Idem

¹⁷² Idem

Wilson Serra tem outro ponto de vista com relação à velocidade da imagem. Ele defende que a própria linguagem na edição de imagens não sofreu grandes mudanças nos três momentos tecnológicos apresentados; “a linguagem da imagem tem uma seqüência muito lógica. Você tem que contar uma história que tem que ter começo, meio e fim e desde que se começou a história do cinema é assim que ocorre”¹⁷³. Para Serra, o que a tecnologia proporcionou foram recursos, principalmente na edição, para facilitar o entendimento da linguagem. É por isso que a redução do tempo de exposição da imagem não é vista por ele como um problema que afete a compreensão da mensagem:

Se eu tenho 30 segundos e se eu colocar uma imagem só em trinta segundos eu vou dar uma informação detalhada, eu vou dar tempo para o camarada em casa perceber toda essa imagem em trinta segundos [...]. Mas se aquela imagem não for agradável para ele, fatalmente ele irá para outro canal. A opção hoje, em função da audiência quantitativa, é: eu vou colocar nesses trinta segundos não uma imagem, eu vou colocar quinze. Porque se no meio dessas quinze tiver três que esse telespectador não gosta, vai ter 12 que lhe agrada, então ele vai ficar comigo¹⁷⁴.

Com relação ao questionamento se esta velocidade imagética não estaria atrapalhando a compreensão do telespectador, Serra explica que o público está cada vez mais midiaticizado. Para ele, o telespectador da atualidade está inserido na evolução da tecnologia, faz parte dela e não tem tempo para se ater, demoradamente, em frente a um televisor, ouvindo ou vendo uma única informação. Ainda de acordo com Serra, a mídia responde a esses anseios oferecendo o maior número de informação no menor tempo possível: “a cabeça da gente está cada vez mais aberta a uma gama muito grande de informação”¹⁷⁵. Afirmção que Adauto Novaes (apud MORETZSOHN, 2002, p. 46), entende como sendo uma admiração à própria velocidade porque a sociedade já não sabe viver a vida lenta e inexistente - o que sabe é viver a era dos ruídos e da fala ininterrupta do rádio e da televisão. Carlos Eduardo Franciscato (apud MORETZSOHN, 2002, p. 156), também analisa esta proximidade cada vez maior entre velocidade e jornalismo: “Há uma tensão entre a velocidade do movimento do mundo e a velocidade da produção do discurso jornalístico sobre este movimento, pois o jornalismo vive um permanente risco de que o sentido de tempo que traz no seu discurso se descole do tempo do mundo”.

¹⁷³ Entrevista com Wilson Serra concedida em 25 de fevereiro de 2010.

¹⁷⁴ Entrevista com Wilson Serra concedida em 25 de fevereiro de 2010.

¹⁷⁵ Idem.

Para que não haja descompasso entre discurso e tempo (ou melhor dizendo, texto e imagem - para ficar nos termos do telejornalismo) Arlindo Machado (1997, p. 196) sugere que a imagem “reduzida ao essencial, pede um tratamento signifiicante no plano sintagmático, pede que se pense a articulação dos planos como um trabalho de escritura de imagens, à maneira do ideograma chinês”. E acrescenta:

Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo padronizado de se comunicar, por uma “linguagem” no sentido restritivo do termo, cada obra, na verdade, reinventa a maneira de se apropriar de uma tecnologia enunciativa como o vídeo. Nesse sentido, as „possibilidades□ dessa tecnologia estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção de seu repertório de obras (MACHADO, 1997, p. 200).

Entender esta rápida mutação da tecnologia é um dos desafios da vida profissional da editora Eugênia Chaiben. Ela também credita a velocidade da imagem à tecnologia. Sua percepção é de que como as câmeras estão cada vez mais eficientes, o repórter cinematográfico consegue captar uma quantidade maior de imagens e de vários ângulos e isso faz com que, no momento da edição, o editor tenha muito mais opções para escolher e acaba ilustrando visualmente a informação textual com mais cenas na tentativa de mostrar em detalhes o assunto que está sendo abordado.

Os avanços tecnológicos que permitem a captação de imagem sem a limitação de capacidade de gravação que havia antigamente e com mais agilidade para a edição e exibição, oferecem a possibilidade de detalhar mais aquela informação, mostrando a cena em diferentes planos, focando detalhes, de modo que o telespectador possa ter a exata noção daquele fato e entender o contexto daquela informação. Essa sucessão de imagens facilita a percepção do telespectador¹⁷⁶176.

A colega de trabalho Maria José Volpini acrescenta uma outra explicação. Ela diz que esta imagem mais veloz nas reportagens atuais se deve à própria sistematização do texto do repórter que precisa contar uma história com muito mais informação do que há alguns anos. Para ela, mesmo duas reportagens com tempos semelhantes, uma da década de 80 e outra atual, tem diferenças significativas em relação à quantidade de informação em cada uma delas. Afirmação claramente perceptível nas reportagens em fita magnética e no sistema digital sobre o aniversário de Londrina e sobre a geada, ainda que neste último caso o tempo total das duas reportagens seja bem diferente. Nos dois exemplos a produção digital tem muito

¹⁷⁶ Entrevista com Eugênia Chaiben concedida em 12 de outubro de 2010.

mais informação do que aquela gravada no início dos anos 80, corroborando com a opinião de Volpini.

A editora acredita que, como o repórter condensa o texto para que mais informações caibam no tempo destinado àquela reportagem, o editor precisa acompanhar o ritmo das frases, já que o texto é preparado com base nas imagens e o telespectador vai, gradativamente, se acostumando a essa velocidade porque texto e imagem são sempre complementares, nunca discordantes, um reforça o outro¹⁷⁷.

Numa abordagem mais específica ficou claro, tanto nas entrevistas com os profissionais do telejornalismo da TV Coroados quanto no apoio teórico dos estudiosos, que o tempo funciona como importante elemento de linguagem e que a própria evolução da tecnologia é um dos principais fatores que desencadeiam tal mudança. Compreender toda esta dinâmica é um desafio que a sociedade precisa vencer e ele não é dos mais simples, como explica André Parente ao citar outro grande estudioso dos meios de comunicação:

Para (Paul) Virilio, a administração da velocidade e do tempo nos são interditas pela impermeabilidade do processo de automação da percepção e de industrialização da visão provocada pelas novas tecnologias. Todo o problema das imagens na cultura contemporânea diz respeito ao tempo de exposição como dispositivo virtual que nos permite ou não ver a imagem. (1993, p. 18).

¹⁷⁷ Entrevista com Maria José Volpini concedida em 12 de agosto de 2010.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A televisão é um instrumento de comunicação capaz de atingir todo mundo. É um dos inventos do século vinte de maior receptividade popular. Como bem resume Arlindo Machado (2005, p. 21) “aos poucos, (a televisão) sai do purgatório, ou do gueto especializado dos sociólogos, tecnólogos e estrategistas de marketing, e passa a ser encarada como indiscutível fato da cultura de nosso tempo.”

No Brasil, em quase todos os domicílios há, pelo menos, um aparelho de TV. E ela já extrapolou o espaço dos lares. Sua programação pode ser acompanhada por pessoas que estejam numa sala de espera, numa rodoviária, na padaria, num bar. Também não requer o aparelho enquanto formato tradicional porque pode ser assistida em qualquer lugar provido de sinal de transmissão e onde se esteja com um monitor portátil de captação, caso do telefone celular.

Dentro da programação de uma emissora de televisão os telejornais estão entre os campeões de audiência – até porque para milhões de pessoas eles são a única fonte de informação. São também fonte para estudos dos aperfeiçoamentos técnicos pelos quais passam as emissoras e para uma melhor compreensão dos reflexos que essa tecnologia provoca na linguagem televisual que é parte essencial no processo de comunicação. Nenhum outro veículo midiático é mais eficiente do que a televisão na difusão de informações através das imagens.

Até o final da década de 1970, o predomínio tecnológico para a produção de reportagens, em boa parte dos telejornais brasileiros, era de equipamentos em filme 16 mm – uma forma de trabalho que mesclava técnica com um modo de produção que beirava ao artesanal. Respondeu bem ao propósito que se prestava até a evolução natural dos próprios meios de comunicação exigir velocidade maior na produção e transmissão das notícias.

A tecnologia produziu, então, um novo sistema que utilizava, no lugar do filme 16 mm, fitas magnéticas. Foi uma revolução para a época. Inúmeras possibilidades surgiram no modo de se fazer telejornalismo, principalmente no que diz respeito à captação de imagens e edição das notícias. As dificuldades existentes no período do filme, como o uso racionado da própria película por questão de custo, ficaram no passado. As fitas de vídeo foram bem aceitas pelo mercado e, por quase três décadas, dominaram as redações; da produção à edição dos telejornais.

Mas, como o processo de aperfeiçoamento das formas de trabalho nas redações não parou, há três anos teve início no Brasil a implantação do sucessor da fita magnética. A chegada do sistema digital está substituindo de modo gradativo a era analógica. Está também dando ainda mais importância para a imagem. Hoje se pode afirmar, com segurança, que a imagem no telejornalismo digital é muito mais nítida e próxima do seu referente do que suas antecessoras - esta percepção se esclareceu durante a recuperação da tecnologia empregada e da forma de trabalho adotada nos três períodos estudados.

Pela importância da sua função nestes três momentos tecnológicos, este estudo mostrou o envolvimento específico de um profissional com a imagem: o editor. Afinal de contas, os modos de produção da notícia sofreram inúmeras mudanças do filme 16 mm até o sistema digital e produziram significativas alterações de linguagem - todas presenciadas e “manuseadas” pelo editor.

Conforme o estudo das seis reportagens, que destacam as principais diferenças entre o filme, a fita e o padrão digital, se pode perceber uma gradativa evolução na velocidade da imagem do primeiro para o último sistema, ou seja, o tempo de exibição de uma imagem diminuiu consideravelmente. Levando-se em consideração que uma das principais características do sistema atual é a definição da imagem, pressupõe-se que há mais informação na tela do telespectador. E se há mais detalhes para serem apreendidos, relacionados à formação da informação, o cidadão irá precisar de mais tempo para analisá-los e relacioná-los à notícia que está sendo transmitida – necessidade que, por enquanto, ele não vê assistida.

De acordo com esta pesquisa é possível dizer também que as mudanças na parte técnica provocam importantes alterações na linguagem televisual e essas alterações, nem sempre, são perceptíveis aos profissionais que trabalham no telejornalismo. Um deles chegou a afirmar, inclusive, que, de modo geral, a velocidade da imagem nas reportagens de hoje é menor do que aquela empregada no período da fita magnética. E sobre esse tempo da imagem vale reforçar a opinião de estudiosos como Olga Curado (2002) para quem telejornalismo não é MTV. Ela afirma que quando o fio condutor de uma reportagem é a seleção de imagens espetaculares, e isso ocorre com frequência, o material que resulta daí é um clipe jornalístico, e uma história cheia de efeitos visuais é algo inconsciente e juvenil sobre a realidade.

Ao mesmo tempo é preciso levar em consideração que a própria sociedade está inserida em um contexto altamente visual. É óbvio que o retorno nos telejornais de reportagens que priorizam longas e lentas cenas não se encaixa mais dentro desta estrutura midiática e veloz que pode ser observada pra onde quer que se olhe ou se vá. Mas, é preciso

encontrar o bom senso entre a velocidade da imagem e a informação para que o telespectador compreenda de fato a mensagem e possa interagir com ela.

Outro ponto relevante, e que vai à contramão da velocidade da mensagem visual, é o que mostra a evolução da mensagem verbal. Ao longo dos anos o que se percebe é que o texto do repórter ficou mais objetivo, claro, conciso e ainda com muito mais informações – características que ampliam a apreensão da notícia. E, aos que questionam a superficialidade deste tipo de jornalismo, é bom lembrar que o veículo que dispõe de espaço e tempo para abordagens mais globalizadas sobre determinado assunto é a revista semanal e em muitos casos os próprios jornais impressos. A função de um telejornal é deixar o cidadão informado do que aconteceu naquele dia. Se dispensar muito tempo para apenas dois ou três assuntos o que será das outras notícias? Como selecionar tão drasticamente o que vai ou não ao ar? O fato é que quantidade e qualidade de informação são fatores preponderantes e devem estar inseparáveis na produção de um telejornal.

Quanto à técnica, ela é irreversível, fundamental e isso não se discute. Afinal de contas, os avanços tecnológicos procuram estar em consonância com as necessidades da sociedade. É este progresso que faz com que a informação chegue mais rápido ao seu destinatário final. É uma tendência natural que novos estudos desenvolvam tecnologias – em televisão isso faz parte da rotina diária de trabalho. Não fosse assim o ser humano ainda estaria dentro das cavernas de Altamira. Mas a técnica precisa do respaldo da reflexão para ser eficaz e não apenas mais um desejo comercial da indústria da mídia, como bem enfatizou Cândido José Mendes de Almeida (1988, p. 5) há exatos 22 anos: “o avanço tecnológico impõe uma séria revisão e reestruturação dos pressupostos teóricos de tudo que se entende por comunicação.”

Quanto mais se souber sobre o processo de produção de um telejornal mais preparada a sociedade estará para usufruir deste veículo extremamente popular e acessível. Afinal, como conclui André Parente (1993, p. 13), “as novas tecnologias de produção, captação, transmissão, reprodução, processamento e armazenamento da imagem estão aí, como uma realidade incontornável”. O que não se pode permitir é que a evolução técnica suplante a qualidade da notícia.

REFERÊNCIAS

- ACORSI, André Reinaldo; BONI, Paulo César. A margem da interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. **Líbero**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 127-137, jul./dez. 2006.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **Uma nova ordem audiovisual**: novas tecnologias de comunicação. São Paulo: Summus, 1988.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.
- _____. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BAIRON, Sérgio. **Hipermídia e antropologia visual**. Disponível em: <<http://br.monografias.com>>. Acesso em: 14 nov. 2010.
- BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hackers, 2005.
- _____. **As quatro devorações**: iconofagia e antropofagia na comunicação e na cultura. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_121.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2008.
- BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo. **Manual de telejornalismo**: os segredos da notícia na TV. 4. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002.
- BECKER, Valdecir; ZUFFO, Marcelo Knorich. Interatividade na TV digital: estado da arte, conceitos e oportunidades. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital**: desafio para a comunicação.. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós.
- BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz. **A televisão brasileira na era digital**: exclusão, esfera pública e movimentos estruturantes. São Paulo: Paulus, 2007.
- BONI, Fernanda Aiex Boni. **TV digital**: o aparelho e a representação do real na edição de imagens no telejornalismo, 2009. 190 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BUCCI, Eugenio. (Org). **A TV aos 50 anos**: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. **Anos 70**: televisão. Rio de Janeiro. Europa, 1979.

CATANHO, Fernanda Jansen Mira. A edição fotográfica como construção de uma narrativa visual. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 3.n. 3, p. 83, 2007.

CIRNE, Livia; FERNANDES, Marcelo; PÔRTO, Ed. Perspectivas da interatividade no telejornalismo da TV digital brasileira. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital: desafio para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós

CURADO, Olga. **A notícia na TV: o dia-a-dia de quem faz telejornalismo**. São Paulo: Alegro, 2002.

DALLA COSTA, Armando; DALLA COSTA, Rosa Maria Cardoso. Rede globo e sistema brasileiro de televisão e sua contribuição na história da TV brasileira. In: REUNIÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE PESQUISA HISTÓRICA, 21., Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: SBPH, 2001. p. 433-439.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

DONDIS, Donis. **La sintaxis de la imagen**. 17. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

_____. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERRAZ, Carlos. Análise e perspectivas da interatividade na TV digital. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital: desafio para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós.

BARBOSA FILHO, André; CASTRO, Cosette. Apontamentos para a implantação da TV pública digital no Brasil. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital: desafio para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós.

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

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUROVITZ, Helio. O futuro da TV. **Exame**, São Paulo, v. 36, n. 16, p. 46-58, ago. 2002.

HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques: o que jornal, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público**. São Paulo: Contexto, 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 1996.

_____. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Ed. 70, 2002.

JUNIOR, Jamur. **Pequena história de grandes talentos: os primeiros passos da televisão no Paraná**. Curitiba, 2001.

LIMA JUNIOR, Walter Teixeira. Modelo de negócio da TV digital no Brasil pode abrir espaço para IPTV. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital: desafio para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós.

- KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio d'água, 1997.
- KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 1988.
- LIMA, Fernando Barbosa. **Nossas câmeras são seus olhos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- MACHADO, Arlindo (Org.). O mito da alta definição. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital: desafio para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós.
- _____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Itienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- _____. **A arte do vídeo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. **Perfil da TV Brasileira**. Salvador: A Tarde, 1990.
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- MORAES, Fernando. **Chato: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade**. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- NEIVA JÚNIOR, Eduardo. **A Imagem**. São Paulo: Ática, 1986.
- NEVES, Flora. **Telejornalismo e poder nas eleições presidenciais**. São Paulo: Summus, 2008.
- PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: Manual de telejornalismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- PATRIOTA, Rosangela. Modernização dos meios de comunicação: redimensionamento do conceito de cidadania no Brasil? In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH, 19., 1998, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Humanitas, 1998.
- PORCELLO, Flávio A. C. Mídia e poder: os dois lados de uma mesma moeda. In: VIZEU, Alfredo (Org.). **A sociedade do telejornalismo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

PRETTI, Dino. A linguagem da TV: o impasse entre o falado e o escrito. In: NOVAES, A. (Org.). **A rede imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 232-239.

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

ROCHA, Ederval Camargo. **Imagem e cotidiano**: história da TV Coroados Londrina (PR) Disponível em: <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar>>. Acesso em: 2 abr. 2008.

_____. **Televisão no interior**: TV Coroados: uma breve história. 2003. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ROITER, Ana Maria; TRESSE, Euzébio da Silva. **Dicionário técnico de TV**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Razão Social, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SCHWARTZ, Widson. Jacu de Londrina expandiu TV. **Jornal de Londrina**, Londrina, 6 jul. 1996. p. 8.

SINAL da TV Coroados atingirá o Nordeste. **Jornal Folha de Londrina**, Londrina, 5 jun. 1971.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. 4. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2009.

_____. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. **A Máquina de Narciso**; televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez, 1990.

TOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

VILCHES, Lorenzo. Televisión digital, entre la esperanza y el exceptismo. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.). **Televisão digital**: desafio para a comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2009. Livro da Compós.

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

YORKE, Ivor. **Telejornalismo**. 4. ed. São Paulo: Roca, 2006.

WATTS, Harris. **On camera**: o curso de produção em filme e vídeo da BBC. Tradução de Jairo Tadeu Longhi. São Paulo: Summus, 1990.