

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN

THAYSE RODRIGUES DA SILVA

A LINGUAGEM DO CINEMA NO TELEJORNALISMO

PORTO ALEGRE

2019

THAYSE RODRIGUES DA SILVA

A LINGUAGEM DO CINEMA NO TELEJORNALISMO

Monografia apresentada como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo pela Escola de Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Cláudio Costa Mércio

PORTO ALEGRE

2019

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, a maior e melhor fonte de inspiração e força. Sem Ele, não teria chegado até aqui.

Agradeço, também, aos meus pais, por me incentivarem em todos os momentos e acreditarem em mim.

Ao professor Cláudio Mércio, pela atenção dedicada a mim e ao meu trabalho, sempre disposto a contribuir com o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, agradeço a todos que, em algum momento nessa trajetória, me incentivaram, deram ideias e mostraram caminhos que contribuiriam para meu crescimento, não só acadêmico, mas em todos os sentidos.

## **RESUMO**

Este trabalho identifica os elementos cinematográficos presentes nos telejornais brasileiros. Para isto, foram analisados os programas Cidade Alerta e Jornal da Record, ambos da Record TV. A análise foi fundamentada na metodologia apontada por Coutinho que propõe a Análise de Imagens. A pesquisa destaca aspectos de uso de planos e escolha de montagem no processo de construção da notícia em audiovisual.

Palavras-chave: Telejornalismo. Cinema. Linguagem.

## **ABSTRACT**

This study identify the cinematographic elements that are inside Brazilian TV News. For this, it was been studied the TV show Cidade Alerta and Jornal da Record, both of Record TV. The analisity was justify in the methodology indicate by Coutinho. He propose an image analisity. This search contrast aspects of the use of planes and choices about film editing in the method of construction the news for audiovisual.

Keywords: Telejournalism. Cinema. Language.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sequência de imagens-exemplo de Plano Geral e Plano de Conjunto ...	16
Figura 2 - Sequência de imagens-exemplo de Plano Médio e Plano Americano ....	17
Figura 3 - Sequência de imagens-exemplo de Meio Primeiro Plano e Primeiro Plano .....	18
Figura 4 - Imagens-exemplo de plano em Big close e Plano Detalhe .....	19
Figura 5 - Sequência de imagens do filme “Um homem com uma câmera”, de Dziga Vertov .....	24
Figura 6 – Enquadramento dos repórteres no Cidade Alerta e Jornal da Record, respectivamente .....	52
Figura 7 – Enquadramento de entrevistados .....	53
Figura 8 – Plano em sequência na matéria “Jovem some a caminho da igreja” .....	55
Figura 9 – Imagens da matéria sobre o Governo Venezuelano .....	57

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>LINGUAGEM DO CINEMA</b> .....	<b>10</b>
2.1	HISTÓRIA DO CINEMA .....	10
2.2	LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA .....	13
2.2.1	<b>Planos</b> .....	14
2.2.2	<b>Montagem</b> .....	20
2.2.3	<b>O olhar de Vertov</b> .....	23
<b>3</b>	<b>LINGUAGEM DO TELEJORNALISMO</b> .....	<b>26</b>
3.1	HISTÓRIA DO TELEJORNALISMO .....	26
3.1.1	<b>Telejornalismo no Brasil</b> .....	28
3.1.2	<b>O videoteipe</b> .....	30
3.1.3	<b>A Record TV</b> .....	31
3.2	LINGUAGEM NO TELEJORNALISMO .....	33
3.2.1	<b>A linguagem no Jornalismo Popular</b> .....	40
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DOS PROGRAMAS</b> .....	<b>42</b>
4.1	METODOLOGIA .....	42
4.2	A UTILIZAÇÃO DOS PLANOS NOS PROGRAMAS .....	44
4.2.1	<b>Reportagens</b> .....	47
4.2.2	<b>A figura do repórter</b> .....	50
4.2.3	<b>A visão sobre o entrevistado</b> .....	52
4.2.4	<b>Plano em sequência</b> .....	54
4.3	MÉTODO DE MONTAGEM .....	55
4.3.1	<b>Reportagens</b> .....	57
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>59</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>62</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Uma imagem fala. E, quando aliada à técnica, tem a capacidade de sugerir ideias, produzir sentidos e despertar emoções em quem observa. Diferentemente do processo de leitura, em que individualmente se cria uma imagem mental da narrativa, na produção audiovisual ela é mostrada, através de um determinado ponto de vista. Mesmo assim, é possível interpretá-la de formas diferentes, baseado na experiência individual com o mundo.

O cinema antecede a televisão em termos tecnológicos e abriu um caminho para a expansão das formas de produção e edição de imagem que influencia todo o fazer audiovisual até hoje. No entanto, foi ao criar uma linguagem própria que deu às imagens em movimento novos significados e, assim, permitiu que estas pudessem ser manipuladas, no sentido de criar uma sequência lógica para os acontecimentos a partir de diferentes enquadramentos de uma mesma cena e da justaposição dos mesmos em uma ordem que direciona a visão de quem assiste.

Na mesma medida em que o cinema se tornou ao longo do tempo um veículo para as multidões, assim a televisão se tornou um meio massivo de transmissão de conteúdo. Isto porque alcança todas as camadas de uma sociedade e está presente no cotidiano das pessoas. Em especial o telejornalismo, que se propõe a oferecer modos de apresentação que prezam pela clareza e simplicidade na forma de trazer ao público um acontecimento, possui um aspecto de sua essência que lhe é próprio e, portanto, o diferencia de outros veículos. “A televisão é contemporânea ao fato. Pelas suas próprias características técnicas, ela proporciona possibilidades de mostra-lo logo depois de ele ter acontecido, quase instantaneamente. Em vez de relatar o fato, ela o mostra em toda a sua dimensão” (SQUIRRA, 1990, p. 51). Desta forma, dá prioridade a discursos de fácil compreensão e utiliza as imagens a fim de serem testemunhas oculares dos fatos.

Partindo destes princípios, este trabalho pretende compreender como se dá a relação entre a produção e edição diária de imagens no telejornalismo e o uso de linguagem e teorias próprias do cinema neste processo. A evolução tecnológica permitiu ao meio audiovisual adaptar suas práticas e potencializar suas produções, através de mecanismos que tornaram a montagem de uma narrativa informativa a



partir das imagens um processo rápido e simples. Da mesma forma que, ao incorporar do rádio e jornal a estrutura narrativa, trazendo o texto para a tela, o cinema deixou sua marca na forma de construção de uma linguagem jornalística em vídeo.

Para entender como ambos interagem, é preciso primeiro identificar quais são as particularidades de cada meio, as características que fazem deles veículos únicos, além de perceber como se dá a apropriação das imagens no sentido de entender qual o papel dela em cinema e televisão. Dessa forma, pode-se chegar às teorias do cinema fazendo a ligação com o meio televisivo no que diz respeito à construção das narrativas nos dois veículos. Com base nisso, este trabalho se propõe a fazer uma análise sobre a aplicação prática das teorias e conceitos cinematográficos nos programas que são objetos deste estudo, identificando, assim, de que maneira se faz presente no processo produtivo das imagens nas reportagens de TV.

Os programas escolhidos para análise são Cidade Alerta e Jornal da Record, ambos da emissora Record TV, exibidos diariamente nos horários de fim da tarde e noite, respectivamente. Os telejornais têm alcance nacional, mas possuem diferenças quanto à temática das matérias e formato de produção e edição de reportagens. Neste sentido, parte-se de um suporte teórico referente ao cinema ao recorrer a autores como Gerbase (2012), Martin (1963) e Xavier (1991). O quadro referencial sobre as características próprias da televisão e importância da imagem em suas produções são encontrados nas obras de Squirra (1995) e Rezende (2000). A relação entre os programas analisados e a aplicação das teorias do cinema serão estudadas a partir da revisão dos autores Coutinho (2006) e Souza (2001), com foco na construção da narrativa audiovisual.

Dentro destas perspectivas, o primeiro capítulo aborda o veículo cinema revendo sua trajetória histórica enquanto tecnologia e, posteriormente, o desenvolvimento como linguagem.

O segundo capítulo identifica as características principais da TV, também recorrendo às questões históricas para compreender o processo de implantação do dispositivo até chegar no território brasileiro. A partir disso, são levantadas as

contribuições teóricas que delimitam o papel do telejornalismo e suas especificidades enquanto produção de conteúdo.

O terceiro capítulo, por fim, aplica o conhecimento adquirido a partir dos autores na análise dos programas, observando a presença dos conceitos do cinema na realização diária da cobertura jornalística em televisão.

A informação é o eixo central desta pesquisa, sendo assim, os mecanismos que contribuem para fomentar esse produto jornalístico na construção da narrativa audiovisual televisiva têm espaço de destaque no desenvolvimento da pesquisa. A partir disso, são adotadas duas metodologias básicas para se chegar às conclusões deste estudo. Partindo de um levantamento bibliográfico das principais teorias sobre aspectos da formação e consolidação de uma linguagem cinematográfica e, por outro lado, da produção telejornalística, são analisados documentalmente os objetos de estudo. Através da análise de imagem, que é aqui utilizada como ferramenta para fazer as conexões entre as duas áreas e compreender o fenômeno que une, na prática, cinema e telejornalismo, busca-se maior compreensão acerca da presença, na prática, das teorias na imagem feita para TV.

A autora, com especial interesse por narrativas audiovisuais, considera o aprofundamento nas questões de imagem um fator essencial para o conhecimento científico a respeito da linguagem telejornalística, através do estudo sobre a aplicação de conceitos cinematográficos na produção de imagens e edição das reportagens. Além disso, há um questionamento a respeito da aplicação que é feita dos recursos de cinema em programas com propostas e modos de utilização de imagem diferentes. Com a pesquisa, o que se pretende é compreender que mensagem se transmite através do material audiovisual produzida pelo telejornalismo nos programas estudados, além de contribuir com os esforços teóricos na delimitação da identidade que a reportagem telejornalística possui hoje, a partir de suas imagens. Por fim, identificar a contribuição do cinema como veículo e linguagem para uma melhor construção do produto jornalístico notícia.

## 2 LINGUAGEM DO CINEMA

Neste capítulo, ao resgatar um histórico do veículo cinema, a autora buscou identificar os aspectos de desenvolvimento tecnológico que possibilitaram o seu surgimento. A partir disto, foi feita a retomada de conceitos em autores como Gerbase (2012) e Martin (1693), que auxiliaram na construção de uma descrição sobre as características fundamentais da linguagem cinematográfica, apresentando para isto os princípios técnicos que norteiam a criação dos filmes.

### 2.1 HISTÓRIA DO CINEMA

O cinema como técnica de reprodução de imagens em movimento surgiu em 1895, a partir da criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, na França. Antes disso, porém, o que se tinha eram linguagens isoladas e algumas tecnologias que ganhavam fama e que mais adiante teriam seus elementos incorporados no que viria a ser a criação cinematográfica. Uma das experiências ligadas à ideia de cinema foram as demonstrações do que mais adiante seria entendido como um filme, ou sequência de imagens, identificadas nos espetáculos com lanternas mágicas que ganharam popularidade entre os séculos XVIII e XIX (GERBASE, 2012, p. 250). Estes aparelhos possibilitaram a projeção de imagens paradas ou animações sobre uma parede branca, de modo que a sucessão destas simbolizavam determinadas ações que contavam histórias.

Ao voltar ainda mais na história, é possível encontrar os objetos cinéticos já existentes em 1832, baseados no princípio de que o olhar humano é levado à ilusão de movimento quando imagens fixas são colocadas em sequência de forma intercalada, e representados no primeiro a ser criado: o *fenaquistiscópio* de Joseph Plateau. (BENEDETTI, 2016, p. 152). Esse mecanismo permitiu a criação do que hoje se entende por 'desenho animado', ao apresentar uma sucessão de imagens fixas desenhadas em um disco. "Dessa forma, ao girar o cartão circular do fenaquistiscópio contendo dezesseis desenhos diferentes de um bailarino, podia-se observar através de fendas que ele ganhava vida em sucessivos rodopios em *looping*" (BENEDETTI, 2016, p. 152).

No entanto, muito embora a ideia de um filme esteja ligada à essa experiência com animações, é na fotografia que encontra-se o ponto de partida para se chegar ao cinema. Já existente desde 1826, a fotografia fazia parte da vida dos irmãos que deram origem ao cinema, o que pode ser compreendido na relação com a fábrica de filmes fotográficos do pai Lumière. Da experiência de Nicéphore Niépce, ao expor à luz ambiente uma câmera obscura por 8 horas para conseguir registrar uma imagem, até o lançamento do mecanismo capaz de reproduzir uma sequência de imagens pela primeira vez, foram quase 70 anos. Nesse período, inúmeros aparatos tecnológicos foram desenvolvidos na tentativa de dar movimento às imagens. O que Auguste e Louis Lumière fizeram foi unir as técnicas fotográfica, sinética e aperfeiçoar a invenção advinda do *quinetoscópio* de Thomas Edison<sup>1</sup>, resultando no cinematógrafo. “Eles conseguiram captar e projetar imagens sequenciais num ritmo superior a 11 quadros por segundo” (GERBASE, 2012, p. 250). Isso resultou na experiência coletiva de acompanhar uma ação cotidiana aparecendo em forma de movimento bem diante dos olhos. A sequência que mostra a “Chegada de um trem à estação da Cidade” tem a duração de um minuto e é considerada o primeiro relato do que pode-se chamar de uma exibição cinematográfica, por ter acontecido em um espaço destinado a um público que teve esse primeiro contato com um filme.

O fato de o primeiro cinema não gozar de uma autonomia enquanto espetáculo, [...] influenciou a formação daquela que podemos apresentar como a primeira característica do primeiro cinema: a ausência de preocupação com a narrativa. Neste momento do cinema, narrar ficava em segundo plano, o prazer visual era muito mais importante que qualquer pretensão narrativa e os espectadores estavam mais interessados nos filmes mais como um espetáculo visual (atrações - views -) do que como maneiras de contar histórias (LANDIM, 2008, p. 5).

---

<sup>1</sup> A concepção de cinema propriamente dita surgiu, mesmo que inconscientemente, da máquina que exibia fotogramas por segundo de Edison. Seu aparelho, no entanto, foi desenvolvido de maneira que os filmes fossem ‘assistidos’ individualmente, pelo fato de as imagens serem projetadas para dentro, ao contrário do cinematógrafo. Além disso, foram os franceses que se apoderaram da proposta com um olhar comercial, a fim de explorar a tecnologia (LANDIM, 2008).

Essa primeira exibição revela características próprias das primeiras películas, estendidas pelos 32 anos que se seguiram após a descoberta do cinema e sua exposição pública. Séries de imagens de curta duração, que não passavam de um minuto, sem a articulação com o som ambiente, tampouco com diálogos entre personagens. Esse foi o cinema mudo que predominou até 1927.

Dentro desse período, ainda outros aspectos essenciais se converteram em partes da gênese do cinema, e nos dão hoje uma concepção muito mais clara do que ele é. Esses aspectos foram aprimorados ao longo de sua existência e se desdobram também em outros conceitos a serem vistos nas próximas páginas. Importa ressaltar que, dentro desse universo, a única possibilidade de sonorização se dava na execução de músicas durante a exibição das imagens, em uma tentativa de dramatização improvisada das cenas, relacionando uma determinada emoção ao que era visto na tela.

Gerbase (2012) não hesita em denominar o cinema mudo como uma linguagem, reconhecida e consolidada por obras de sucesso como as produzidas por Charles Chaplin e Robert Wiene na década de 20. Apesar disso, não sustentou sua hegemonia diante da lacuna aparente nas narrativas ao notarem que a sincronização entre imagem e som era o detalhe que fazia diferença nas obras cinematográficas. Então, é a partir de 1927, quando é lançado “O cantor de Jazz”, de Alan Crosland, com sequências que continham diálogo entre os personagens ou interpretações musicais, houve essa possibilidade. Mas, já em 1920 sistemas de sincronização de som haviam sido lançados por Hollywood. Lugar, inclusive, que se tornava a principal sede de filmes e uma forte indústria de produção cinematográfica, sendo até hoje o reduto dos grandes estúdios que “[...] comandam o cinema comercial em todo o mundo” (GERBASE, 2012, p. 251).

Bazin (1992) considera o cinema não uma invenção exclusiva de uma ou outra figura, mas uma sucessão de tentativas de reproduzir a realidade na tela - ou a ilusão de realidade - que culminaram no que se entende hoje por essa arte. Uma junção de métodos que se integram em uma coisa só chamado cinema. Para ele, esse é o produto final de suposições, de possibilidades de se transmitir o que acontece no mundo ao redor por aqueles que investiram no aperfeiçoamento da técnica. “Se as origens de uma arte deixam perceber qualquer coisa da sua essência, é permitido considerar o cinema mudo e o cinema sonoro como etapas de

um desenvolvimento técnico que realiza aos poucos o mito original dos investigadores.” (BAZIN, 1992, p. 27) Nesse sentido, é possível fazer um paralelo com a afluência de outras formas de expressão que se ligaram dentro do cinema. Um exemplo disso está na criação dos filmes ficcionais de George Méliès, um mágico profissional que uniu, além de seus consagrados truques de ilusionismo, elementos do teatro, da literatura e da própria fotografia na elaboração das sequências. “O cinema deixava de simplesmente mostrar ‘vistas animadas’ e começava a contar histórias” (GERBASE, 2012, p. 251).

Sendo assim, é possível dizer que o cinema resultou de uma condensação de tecnologias, técnicas e formas de expressão. Hoje, o nível de aprimoramento da tecnologia digital permite possibilidades de captação, produção e criação em um nível muito mais detalhado, facilitado e de qualidade, devido à evolução dos aparelhos. Apesar disso, a linguagem que se consolidou através das formas de fazer e de costurar as histórias nas telas permanece como ponto de referência na produção cinematográfica.

## 2.2 LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Quando se fala em linguagem, aqui é entendida como uma maneira de se falar ou expressar algo. Neste caso, uma forma de produção de sentido através do meio audiovisual. Mas como o cinema passou de uma descoberta tecnológica para ser então considerado uma linguagem própria? É o que busca-se compreender ao explorar as contribuições de Eiseinstein, Pudovkin e Vertov às utilizações que se passou a fazer da imagem e dos elementos de que se dispunha para a realização de filmes. Contudo, não é possível detalhar os processos que levam à criação de uma peça cinematográfica sem antes esclarecer o protagonismo do espectador naquilo que é produzido.

Todo conteúdo fílmico é pensado e projetado com a finalidade de produzir sentido ao receptor. Este, por sua vez, não é passivo. Isso quer dizer que, embora o cinema em sua linguagem procure explorar a subjetividade e as percepções do espectador, estas serão absorvidas e moldadas com base nas experiências de cada

indivíduo. Ou seja, não se tem controle sobre a mensagem emitida. Mesmo assim, entende-se que o cinema busca comunicar alguma coisa, seja com representações do real ou do imaginário.

Neste sentido, Munsterberg (1983) abre espaço para se pensar no poder de atenção que o cinema detém sobre o público quando utiliza seus recursos para direcionar o olhar de quem assiste. Ao problematizar sobre a conquista da atenção involuntária do espectador, caracteriza esse tipo de atenção sob o ponto de vista da disposição das imagens em um filme e a utilização de artifícios próprios do meio para garantir o deslocamento do olhar para este ou aquele ponto da cena, seguindo a compreensão da narrativa esperada por quem a construiu. Sobre isso, ele diz:

Se acompanhamos a peça dentro de uma postura genuína de interesse pelo teatro, deixamos a atenção seguir as deixas preparadas pelo dramaturgo e pelos produtores. Na rápida sucessão das imagens na tela, certamente não faltarão meios de influenciar a dirigir a nossa mente (MUNSTERBERG, 1983, p. 28).

Essa costura é feita a partir de elementos que, em conjunto, formam a peça cinematográfica. Planos, enquadramentos, movimentos de câmera, som, montagem, e ainda outros conceitos. É a partir da articulação entre estas especificidades que se obtém a linguagem do cinema.

### **2.2.1 Planos**

O início do cinema foi marcado pelo enquadramento das cenas de forma não pensada. Ou seja, não se havia assimilado a possibilidade de compor visualmente a ação visando dar destaque para determinado personagem, objeto ou reação. Isso se deve ao fato de que os primeiros filmes “não tinham a intenção de contar uma história, e sim registrar movimentos” (GERBASE, 2012). Sendo assim, as imagens eram captadas em um único plano fixo, sempre do ponto de vista do espectador, enquanto a cena era exibida com todos os acontecimentos ocorrendo ao mesmo tempo. Landim (2008) dá destaque à ilegibilidade da cena devido a essa

simultaneidade de ações, principalmente para um público que, à época, só conhecia a narrativa linear vinda da literatura. Mas ele explica:

Até 1915, os filmes de longa metragem já estão tomando conta do mercado e há um aperfeiçoamento narrativo surgido na fase anterior. A linguagem cinematográfica e seus próprios meios expressivos começam a ganhar forma. O quadro primitivo e confuso é substituído pelas sequências com mais de um plano, planos-detulhe, close-up e tudo que possibilita uma maior clareza da poluição visual do quadro primitivo caótico e ininteligível (GERBASE, 2012, p. 9).

Mas o que, então, são planos? Em suma, é a distância da qual se capta a imagem ou cena tomando como referência o personagem. A partir da costura entre cada plano se formam cenas sob os mais variados pontos de vista. São pequenos pedaços de uma ação que acontece em um mesmo ambiente, dando ao espectador a possibilidade de visualizar pontos específicos do que acontece na tela, o que, junto, forma um significado<sup>2</sup>. Sobre isso, Xavier (1991, p.97) evidencia a relevância da manipulação do equipamento para formar um compilado de imagens que fizessem do espectador alguém ativo. Segundo ele, essa manipulação permitiu modificar a posição em relação ao objeto filmado, pois assim “podia-se reproduzir a mesma cena de forma mais clara e expressiva do que se a câmera desempenhasse o papel de um espectador de teatro sentado imóvel em sua poltrona”.

O conceito de plano está inserido como parte de uma noção de enquadramento, que nada mais é do que a escolha de posicionamento do olhar ao captar determinada imagem, acompanhado do ângulo horizontal e vertical no qual a câmera se coloca. Para que essa escolha seja feita, são selecionados os elementos do cenário que estarão ‘em quadro’, bem como os personagens que farão parte ou não deste recorte. Para Gerbase (2012), a noção de enquadramento é a mais importante, pois “enquadrar é decidir o que faz parte do filme em cada momento de sua realização [...], determinar o modo como o espectador perceberá o mundo que está sendo criado pelo filme” (GERBASE, 2012, p. 95). Martin (1963) considera

---

<sup>2</sup> Conceito desenvolvido a partir das anotações em sala de aula, na disciplina de Fundamentos de Audiovisual ministrada pelo Professor Glênio Povoas, no segundo semestre de 2017. Aliado a isso, estão definições de Pudovkin (1983).



necessário ser claro que há uma dimensão material do plano e também dramática. Isto porque, para além de uma distância física entre o objeto filmado e o olhar registrado pela câmera, há um mundo que é criado a partir desta escolha de posicionamento. Ou seja, “[...] o plano é tanto mais próximo quanto maiores sejam sua contribuição ou seu significado diegéticos<sup>3</sup>” (MARTIN, 1963, p. 41). Para isso, tem-se os planos em suas variadas denominações. Para defini-los, porém, existem diferentes nomenclaturas. Serão vistas aqui as principais apontadas pelo autor.

Quando o objetivo é mostrar o ambiente em que o objeto da ação está inserido utiliza-se o plano geral, de maneira que o ângulo de visão seja o mais aberto possível e o personagem tenha espaço reduzido em relação ao quadro como um todo e os demais elementos que o compõem. Quando o plano é um pouco mais fechado, porém ainda priorizando a ambientação em detrimento do objeto, tem-se um plano de conjunto, em que a figura humana está em condições de ser identificada quando em uma posição um pouco mais próxima da câmera. O que os une é o fato de ambos possuírem caráter descritivo.

Figura 1 - Sequência de imagens-exemplo de Plano Geral e Plano de Conjunto



Fonte: Gerbase (2012, p. 96-98).

Se esse recorte for ainda menor, tornando a distância da câmera para o objeto principal suficiente para fazê-lo ocupar um espaço de maior destaque no cenário, chega-se a um plano médio. Este, por sua vez, registra uma imagem em

<sup>3</sup> O conceito de diegése faz parte da teoria da narrativa e diz respeito a tudo o que faz parte do universo que está em quadro. Ou seja, tempo, som e imagens que interagem fazendo que a mente do espectador os veja como parte de um único contexto.

que o personagem aparece da cabeça aos pés, como o elemento principal da cena, criando uma relação de proximidade com o espectador. Neste caso, deixa-se um pequeno espaço acima e abaixo do corpo.

Figura 2 - Sequência de imagens-exemplo de Plano Médio e Plano Americano



Fonte: GERBASE, 2012, p. 96-98.

Ao deparar com a necessidade de focar apenas na figura humana, tem-se o plano americano, que a enquadra do joelho para cima, permitindo ver alguns elementos que compõem o cenário. Posteriormente, encontramos no meio primeiro plano a possibilidade de filmar o personagem da cintura para cima. E, no primeiro plano, o objeto tem completo domínio do quadro, de forma que quase não existem elementos que ajudem a identificar o ambiente. Martin (1963) ao discorrer sobre a função dos planos, esclarece que, mesmo tendo em sua maioria o papel de descrição, alguns planos têm como razão de ser a criação de significado. É o caso, segundo ele, do plano geral e primeiro plano.

Esta afirmação explica dizendo que, no primeiro caso, pode-se, tomando como exemplo a imagem de uma pequena silhueta em um grande cenário, colocar a figura humana em uma posição que “reintegra o homem ao mundo, faz dele a prêsas das coisas, o ‘objetivo’ [...]” (MARTIN, 1963, p. 41), no sentido de que, mesmo sendo em tamanho menor em comparação com o ambiente, isto pode ter o efeito de colocá-lo como peça principal no enquadramento. Quando chega ao primeiro plano, coloca-o no âmbito da intimidade, fazendo deste o plano que torna a presença física do personagem em um ponto de maior proximidade. “É certo que no primeiro plano do semblante humano melhor se manifesta o poder de gestação psicológica e

dramática do filme e que esse tipo de plano constitui a primeira, e no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior” (MARTIN, 1963, p. 42).

Figura 3 - Sequência de imagens-exemplo de Meio Primeiro Plano e Primeiro Plano



Fonte: GERBASE (2012, p. 99-100).

Paralelo a isso, surge o primeiríssimo plano ou *big close*, descoberto ainda no período do cinema mudo e caracterizado por dar enfoque às coisas visíveis apenas se estiverem a uma curta distância. Esse é o plano em que a figura humana é enquadrada dos ombros para cima, fazendo do rosto e expressões faciais o centro da cena. Sem contar, o próprio mundo dos objetos pequenos ou em posições de pouco destaque em um cenário, que passaram a poder estar em evidência na cena. Esse plano, em especial, foi objeto de vastos estudos e muito teorizado sobre sua relevância e significação na formação da linguagem cinematográfica. Baláz (1983) diz que o *close up* nos possibilita não apenas o detalhe, mas uma total proximidade com o mundo em que se vive, ao nos fazer perceber nitidamente aspectos da cena que mesmo em situações corriqueiras, não recebe atenção.

De uma forma mais subjetiva, reflete sobre a possibilidade de fazer compreensível ao espectador os pedaços de uma história, em suas minuciosidades, dando luz às pequenas partículas de um todo complexo, que passou a ser desvendado pela câmera. “Podemos ver um plano médio de uma pessoa, sentada e conversando calma e friamente. O *close up*, entretanto, revelará os dedos que tremem nervosamente apalpando um pequeno objeto-signo de uma tempestade interna” (p. 91). Nisso entram questões, inclusive, do papel não apenas de mostrar um detalhe, mas de sugerir interpretações a partir deste recorte, visto que o *close up* tem a liberdade também de dar a entender algo, conduzir o pensamento do

espectador para determinada conclusão sobre a cena ou personagem. Isso em conjunto com os demais recursos de que o cinema dispõe, como a montagem, que será visto a seguir.

Para Pudovkin (1983), esse plano é uma forma própria de construção da cena. Ao mesmo tempo, tem-se o uso de Plano Detalhe, quando no intuito de enquadrar uma parte específica do corpo humano ou um objeto em tamanho reduzido (GERBASE, 2012). Este plano “[...] exprime geralmente o ponto de vista de um dos protagonistas da diegese e materializa o vigor com que um sentimento ou uma ideia se impõem a seu espírito” (MARTIN, 1963, p. 43-44).

Figura 4 - Imagens-exemplo de plano em *Big close* e Plano Detalhe



Fonte: GERBASE (2012, p. 101)

Outro fator importante e parte essencial do enquadramento, junto ao plano, é o ângulo de captação da imagem. O que, pensado como construção de sentido na cena, influi de maneira subjetiva no espectador. Nesse sentido, tem-se ângulos que variam de lado para outro e de uma altura a outra. A perspectiva padrão de filmagem é no nível do olhar do personagem ou na mesma ‘altura’ em que está o objeto, paralelo ao chão. Quando se parte para a câmera alta, acontece a filmagem em *plongée*, ou seja, acima do nível dos olhos. O contrário disso é a câmera baixa ou *contra-plongée*, abaixo do nível do olhar. Esses mesmos ângulos servem para filmar objetos, não apenas pessoas. O que não se pode é confundir uma captação feita com plano de ângulo normal em um local baixo com imagem voltada para cima.

O lado de ângulo pode ser, em um primeiro momento, frontal, alinhado com o centro do rosto do objeto. Pode-se recorrer ao ângulo  $\frac{3}{4}$ , que coloca a câmera em

45 graus a direita ou esquerda do personagem, ou ainda ao ângulo em perfil, que posiciona a visão do lado da figura, a direita ou esquerda. Por fim, surge um ângulo de nuca, que proporciona uma visão do personagem de costas para a imagem, sem que seja possível ver sua fisionomia ou expressões, além de qualquer outra característica que esteja na sua parte frontal. Baláz (1983) relaciona o plano com a forma que cada objeto pode ter a depender do ângulo em que é observado. O que, mesmo se tratando de uma mesma figura, torna-se em um novo significado pela escolha de posicionamento da câmera, pois “[...] cada qual expressa [...] uma interpretação diferente, um diferente estado de espírito. Cada ângulo visual significa uma atitude interior” (BALÁZ, 1983, p. 97).

E ainda, pela possibilidade de olhar para as coisas pelo ponto de vista de figuras diferentes a cada plano, quem assiste torna-se parte da cena, co-participante da ação, fica mentalmente imerso no direcionamento do olhar que lhe é apresentado. Assim, Baláz completa:

[...] os enquadramentos que mudam constantemente dão ao espectador a sensação de que ele próprio se move, da mesma forma que se tem a ilusão de movimento quando um trem na plataforma ao lado começa a deixar a estação. A tarefa verdadeira da arte do cinema é de transformar em efeitos artísticos os novos efeitos psicológicos possibilitados pela técnica da cinematografia (BALÁZ, 1983, p. 98).

### **2.2.2 Montagem**

Todo o processo de captação das imagens possui um olhar próprio e subjetivo sobre aquilo que se pretende retratar no filme. No entanto, é na colagem entre as partes desse todo que se percebe para onde a sequência quer nos direcionar. Embora o conceito de ponto de vista esteja presente nos planos, é no corte feito entre cada plano que se faz possível criar uma sucessão lógica em que apareçam, dando sentido e coerência à cena. Nesse sentido, Pudovkin (1983) fala da montagem como estruturação, unindo de forma alternada os pedaços de uma ação que se desenrola.

Ele explica que essa montagem precisa ter uma sequência lógica, de maneira

que a fluidez entre os enquadramentos e os demais elementos permita ao leitor da imagem conceber mentalmente seu significado e, dessa forma, “[...] mostrar o movimento da cena como se fosse um relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado” (PUDOVKIN, 1983, p. 60). A filmagem dos acontecimentos, então, é o ponto de partida que encaminha os pequenos trechos da ação para sua organização, de forma clara e compreensível, para que o resultado dessa junção faça o espectador visualizar cada elemento separadamente com o olhar de um observador que está presente na cena. Assim, a montagem tem lugar primordial na construção da linguagem cinematográfica, pois é a partir dela que o material captado adquire estrutura de narrativa, a partir de visões parciais a respeito de um único objeto.

É possível dizer, também, que a montagem trabalha sobre as emoções (PUDOVKIN, 1983). Em outras palavras, essa articulação de elementos imagéticos junto a seu ritmo de cortes e duração dos planos, pode transmitir sensações, a depender da ação que se desenvolve. O ritmo, nesse contexto, assume o protagonismo na transmissão dessas emoções, pois “[...] há uma lei em psicologia que diz que, se uma emoção gera um determinado movimento, pela imitação deste movimento pode-se provocar uma emoção correspondente” (PUDOVKIN, 1983, p. 62). Transmissão de sentimentos essa que depende da articulação precisa entre os elementos, sendo que se a combinação destes não possuir critérios ou for apenas combinações desprovidas de sucessão lógica, o espectador não conseguirá compreender a mensagem.

Seguindo essa lógica de ver a montagem como um método para dirigir psicologicamente o espectador, Pudovkin (1983) apresenta cinco maneiras de construir a montagem conforme a impressão que se pretenda criar no público. A primeira delas estabelece uma relação de *contraste* em uma história, mostrando dois pontos de vista sobre situações opostas, para reforçar a ideia de uma ou outra. Em seguida tem-se o *paralelismo*, em que duas situações acontecem à distância e, semelhantemente ao contraste, se complementam para criar um sentido. No entanto, um objeto em comum as une, sem que haja apenas a intercalação de planos em cenas diferentes. David Griffith, que considera a montagem algo específico do cinema, ficou conhecido por explorar o uso desse método em seus filmes. É indicado também o *simbolismo*, que, como o próprio nome sugere, utiliza

imagens símbolo para dialogar com o tema principal do filme. Sobre este, o autor destaca a especialidade deste método, por ser capaz de introduzir “um conceito abstrato na consciência do espectador, sem o uso do letreiro” (PUDOVKIN, 1983, p. 64).

É possível também recorrer ao uso da *simultaneidade*, que, com seu caráter de apelo emocional, mostra duas ações em desenvolvimento que, para se resolverem dependem da outra. O final da ação é um resultado das duas em simultâneo. Por fim, Pudovkin aponta a *reiteração do tema* como recurso de montagem que dá foco a repetição de um plano na medida em que se busca dar ênfase a determinado pensamento sobre o tema. Essa divisão apresentada pelo autor possui natureza relacional e possibilita uma construção de sentido própria do cinema.

Quanto ao condicionamento de ritmo à montagem, Eisenstein (1990) aponta formas de estruturação das tomadas (takes)<sup>4</sup> que, a depender da disposição destes, dá este ou aquele sentido ao produto final. O autor apresenta em seu livro “A forma do filme” (1990), cinco categorias de montagem que, segundo ele, são responsáveis pelos diferentes tipos de experiência possíveis de estabelecer com o receptor diante da sequência de imagens. São elas: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual. Neste estudo, fala-se sobre as duas primeiras.

Na montagem métrica, o foco de trabalho está no comprimento de cada fragmento de imagem que compõe a edição (SILVA, 2009, p. 34). Nisso, a proporção que há entre eles ganha importância, pois na medida em que as partes “separadas” de cada imagem e unidas em uma só sequência dão um novo sentido ao objeto retratado, lhe atribuem também um ritmo. “A composição destes fragmentos se assemelha à de um compasso musical, e a aceleração do ritmo da montagem acontece a partir do encurtamento dos fragmentos” (SILVA, 2009, p. 34). Da mesma forma, uma sequência de imagens em takes mais extensos faz com que o ritmo desacelere. Quando parte-se para a montagem rítmica, o protagonista do movimento se encontra dentro do quadro. Ou seja, neste método, além da noção de tamanho dos fragmentos de imagem, o ritmo é dado pelo real que acontece na cena,

---

o conteúdo é o que dá movimento a imagem (SILVA, 2009, p. 35). E essa movimentação faz a “ponte” com o quadro seguinte, a partir do que ele mostra. Sobre isso, ao fazer um paralelo com a edição de imagens voltada ao jornalismo, o autor explica que

No telejornalismo, o movimento dentro da imagem também atua como balizador da estrutura da edição. Enquanto existe um movimento grande no interior de um quadro, diminui a necessidade de que o take seja substituído por outro, já que, em um mesmo take, um ritmo está sendo estabelecido por meio da movimentação interior. Se a imagem não tiver movimento, é mais provável que o editor de texto procure diminuir o comprimento do fragmento, colocando uma sucessão de takes menores, na tentativa de acelerar o ritmo por meio do encurtamento de fragmentos, conforme visto na montagem métrica (SILVA, 2009, p. 35).

### 2.2.3 O olhar de Vertov

É necessário reservar um espaço entre as revisões sobre os planos e montagem para apresentar um conceito de grande importância para o desenvolvimento da linguagem do cinema, que representou uma quebra nos parâmetros de filmes ficcionais predominantes ao longo do século 20. Como um contraponto aos filmes que eram produzidos com base no imaginário e tendo referências do teatro, surge Dziga Vertov e seu novo padrão de imagens. O soviético, ao contrário da linha de “fabricação de conteúdos”, voltou sua atenção ao que já estava posto e precisava apenas ser captado. Há, aqui, uma quebra na ligação do cinema com a literatura e o teatro. Com ele é possível enxergar com maior clareza a noção de documentário, pois aqui as imagens passam a ter significado em si mesmas, na medida em que acontecem no seu próprio tempo, com seus próprios desdobramentos. É o mundo real nas telas. Vertov defende uma

[...] saída dos estúdios, uma espécie de trabalho ao ‘ar livre’, que implica na captação de imagens de cenas do cotidiano (um operário acordando e arrumando-se para trabalhar, a rotina de trabalho em uma indústria, a movimentação de pessoas nas praças, ruas e bondes de uma cidade, a realização de uma cerimônia de casamento ou até mesmo o



divórcio, o nascimento de uma criança, o sepultamento de um ente querido etc.) (ARAÚJO, 2010, p. 11).

Com isso, surge o termo “Cine-olho”, em 1924, para denominar essa perspectiva de produção de filmes caracterizada pelo desejo de mostrar a “verdade”. Segundo Araújo (2010, p. 11), Vertov não considerava que o que retratava o cinema da época fosse o real, mesmo que baseado em situações corriqueiras ou comuns. Ou seja, entendia que a construção por trás dos filmes (maquiagem, atores, locações) criava uma mentira a ser exibida ao público. Ele queria que a encenação perdesse o espaço de destaque para ser substituída pelas ações voluntárias e involuntárias do mundo enquanto as coisas acontecem. Assim, o cinema olho se compromete em tornar visível as cenas do cotidiano utilizando a câmera como o próprio olhar de um espectador quando observa o que acontece ao seu redor. Aqui, quem assiste é colocado “no meio” da cena.

Figura 5 - Sequência do filme “Um homem com uma câmera”, de Dziga Vertov



Fonte: O homem com uma câmera (2013)

A montagem, nesse aspecto, modifica seu método até então empregado para

se ater à não-linearidade. Ou seja, há uma organização das imagens para formar o filme após sua captação, articulando sentido a um produto final a partir do conteúdo registrado pela câmera. Assim, o impacto visual que resulta da montagem vertoviana possibilita uma percepção nova do mundo, visto a afirmação de que a câmera consegue mostrar além do que o olho humano consegue enxergar. (ARAÚJO, 2010, p. 12). Para ele, “o principal, o essencial, é a cine-sensação do mundo”, percebida ao explorar-se os fenômenos que acontecem através de um aparelho mais aperfeiçoado do que a própria percepção humana (VERTOV, 1983). Há, então, a defesa do poder da máquina na criação do mundo em seu próprio recorte, pois “graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula a representação das coisas, [...] revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse” (VERTOV, 1983, p. 257).

Os vertovianos, intitulados como organizadores da vida visível, se colocam em toda parte, nos acontecimentos, sejam eles ordinários ou incomuns, a fim de justapor situações visuais, com o auxílio da montagem, para ser um “eu vejo” do mundo. Esse conceito é associado ao que hoje entende-se por telejornalismo. Uma prática que, entre outras coisas, cria narrativas a partir de fatos do cotidiano, tendo como base o interesse público e impacto na sociedade. O princípio de documentar os acontecimentos torna a imagem não mais uma realidade construída, mas a partir do que já existe, como um observador, usa a câmera para exhibir os desdobramentos da vida comum, sem a interferir nela. Como consequência, o uso das imagens captadas no mundo enquanto ele acontece são a matéria-prima das produções audiovisuais em jornalismo. O diferente, o interessante, o fato acontece e as lentes alcançam para registrar.

### 3 LINGUAGEM DO TELEJORNALISMO

Neste capítulo, ao utilizar a base teórica, são retomados os principais aspectos que norteiam a existência de uma forma de produção de imagens que viram notícia, contribuindo para que se tenha uma linguagem visual própria dos telejornais. Para isto, recorre-se aos textos de autores como Dallago (2005) e Squirra (1995), que acrescentam na delimitação de uma linha do tempo dos principais momentos que marcam a trajetória de desenvolvimento da televisão enquanto veículo e meio de comunicação para as massas. Assim, é feita também uma breve contextualização acerca do telejornalismo no Brasil, também com contribuições de Rezende. Ainda neste capítulo, é escrito a respeito da linguagem propriamente televisiva e como ela se constrói e é consolidada através do uso da imagem.

#### 3.1 HISTÓRIA DO TELEJORNALISMO

A televisão enquanto invento tecnológico difere do cinema - e demais descobertas que lhe antecedem - a partir do momento em que se vale da transmissão de imagens para um aparelho receptor, ao invés de serem projetadas diante de uma tela. Nesse sentido, sua especificidade é a possibilidade de “ver à distância. É este o princípio da televisão” (DALLAGO, 2005, p. 20). Embora se tenha chegado à tecnologia como resultado de anos de pesquisas e experiências de aprimoramento do que já existia até o momento, considera-se que o aparelho teve sua projeção concebida ainda em 1884 com o desenvolvimento da teoria do engenheiro alemão Paul Nipkow sobre discos giratório que, resumidamente, seriam capazes de transmitir uma imagem a partir de sua intensa iluminação e com a utilização do potencial fotossensível de compostos químicos como o selênio. Com isso, poderiam gerar impulsos elétricos suficientes para gerar sinais luminosos através de pontos que, juntos, formariam a imagem.

Após isso, inúmeros outros esforços foram feitos na tentativa de aperfeiçoar e desenvolver na prática o invento. Porém, foi o russo Vladimir Zworykin quem

patenteou nos Estados Unidos e criou, em 1923, o primeiro sistema elétrico de televisão completo (Ibidem, p. 21). No entanto, o apoio comercial para dar continuidade às pesquisas não foi o esperado, fazendo com que os testes acontecessem apenas quatro anos depois. Em seguida, ao perceberem o potencial da tecnologia, outras empresas fizeram parcerias para tentar colocar o produto no mercado. Entre a produção de aparelhos e transmissões, foi em Nova York que a empresa RCA, em 1931, introduziu uma emissora, no *Empire State*, mesmo ainda precisando ser desenvolvida a ferramenta a um nível de aprimoramento maior. A utilização deste modelo de aparelho mecânico-elétrico predominou na indústria televisiva até 1933, “data de nascimento da televisão totalmente eletrônica” (SARTORI, 1984, p. 251). Em 1938, foi inaugurada pela NBC (National Broadcasting Corporation) a televisão enquanto serviço, durante a Feira Mundial de Nova York. Essa foi “a primeira transmissão ao vivo da televisão” (DALLAGO, 2005, p. 28).

A descoberta da ferramenta tecnológica inicialmente não alcançou um número grande de pessoas, visto pela quantidade reduzida de aparelhos televisores que recebiam a transmissão. Ao todo, aproximadamente 200 existiam na região metropolitana de Nova York (SQUIRRA, 1995, p. 23), pois ainda não era devidamente explorada comercialmente a TV. Em outras partes do mundo passou-se a ampliar o uso dessa tecnologia. No entanto, o aprimoramento a passos lentos deu-se em grande parte pelas duas grandes guerras que eclodiram no mundo simultaneamente ao período de expansão do aparelho televisivo.

Apesar disso, em 1941 dava-se início à TV comercial nos EUA, “com transmissões apenas durante quatro horas por semana e uma programação dedicada à defesa civil” (DALLAGO, 2005, p. 30). Importa ressaltar que na Europa foram os governos que incentivaram as pesquisas através de patrocínio, revelando um caráter de serviço público da televisão (Ibidem, p. 29). No pós-guerra, finalmente é possível concentrar esforços na expansão da televisão, conduzindo ao crescimento de um mercado que ganhou espaço nos países de primeiro mundo ao longo das três décadas seguintes (SARTORI, 1984, p. 254). Dessa forma, na década de 80, com o avanço e o espaço que a TV ocupou, a média nesses países indicava “[...] 322 televisores para cada mil habitantes” (Ibidem, p. 255).

Vianna (2003) considera estarem no cinema os primeiros informativos audiovisuais. É a “pré-história” do telejornalismo que, para a autora, trouxe a sua

concepção vinda dos Lumière, passando pelo documentarismo de Vertov e chegando aos cinejornais estadunidenses e britânicos. A prática de produzir notícias em filme adquiriu forma comercial e ampla popularidade por registrar imagens de importância histórica para a época. Já na década de 50, os principais jornais televisivos, então, se caracterizavam pela presença de correspondentes nas principais cidades da Europa e América, com uma estrutura e formato de produção que valorizava o processo de captação e montagem, além da formação de uma “grade” de assuntos a serem divulgados, em ordem que desse sentido à união das matérias no programa. Nessa época, inclusive, já haviam estilos de filmagem e enquadramentos próprios de cada noticiário, e já se pensava em gêneros de reportagens que fosse de interesse do público consumir (VIANNA, 2003).

A estrutura desses *noticieros* tinha as seguintes características: montagem de um noticiário ameno e ágil; os temas tratados deviam ser de esportes, acontecimentos dramáticos ‘sucessos’ mundiais, catástrofes, amenidades, trivialidades e, sobretudo, notícias sobre as figuras políticas de maior realce no momento (Ibidem, p. 7).

O período ficou marcado por, entre outras coisas, trazer à tona a ideia de narrar os acontecimentos de forma a apelar à dramaticidade na cobertura. Se tornou comum entre os correspondentes filmar os fatos com o viés do sensacional previamente estabelecido.

### **3.1.1 Telejornalismo no Brasil**

A televisão no Brasil só foi inaugurada em 1950, com a primeira estação a ser implantada no país, a TV Tupi, em São Paulo. O que não diminui o mérito de ter sido o primeiro país da América Latina a introduzir a tecnologia (DALLAGO, 2005). O proprietário desta emissora, Assis Chateaubriand, comandou um grupo de comunicação que hegemonicamente assumiu o cenário televisivo com um vasto número de jornais, emissoras de rádio e TV até a década de 60. O investimento para a aquisição do aparato tecnológico que possibilitaria a produção e transmissão da

programação chegou a cinco milhões de dólares. A estratégia de implantação da TV na vida dos brasileiros aconteceu através da distribuição de alguns dos primeiros aparelhos em comércios para serem expostos nas vitrines os programas. Com isso, haveria maior atenção para o veículo que acabava de chegar ao território nacional. A primeira transmissão feita pela TV Tupi foi emitida para 200 aparelhos televisores (DALLAGO, 2005). Conforme Morais (1994), essas primeiras aquisições teriam sido feitas de maneira ilícita, contrabandeadas dos Estados Unidos, e o fato de as exposições serem feitas nas vitrines dos comércios da capital teria a finalidade de dar visibilidade às figuras políticas da época, além de personalidades e os próprios empresários que financiaram a importação da televisão para o país (Ibidem).

A lógica comercial para manutenção da televisão no Brasil adotou, desde o início, o padrão norte-americano, “[...] (inclusive em virtude de uma dependência econômico-tecnológica já consolidada no continente) [...], ou seja, um modelo organizacional no qual a publicidade representa um dos aspectos fundamentais das programações” (SARTORI, 1984, p. 261). Em outras palavras, a dependência dos patrocinadores era o que garantia o sustento da televisão. Os primeiros conteúdos televisivos, como explica Dallago (2005), embora marcados pelo imprevisto, traziam uma preocupação com a qualidade pelo público ao qual se destinavam ser “elitizado” (DALLAGO, 2005), visto o limitado número de pessoas que podiam adquirir um aparelho televisor na época. Com as poucas famílias que possuíam o aparelho em casa, haviam aqueles que tinham como prática ir até o vizinho próximo, com mais condições financeiras de adquirir um televisor, e assistir aos programas em conjunto. Nesse período, a programação era abastecida com adaptações de livros e peças teatrais e, posteriormente, programas culturais e reprodução de musicais (Ibidem). Alguns anos depois, entravam em cena as telenovelas, ocupando um espaço de destaque nas programações e na preferência da audiência.

Logo, o jornalismo ganha espaço na grade de conteúdos com o telejornal nacional *Imagens do Dia*, produzido por uma equipe de quatro pessoas. Com uma estreia dois meses após a inauguração da emissora, o intuito aqui era a veiculação de filmes que mostrassem os últimos acontecimentos locais, sendo o desfile cívico-militar em São Paulo a primeira reportagem exibida (REZENDE, 2000).

Dois anos depois, surgiu o *Repórter Esso*, telejornal inspirado na edição americana de mesmo nome, que ganhou destaque e importância no horário nobre

da noite nos anos que se seguiram. Apresentado por Gontijo Teodoro, o noticiário fazia a cobertura dos acontecimentos nacionais e internacionais (Ibidem). Seguiu-se a mesma lógica americana na criação dos telejornais, trazendo profissionais do rádio para integrar as equipes de TV. Essa foi uma das características marcantes dessa primeira fase do telejornalismo, pois a utilização dos jornalistas advindos da rotina de narração diária de fatos, fez com que não se tivesse uma identidade televisiva para o veículo jornalístico em um primeiro momento. Com isso, por ser também uma tecnologia nova, esses profissionais não tinham uma concepção de se fazer jornalismo de TV que não fosse extrair do rádio o modo de produção e veiculação das notícias. Dessa forma, a imagem, ao invés de ser devidamente explorada em seu potencial informativo, ficava em segundo plano.

Esse cenário fez com que o foco estivesse no texto. Embora houvesse crescimento na produção de entretenimento devido ao suporte técnico que se passou a ter, o jornalismo ainda desenvolvia a passos lentos. Rezende (2000) afirma que o padrão visual dos telejornais era o mesmo, e a base dos programas estava totalmente na fala e na figura do locutor. Essa demora para encontrar uma característica propriamente televisiva para os noticiários se dava pela desvantagem temporal em relação ao rádio, que garantia instantaneidade na entrega da informação. Além disso, “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” (Ibidem, p. 107). Com um espaço sólido na rotina do cidadão brasileiro, a popularidade entre a grande parcela da população era do rádio, visto pela acessibilidade e legitimação que o meio já possuía. A televisão demorou para perder o caráter elitista para finalmente se tornar um veículo de comunicação voltado para as massas.

### **3.1.2 O videoteipe**

Até 1960 a programação em geral e os telejornais chegavam aos telespectadores em transmissões ao vivo. Cada cidade possuía seus programas, embora semelhantes em seus formatos. No entanto, as produções locais não ultrapassavam os limites regionais a ponto de alcançar outras partes do território

nacional. Até que, com a chegada do videotape, isso se tornou possível. O equipamento permitia que se gravasse áudio e vídeo captados por uma câmera. Essa foi uma encomenda exclusiva para registrar a inauguração de Brasília como nova capital do país (Ibidem). A tecnologia permitiu a chegada das produções que estavam concentradas em Rio de Janeiro e São Paulo, a todo o Brasil (DALLAGO, 2005).

No primeiro momento, o videoteipe servia apenas para copiar programas. A partir de 1963, com o lançamento do editor de vídeo, as cenas gravadas já podiam ser cortadas, emendadas, coladas, editadas enfim, o que foi decisivo para o desenvolvimento de uma linguagem própria da televisão” (CANALI, 2002, p. 71).

Isso fez com que a escala de produção na televisão tomasse uma proporção maior. No entanto, mesmo com a possibilidade diante da nova ferramenta, não se passou a explorá-la em todo seu potencial narrativo. “Nessa época, no fim da década de 1960, usavam-se mapas ou fotos e, mais raramente o videoteipe, como ilustração das informações verbais” (REZENDE, 2000, p. 108). Essa realidade começou a mudar com a estréia do Jornal Nacional, da Rede Globo, em 1969. A promessa do programa era de qualidade técnica. A primeira mudança pôde ser vista no fim do improviso, com a preferência por textos previamente escritos. Dessa forma, foi possível a criação de um padrão de jornalismo, que passou a prezar pela constituição de moldes para os programas, estilo e estética próprios.

### **3.1.3 A RecordTV**

A emissora, fundada em 1953 em São Paulo por Paulo Machado de Carvalho, é a mais antiga em atividade no Brasil. Ela foi também a primeira a possuir um prédio inteiro exclusivamente para atender ao trabalho da televisão, não apenas adaptado como as demais empresas de mídia da época (MATTOS, 1990, p. 41). No ano seguinte, transmitiu o primeiro seriado do gênero aventura produzido no Brasil. Durante a década de 1960, teve ampla audiência com a veiculação de programas musicais e organizou festivais de música que ganharam popularidade e levaram a alcançar 95% dos índices de audiência em 1967 (CPDOC, 2009). A aproximação



com o empresário Silvio Santos aconteceu em 1970, que contou com a produção de um programa de mesmo nome. Ele dividiu, inclusive, as ações da emissora. Até que, nos anos 1980, após a extinção da TV Tupi, investiu na implantação de sua própria emissora.

A lei não permitia que continuasse sendo sócio da Record agora com a nova aquisição. O empresário obtinha a maior parte das ações da emissora, que transferiu ao sobrinho, Guilherme Stoliar. Além disso, o veículo estava em uma fase difícil, havia dívidas e a audiência não era mais a mesma. Por isso, em 1989, também com a confirmação da família Machado de Carvalho, houve a venda da TV Record a Edir Macedo, líder da Igreja Universal do Reino de Deus.<sup>5</sup> A partir deste momento, houve alterações no canal, que não se deteve apenas a conteúdos de caráter religioso, como abriu a programação para programas de diversos gêneros. Atualmente, conta com uma rede de emissoras espalhadas pelos 26 estados, mais o Distrito Federal, e uma grade de programação que oferece, além de entretenimento, produções na dramaturgia e no jornalismo.

Os programas escolhidos para análise neste estudo, Cidade Alerta e Jornal da Record, ambos de alcance nacional, se enquadram em formatos conhecidos pela população brasileira e já consolidados. O primeiro, é caracterizado por trabalhar com jornalismo popular, com notícias voltadas preferencialmente aos casos policiais. Existe desde 1996, tendo passado por pelo menos três fases. Vai ao ar de segunda a sexta no fim da tarde. É composto por reportagens e tem um formato que intercala a veiculação das matérias e a interatividade de um apresentador, que comenta as principais do dia. Além disso, os repórteres também têm participações ao vivo. O Jornal da Record, que vai ao ar à noite, existe desde 1974. Vai ao ar de segunda a sábado. O seu formato atual segue ao padrão de dois apresentadores (um homem e uma mulher), que introduzem os principais acontecimentos do dia a nível nacional e internacional, abordando também os assuntos em reportagens investigativas e especiais.

---

<sup>5</sup>Estadão, 2018.

### 3.2 LINGUAGEM DO TELEJORNALISMO

A televisão, como recorda Squirra (1990), não pode ser vista, tecnologicamente e quanto à inovação, de forma isolada dos demais veículos que lhe antecedem. As descobertas nas artes e na comunicação que vieram antes da TV foram incorporadas à sua concepção, de uma forma ou de outra, formando um produto novo, mas com pequenos traços das demais tecnologias midiáticas existentes. No entanto, é na formulação de uma linguagem exclusivamente televisiva que é possível encontrar sua singularidade. Linguagem essa que foi sendo moldada e continua em processo de descobertas constante, em busca de um conteúdo que prenda a atenção e seja compreensível. O telejornalismo brasileiro, embora tenha herdado aspectos específicos do rádio no início de suas transmissões, possui em suas mãos uma ferramenta que é a mensagem em si mesma, e constitui-se de signos que “[...] levam a diferentes interpretações e relações, utilizando-se de artifícios que possam, antes de tudo, prender a atenção do espectador” (POSSAS; LOPES; FRANCISCO, 2006, p. 1). Aqui, os elementos passam pela fusão da linguagem verbal e visual. Porém, antes de tudo é primordial para delimitarmos as especificidades na produção telejornalística considerar as características do veículo.

Maciel (1995) quando faz uma ligação entre as práticas televisivas diárias e o conhecimento teórico existente sobre a TV, chega à conclusão de que determinados aspectos são fundamentais para se assimilar o processo de construção das notícias no meio audiovisual. O autor aponta quatro características intrínsecas à televisão, que ajudam a melhor defini-la. Ela é, portanto, massiva, intimista, dispersiva e seletiva (MACIEL, 1995, p. 18). Massiva porque o alcance da televisão aos lares do país chega a 69 milhões<sup>6</sup>, um público receptor que faz deste o seu principal meio de comunicação e consumo de notícias. Nessa multidão de olhos voltados para a tela tem-se uma experiência de participação com o mundo e as coisas que acontecem ao redor. Com base nesse pensamento, a televisão é vista como um meio democrático, porque para além de uma grande audiência, consegue alcançar e informar pessoas de todas as classes sociais.

---

<sup>6</sup> Apenas 2,8% dos lares não possui televisão, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) Contínua 2016 feita pelo IBGE.

O telejornalismo cumpre uma função social e política tão relevante porque atinge um público, em grande parte iletrado ou pouco habituado à leitura, desinteressado pela notícia, mas que tem de vê-la, enquanto espera a novela. Em relação aos meios impressos, acontece o contrário: o leitor só lê o que lhe interessa. É justamente por causa desse telespectador passivo que o telejornalismo torna-se mais importante do que se imagina [...]” (REZENDE, 2000, p. 24).

Partindo desse ponto, o telejornalismo reúne as massas diante da programação, considerando de forma ainda mais importante a imagem como produtora de sentido, alinhada ao texto jornalístico tecnicamente formatado aos moldes televisivos.

“Há quem não leia jornais nem ouça rádio, mas dificilmente se encontrará, pelo menos nas sociedades com razoável nível de desenvolvimento, quem não veja televisão” (MACIEL, 1995, p. 20). Essa característica de proximidade, de intimidade da TV com o público, a torna um veículo que ganha não apenas a atenção, como também o carisma de quem assiste. Ou seja, por estar centrada na ideia de “contar um acontecimento a um amigo ou conhecido”, busca despertar emoções no espectador para quem se está contando uma história. “O apelo de um diálogo de televisão, geralmente dito em um tom de voz baixo, toca com mais facilidade o telespectador porque ele se sente cúmplice e testemunha privilegiada de um momento de emoção” (Ibidem, p. 20). Soma-se a isso o fato de os telejornais prezarem por uma fala em tom de conversa, utilizando a articulação das palavras de modo a inserir o público dentro do assunto exibido. Esse caráter intimista também pode ser alcançado na utilização de enquadramentos mais fechados, detalhando o ambiente em que se dá a notícia ou mostrando gestos dos personagens enquanto é feita a sequência de imagens do fato. Isso colabora para dar força ao acontecimento, impactando em alguma medida quem assiste.

Se, por um lado a televisão consegue reunir um vasto contingente de pessoas diante da programação jornalística, por outro, devido aos inúmeros apelos de outras atividades que tomam a atenção do público, o meio adquire também uma natureza dispersiva. Enquanto a TV segue com o fluxo de programação de forma ininterrupta, simultaneamente existem deveres que disputam com o veículo a concentração

voluntária do espectador. Com isso, tem-se a demanda por desenvolver materiais audiovisuais que conquistem o público de imediato, seja pela qualidade das imagens, montagem ou sonorização.

O espetáculo televisão torna o veículo superficial, exige dele um ritmo constante para fixar a atenção do espectador. Esta atenção precisa ser conquistada já nos primeiros segundos. Os norte-americanos que estudam e transformam tudo em pesquisas dizem que no caso dos telejornais são os primeiros 10 segundos que definem o interesse ou não dos telespectadores (Ibidem, p. 21).

Nisso se torna ainda mais importante estabelecer equilíbrio entre a informação e o teor emocional dado a cada notícia, através dos recursos utilizados para tal. Nesse sentido não se pode dissociar o papel de atratividade da matéria jornalística, que em um primeiro momento deverá reter a atenção para depois apresentar os dados, fatos e informações de interesse público. “[...] duas coisas são capazes de prender a atenção do telespectador. Uma a notícia forte, bem redigida e bem apresentada. Outra a imagem de impacto, capaz de transmitir emoções” (Ibidem, p. 22). Uma vez conseguindo fazer com que os olhares sejam voltados à notícia, há maior possibilidade de que esta seja consumida integralmente, ou se não, reter a atenção ao que será mostrado por um tempo considerável, suficiente até que o público se sinta contextualizado sobre o assunto e, possivelmente, queira se inteirar mais a respeito.

O telejornal está inserido em uma lógica comercial e em um fluxo contínuo de programas que são veiculados ao longo do dia. Dessa maneira, surge um outro atributo próprio, que é a seletividade. Um programa jornalístico para TV possui um tempo de duração que precisa ser rigorosamente respeitado, pois uma única alteração de tempo implica em outros programas da grade da emissora que serão afetados. Assim, existem padrões estabelecidos de número de reportagens por edição, tempo de cada matéria e intervalos, que dão ao noticiário um tempo total relativamente curto para contemplar todos os acontecimentos das últimas 24 horas. Completar a lista de notícias que vão ao ar exige um processo de seleção por parte dos jornalistas a fim de dar destaque apenas ao que, de fato, é importante. Ou, o que é relevante para o público ao qual se destina. “Diferentemente do setor de

produção e veiculação de comerciais, o público da informação deseja, sempre que possível, saber o que se passa no lugar onde vive, no seu país e também no resto do mundo” (SQUIRRA, 1990, p. 48). Com alguma variação a depender do formato do programa, a média de duração das reportagens é de um minuto e meio a dois minutos.

Dentro desse período, existe a cobertura de um fato com inúmeros desdobramentos que precisa ser condensado e apresentado, em uma síntese, tendo elementos primordiais como personagens da história, tempo, lugar, implicações e impacto. Existem outros aspectos que também poderiam ser citados, porém aqui foram resumidos a estes. Seguindo a lógica de seletividade, é importante ressaltar que para delimitar o que é relevante para ser informado na TV segue-se os mesmos princípios básicos do jornalismo, que são os critérios de noticiabilidade, com a inclusão de um elemento que faz toda a diferença: a imagem. A capacidade esclarecedora de uma imagem é tomada por uma crença de que ela captura uma parte do mundo real e que, embora dê conta de apenas um recorte dessa realidade, ainda assim é tida como testemunha ocular de um fato. Isso porque, ao invés de relatá-lo, ela o mostra. “O telespectador pode duvidar do que lê num jornal ou do que ouve no rádio, mas dificilmente vai deixar de acreditar no que ele próprio viu” (MACIEL, 1995, p. 16).

Ao mesmo tempo, não é possível conceber seu significado completamente sem a articulação com o texto falado. Nisso, tem-se os dois principais elementos que constituem a base da linguagem televisiva. Squirra (1990) coloca a televisão em comparação com os jornais impressos, enfatizando o papel de fazer-se entender de imediato da TV, ao contrário do meio impresso que permite releituras e reflexão sobre o que se leu. Com esse posicionamento reforça a necessidade do meio de poder ser “lido” pelo telespectador sem que haja a necessidade de uma segunda experiência com a informação para ela ser assimilada. Ele diz que

Para considerar-se plenamente cidadão, o homem contemporâneo precisa dispor de fontes informativas que lhe permitam conhecer o que se passa e, em seguida, formar juízo sobre os acontecimentos. O acesso à informação é fundamental para a vida do homem comum, já que se trata do exercício da sua cidadania e do pleno usufruto dos seus direitos como integrante da sociedade (SQUIRRA, 1990, p. 48).

Sem a equilibrada combinação dos elementos constituintes do telejornalismo, não se consegue proporcionar ao receptor uma noção do que acontece no contexto da sociedade em que se insere. Nesse ponto, o autor é enfático ao fazer uma separação entre as funções de fala e imagem, ao mesmo tempo em que as coloca como partes indissociáveis no conjunto de elementos que fazem parte da construção de uma notícia. Para ele, “[...] a força da expressão da televisão está na individualização da comunicação” (Ibidem, p. 54). Ou seja, na escrita de um texto para ser lido de forma direta, redigido da mesma maneira que se fala e que precisa fazer sentido diante do registro que a câmera fez do acontecimento (Ibidem). Em telejornalismo, “[...] o texto não deve nunca tentar explicar as imagens, que são sempre mais fortes do que as palavras, mas sim dar sentido às imagens exibidas para o telespectador” (Maciel, 1995, p. 15).

Da mesma forma, esse texto é indissociável quando, na sua ausência, a imagem tende a se tornar vazia, pois o princípio básico do jornalismo é contar uma história e apurá-la em todos os desdobramentos. A imagem, mesmo tendo um papel essencial nessa construção, sozinha perde a relevância e deixa de constituir um todo, perdendo assim a sua força enquanto expressão na notícia. Por isso o produto notícia é resultado de um processo de tratamento dos dados apurados, das imagens e da organização que essas duas unidades informativas recebem. Em contrapartida, há quem afirme que a imagem “[...] pode deter uma certa autonomia, sobretudo nas partes narrativas e não deve ser vista somente sob o parâmetro da congruência com a palavra” (MUNCH, 1992, p. 221, no original em francês apud LEAL, 2006, p. 7). Ainda assim, a linguagem falada, que é responsável por pegar um acontecimento em seu estado bruto e torná-lo, de forma simples e clara, uma versão lapidada do ocorrido, essencialmente precisa fazer parte do enunciado televisivo, porque faz parte do discurso. Em outras palavras, ela explica os principais aspectos e implicações, e como o receptor pode ser impactado por aquele fato. Tudo isso dentro de uma concepção da televisão como um documento do cotidiano (REZENDE, 2000).

Por essa razão, o redator de telejornalismo tem que encontrar aquela forma de expressão que torne a mensagem acessível à

- senão toda - maior parte da audiência. Tudo pelo motivo crucial de se estar em perfeita sintonia com o telespectador que assiste ao noticiário, todo o discurso jornalístico, do vocabulário mais usual à sintaxe mais simples, deve organizar-se em função de seu destinatário final - a audiência - e de seu intermediário - o apresentador que o lê em voz alta (REZENDE, 2000, p. 94).

Embora ela por si só não possa esclarecer amplamente um fato, na composição final da notícia de TV, “é a imagem que permanece gravada no cérebro do telespectador depois que a notícia já foi esquecida” (Maciel, 1995, 18). Entende-se que a imagem seja mais forte do que a palavra e que nela esteja o elemento mais expressivo do telejornal, que é a informação visual (REZENDE, 2000). Isso porque em televisão a palavra serve como um suporte, “pontuando com um ritmo adequado a imagem que o vídeo mostra” (Ibidem, p. 44). Para isso, a notícia nesse veículo recebe um tratamento que exige do jornalista um olhar de sensibilidade para saber o momento de registrar e quais registros atendem ao teor do acontecimento. Sensibilidade essa que garantirá o material captado na externa<sup>7</sup> e determinará a qualidade visual que aquela notícia terá, pensando em gerar o impacto que se espera no público. Nesse cenário, importa identificar o que rende boas imagens para dar riqueza de detalhes à matéria, o que pode ser “[...] a cena emotiva, o flagrante inusitado, o dramático da reportagem, a alegria da matéria, o silêncio ou o som ambiente que de alguma forma se destaca e que por isso tem uma carga informativa e emocional” (Maciel, 1995, p. 44).

Enquanto a imagem se exalta pelo poder de expressão, em outro aspecto é preciso esclarecer que representa apenas um recorte, assim como todo o tratamento dado a notícia. Ou seja, cada enquadramento escolhido evidencia esse ou aquele ponto de vista sobre o assunto, resultado da decisão do repórter durante a apuração das informações e pré-visualização do material como estará quando montado. Dessa forma, chega-se ao ponto que coloca a verdade sobre um fato como resultado de um enunciado escolhido para aquela matéria. Ou seja, é uma versão sobre algo, um lado da história. Duarte (2004, p. 110-111) diz que

---

<sup>7</sup> Externa é o deslocamento da equipe de jornalismo (jornalista, câmera, motorista) que vão cobrir o fato e realizar as entrevistas no local do ocorrido.

[...] ao promoverem os acontecimentos enquanto os dizem e ao transformarem atores sociais em discursivos, os telejornais fazem emergir uma verdade que é discursiva, não coincidindo, obrigatoriamente, com a verdade dos fatos: trata-se de operações com efeitos de sentido.

O mesmo pensamento é seguido por Charaudeau (1997), que reforça a teoria de que o telejornal não condiz com a realidade em si, mas que “a cada função/efeito corresponderia uma estratégia enunciativa diferente e, com isso, a modos distintos de autenticação do relato” (LEAL, 2006, p. 6-7). E, assim, esse “‘fazer crer’ que define o jornal televisivo” (CHARAUDEAU, 1977, p. 213, no original francês apud LEAL, 2006, p. 7). Ao mesmo tempo, há evidências de que tem-se uma mobilização da atenção em torno de um fato quando este é transmitido no telejornal. A força da imagem, portanto, traz legitimidade a um acontecimento. Com isso, ela não se restringe a uma comprovação ou apoio de uma informação apenas, mas carrega sentido e depõe sobre o ocorrido. “O telejornal, embora pretenda falar da realidade, observa-se que frequentemente ele a reduziu ao visível, ao ponto de, às vezes, a existência dos acontecimentos depender da sua capacidade de ser visualizado” (JOST, 2004, p. 84). Rezende (2000), ao falar sobre o aspecto icônico dos planos, dá ênfase ao grau de angulação que se decide dar em relação a pessoa que está diante da câmera, bem como a abertura desta, que pode mostrar muito ou pouco sobre o fato. Ao partir deste ponto, entende que a utilização de variação nos planos devido ao enquadramento ou movimentos da câmera, que aproxima ou afasta do objeto, “pode simbolizar uma mudança de tratamento ao telespectador. Quanto mais fechado o plano, por exemplo, maior será a conotação, para o telespectador, de teor de intimidade na fala do apresentador” (REZENDE, 2000, p. 151).

É na montagem, por fim, que se define o ritmo que cada matéria terá, levando em consideração, em primeiro lugar, o tempo destinado a cada fato do dia em sua repercussão e nível de interesse público, e o tema que aborda, que implicará no tempo de cada take, passagem e sonoras da matéria<sup>8</sup>. Silva (2009, p. 32) explica

---

<sup>8</sup> Estes, acrescentando o OFF, são elementos essenciais da estrutura de uma matéria televisiva. O take é a captura feita pela câmera, já cortado no trecho considerado de maior destaque. Off é o texto explicativo que cobre as imagens, com as principais informações do fato. Sonoras são as entrevistas com fontes que, uma vez ali, dão sentido ao que já faz parte da notícia, complementando alguma informação dada pelo repórter. Este, aparece na Passagem, com informações que não foram ainda dadas, e que servem de ponte para o que será dito a seguir (REZENDE, 2000).



que “quando se edita uma reportagem para um telejornal, isto é feito a partir de uma concepção de montagem, que pode ser simples e intuitiva como também complexa e intelectualmente motivada”. Baseado na teoria de Eisenstein (1990), o autor escreve que dois objetos unidos não podem ser considerados uma soma, mas um produto final, um conceito (SILVA, 2009). Essa combinação de elementos tem como resultado a formação de um contexto, um sentido. Desta forma, o resultado que se obtém é totalmente diferente do que se fossem avaliados cada elemento isoladamente. Essas partes deixam de existir em si mesmas para passarem a ser uma “representação particular do tema geral” (EISENSTEIN, 1990, p. 17). Para se chegar ao produto final - a notícia telejornalística. Além disso, outros artifícios podem ser utilizados para “melhor ilustrar” o acontecimento. Gráficos, artes e materiais de arquivo pessoal são alguns exemplos.

### **3.2.1 As linguagem no Jornalismo Popular**

Conforme visto anteriormente, sabe-se que o telejornalismo, ao fazer uso das imagens, busca, na mesma medida que informa, conquistar a atenção do público através do despertamento da emoção em alguma medida. Ao mesmo tempo, com a facilidade para comover, vem o risco da utilização impensada de alguma imagem chocante, o que demanda do jornalista a consciência dos limites de sua atuação (MACIEL, 1995). Há acontecimentos de vasta repercussão e com imagens de impacto que sabe-se a reação que podem causar se exibidas. Desse modo, em televisão por vezes se faz necessário estabelecer um contrato com o espectador, que ao ser avisado do teor das imagens a serem veiculadas, decide por si mesmo ser exposto a elas ou não. Nesse contexto, ao entrar no campo do jornalismo popular, a discussão que se tem a esse respeito estabelece que é tênue a linha que separa a notícia do espetáculo. E, no caso das imagens de impacto, há uma crítica a respeito da veiculação destas, quando sendo primordial sua exibição ou apenas uma forma de impressionar e manter a audiência.

Ainda assim, quando se chega ao sensacionalismo, é justamente nessa disposição de material emocionalmente forte ou chocante que a atenção do público é atraída. No entanto, conforme Amaral (2006), “[...] o que determina o grau de

sensacionalismo é, principalmente, a linguagem que [...] usam para abordar os assuntos” (BERTHIER; SILVA, 2012, p. 5) que faz parte do escopo de cobertura. Neste caso, as pautas comumente presentes, que geralmente são os casos policiais ou escândalos que tenham forte apelo emocional. Ao mesmo tempo, não apenas o uso de determinadas imagens podem dar a uma matéria o teor sensacional, mas também a repetição de determinadas imagens ou personagem, além da entonação utilizada pelos jornalistas ao cobrirem uma informação.

## 4 ANÁLISE DOS PROGRAMAS

Neste capítulo aplica-se o conhecimento adquirido a partir das teorias anteriormente abordadas nos programas televisivos previamente definidos. Para chegar aos resultados desta pesquisa, que pretendia compreender a forma como a linguagem inerente ao cinema é apropriada pela televisão na prática do jornalismo diário, foi necessário fazer um levantamento do material dos programas escolhidos, a fim de encontrar dados suficientes para chegar às conclusões sobre o assunto.

### 4.1 METODOLOGIA

Para chegar aos resultados desta análise, em um primeiro momento foi feita a revisão da bibliografia referente ao tema abordado. Com isto, foi possível ter uma base teórica suficiente para direcionar a observação do objeto de estudo partindo dos conceitos apresentados anteriormente. A proposta de Análise de Imagem apresentada por Coutinho (2009), que consiste na verificação dos usos feitos de determinado conceito próprio do cinema, também é utilizada para a construção deste estudo. Neste método, que tem na base da teoria o espaço fílmico, o mesmo é visto como meio de expressão. Há quem defenda que “a análise e a apreensão das imagens não devem ser feitas a partir de categorias linguísticas, mas pelo que considera como unidades propriamente visuais: figuras geométricas, ângulos de câmera, tipo de montagem, etc.” (COUTINHO, 2006, p. 333).

Esta é uma metodologia que, embora seja utilizada para avaliar produtos do cinema, pôde ser aplicada nas matérias selecionadas. “Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo” (PENAFRIA, 2009, p. 97). Assim, partindo do pressuposto da leitura, interpretação e síntese das imagens (COUTINHO, 2009), foram determinadas categorias de observação e análise dos programas para, então, identificar características que indiquem a forma como os telejornais se apropriam de cada elemento cinematográfico.

Os programas escolhidos para representar o objeto de estudo foram *Cidade Alerta* e *Jornal da Record*. Ambos tiveram um recorte de três edições, de 6 até 8 de maio de 2019, de segunda a quarta-feira. O *Jornal da Record* foi selecionado como parte da amostra por ser um jornal em formato tradicional, veiculado no horário da noite e pela periodicidade semanal. Nele, existem dois apresentadores, um homem e uma mulher. São eles: Celso Freitas e Adriana Araújo. O programa possui, além da disposição das matérias, participações ao vivo de repórteres, geralmente correspondentes internacionais, que apresentam notícias em formato de notas.

O *Cidade Alerta*, por sua vez, foi inserido na pesquisa pelo formato popular e no intuito de comparar sua utilização dos objetos categorizados em relação ao diário noturno da emissora. Além disso, por ter um tempo de duração maior (pelo menos duas horas no ar), pretende-se compreender como soluciona a disposição das matérias e os recursos que usa para fechamento do tempo de exibição. No programa há um apresentador, que atualmente é Luiz Bacci, e um comentarista, Percival de Souza, que se posiciona em determinadas matérias. O cenário segue o modelo de um jornalista que apresenta o noticiário em pé, com o auxílio de uma tela que exibe imagens das matérias.

Os telejornais foram analisados partindo de quatro categorias: “Utilização dos planos”, “A figura do repórter”, “A visão sobre o entrevistado” e “Plano em sequência”. Essa divisão pretende tornar clara a maneira como os dois programas abordam os assuntos que são notícia em suas edições, tendo como princípio norteador as escolhas feitas quanto à captação e ao uso das imagens, além da forma como estão dispostas dentro das reportagens.

A primeira categoria pretende compreender de que forma a repetição de determinados planos cria um padrão de utilização das imagens em cada telejornal, buscando também entender em que medida há maior ou menor proximidade com o espectador a partir da escolha dos enquadramentos.

A segunda categoria busca definir a maneira como o repórter é colocado diante do espectador na medida em que se opta pelo enquadramento da figura do jornalista em determinado plano, além dos elementos que, uma vez estando em quadro, contribuem para formar uma imagem do profissional característica.

A terceira subdivisão se atém ao olhar que recebe o entrevistado. Neste

sentido, o objetivo passa a ser identificar como o uso do plano e enquadramentos configuram determinada imagem do entrevistado, como a fonte é vista a partir do uso que se faz destes recursos.

A quarta categoria foi acrescentada à pesquisa para ser avaliada quanto à validade de sua utilização para proporcionar o movimento interno de uma mesma tomada, sem a necessidade de cortes.

Uma quinta categoria, ao se ater à escolha de montagem, busca identificar a presença dos teóricos da montagem no uso que se faz atualmente desta nos programas, além da efetiva contribuição para a informação visual apresentada ao telespectador.

## 4.2 A UTILIZAÇÃO DOS PLANOS NOS PROGRAMAS

Partindo de uma observação de três edições semanais de cada telejornal, ambas nos mesmos dias, foi feito um levantamento do número de vezes em que cada plano definido aparecia em quadro. Para esta análise, considerou-se as reportagens e as notas cobertas, visto pela presença das imagens. Neste sentido, Squirra (1990) relembra que o repórter está “[...] contando a história sob um ponto de vista particular, de acordo com seus referenciais culturais, históricos e políticos” (SQUIRRA, 1990, p. 64) e, com isso, ao selecionar o uso de determinada imagem, haverá, como consequência, uma nova forma de compreender o fato por parte do espectador.

O que norteia este aspecto da observação dos telejornais é a escolha de determinados planos e o uso que se faz destes em cada etapa das reportagens. Isto tendo como pressuposto as características inerentes ao formato de cada programa e ao padrão de abordagem que se faz sobre os acontecimentos. Desta forma, ao estabelecer uma amostra de uso dos planos em cada telejornal busca-se delimitar qual relação há entre a escolha por determinado plano e o fragmento da narrativa escolhido para ser enquadrado, visando notar qual o sentido que é produzido a partir disto. E, também, perceber como figuras centrais das reportagens, como os repórteres e entrevistados, são enquadrados em cada programa, estabelecendo, assim, uma forma de olhar sobre eles que é transmitida ao telespectador.

Consideramos, para a contagem dos planos, cada mudança no enquadramento gerada pelo movimento, seja ele de posição do objeto ou de movimento da câmera, que resultava em um novo enquadramento. Desta forma, planos repetidos foram contabilizados pelo corte feito entre outros momentos e *takes*. Nas três edições, ao todo 32 do Cidade Alerta e 48 matérias do Jornal da Record foram observadas a fim de identificar a presença de cada plano antes definido.

O Cidade Alerta é um programa com duração de pelo menos duas horas. Com isto, a média de reportagens veiculadas diariamente é de dez notícias, todas tratando de casos policiais, com destaque para a maior frequência de matérias sobre desaparecimentos. “Caso”, inclusive, é a cartola<sup>9</sup> dada junto ao título da notícia, seguido do nome do personagem principal do acontecimento. O apresentador é enquadrado em Plano Americano, com variações em Meio Primeiro Plano, que é o plano principal em que é mostrado o comentarista, ambos em pé. Em alguns momentos o apresentador aparece em Plano Médio, geralmente quando volta de um intervalo comercial, por um breve momento. Há uma utilização exaustiva de imagens de arquivo, principalmente por ser esta a primeira imagem que aparece quando é feita a chamada da matéria pelo apresentador. E, enquanto se comenta sobre a notícia (ou caso, como é dito durante o programa), a imagem de arquivo permanece como plano de fundo do apresentador, ocupando toda a tela enquanto este faz suas considerações.

Este recurso é utilizado em grande parte para solucionar o problema da falta de imagens. Como visto anteriormente, a quase totalidade das matérias neste noticiário trata de desaparecimentos. Sendo assim, há o desafio de construir uma narrativa informativa sem que seja possível fazer imagens do personagem central da história. Para tal, a edição é constituída de planos dos entrevistados, seguido das sonoras de cada um em meio primeiro plano ou primeiro plano; além das imagens do repórter quando no momento da passagem, indo do plano médio até o meio primeiro plano. Este é um momento em que é usado também como alternativa à necessidade de imagens dar a este *take* uma duração maior, com alguma variação

---

<sup>9</sup> Cartola, em jornalismo, é o título usado antes da manchete principal de cada matéria indicando o assunto de que trata aquela informação. No telejornal em questão, essa indicação do assunto é dada em um item colocado junto ao título da matéria.

entre os planos através do movimento de câmera ou do próprio repórter na cena.

Quanto ao Jornal da Record, a análise foi realizada a partir da seleção e observação das notícias que possuíam algum tipo de imagem. Assim, além das reportagens (ou VT's), é avaliada a utilização dos planos também nas notas cobertas, sendo elas dadas pelos apresentadores ou pelos repórteres em entradas ao vivo (*stand up*). Os assuntos das informações que fazem parte das edições são sobre, em sua maioria, política, economia, internacional e geral. Neste noticiário, os dois apresentadores são enquadrados em Plano Americano ou, nas tomadas individuais, Meio Primeiro Plano, com algumas variações em Primeiro Plano. Aqui, a solução para a necessidade de imagens para cobrir as informações em off é solucionada a partir da captação de fragmentos de um mesmo ambiente em diversos planos, indo da ambientação até o detalhe humano ou de um objeto, sempre em fragmentos curtos. É utilizado como recurso, também, a produção de imagens em estúdio no caso da série de reportagens especiais “Corrupção no dia a dia”, em que a ausência de informação visual foi solucionada a partir da reprodução de objetos e situações simbólicas que levem à associação mental com o assunto da matéria.

Baseado no número de matérias em que cada plano está presente nos dois programas, ficou evidente que se opta em um programa mais por determinado padrão de enquadramento do que o outro, isto em virtude da proposta de cada um diante do público. Ou seja, o Cidade Alerta, por ser um programa policial, espera-se emoção, seja em termos de suspense ou apelo à sensibilidade, comoção. Quanto ao Jornal da Record, embora o interesse humano ainda esteja presente, o escopo de assuntos cobertos indica maior distanciamento emocional, por serem questões da ordem da razão, como no caso de política e economia. Assim, por esta diferenciação é possível compreender como as decisões da captação visual se adequam às características de cada produção.

No programa policial, há a escolha pela repetição de *takes* de médios para fechados, em decorrência de serem matérias que pressupõem aproximação com o público, identificação, imersão na narrativa e foco nas figuras humanas que são peças fundamentais nas histórias e na reconstituição dos fatos através dos relatos. Assim, o ambiente está pouco em evidência, aparecendo na maioria das vezes como plano de fundo de alguma sonora ou passagem, apenas para localizar a figura

humana e a relação do local com determinada parte da história em seus desdobramentos. Quando aparecem isoladamente, são fragmentos com duração mais curta em comparação aos outros planos que compõem a reportagem e não se repetem tanto.

No Jornal da Record, os planos mais abertos, de ambientação, aparecem com mais frequência e com mais repetição dentro de uma mesma matéria, em alguma medida porque são planos que servem para complementar os *takes* e imagens, além do fator tempo curto, em que as matérias possuem um ritmo mais rápido, necessitando do uso de mais *takes*. Mesmo assim, esse uso acontece ainda porque há um grande número de matérias em que os lugares são fundamentais ou o ponto central da informação, como por exemplo um aeroporto, onde há movimentação de um grande número de pessoas e identificar todos os elementos que compõem este ambiente são essenciais para criar na mente do espectador essa visão de como ele é.

O Plano Detalhe aparece com bastante repetição em matérias específicas de cada noticiário. No programa policial isto pôde ser identificado na matéria “Pedófilo na cadeia”, em que há uma vítima menor de idade e, portanto, não pôde ser identificada. Assim, são feitas imagens das mãos, de detalhe na blusa, boca e, nas sonoras, segue-se este padrão de plano detalhe, utilizando também a captação em contraluz. Já no Jornal da Record, o uso que se faz do plano detalhe é diferente, pois aparece com repetições na matéria especial ao final da edição do telejornal. Neste caso, numa matéria que trata de economia, são feitos *takes* de documentos, notas de dinheiro, mãos assinando papéis, boletos, um detalhe de algo escrito em algum recibo, etc. Com isto, parte-se para uma sugestão que, na mente do espectador, é apreendida através dos objetos simbólicos que transmite a ideia de negócios, movimentações e impacto econômico do que está sendo noticiado.

#### **4.2.2.1 Reportagens**

Telejornal: Cidade Alerta

Data: 06/05/2019

Assunto: Desaparecimento

Título: Mãe e filha somem após carona



Duração: 10min41s

Planos: 23

Descrição: As primeiras quatro imagens que aparecem são de arquivo, fotos de mãe e filha desaparecidas. Em seguida, tem início a primeira sonora, da avó, em Primeiro Plano e ângulo  $\frac{3}{4}$  à direita. Ela tem uma expressão séria enquanto fala. Ao fundo, é possível identificar o pátio da casa com diversos objetos espalhados, inclusive uma bicicleta próxima à parede e outro brinquedo cor de rosa, indicando que ali mora alguma criança. Mais três imagens de arquivo. Na sequência, outra sonora, em Primeiro Plano e ângulo normal, do tio que tem o portão de entrada da casa ao fundo. Após o corte, tem-se a imagem da rua na frente da casa, em que a câmera utiliza o *zoom in*, mas conserva o Plano Geral. Há a retomada da sonora da avó, no mesmo padrão inicial. Mais duas imagens de arquivo. É exibida a imagem da fachada de um posto de saúde em Plano Médio. Torna a ser exibido mais uma imagem de arquivo. Após, a sonora do tio é retomada, também no mesmo padrão inicial. Outra imagem de arquivo. O portão da casa é enquadrado em Plano Geral. Volta a imagem da rua em frente à casa, em Plano Geral, onde há a movimentação de carros. É retomada a imagem do posto de saúde, no mesmo padrão inicial. Outra imagem de arquivo. Neste momento, após o corte tem-se início a passagem da repórter, que está no pátio da casa em Plano Americano. Este é um plano em sequência com uma câmera que segue a repórter conforme ela sai do pátio e caminha pela calçada até chegar no centro da rua, agora em Plano Médio. Ela dá mais alguns passos e aponta à sua frente, para onde a câmera se volta antes de retomar a imagem da repórter, novamente em Plano Americano. Ela continua se movendo até o final da passagem, que durou 1'51" (um minuto e cinquenta e um segundos). Outra imagem de arquivo é exibida. Retoma-se a sonora da avó. Logo após, repórter e o tio aparecem conversando em Meio Primeiro Plano na frente do portão da casa. Ela de perfil e ele em ângulo normal. Há um corte e apenas o tio aparece, em Primeiro Plano. A imagem da rua com os carros aparece novamente. Retoma-se a sonora do tio. Chega o momento de outra passagem da repórter, agora em frente ao posto de saúde, em Plano Americano. Há a movimentação de algumas pessoas ao fundo. Novamente a avó aparece em uma sonora. Em seguida, avó e repórter aparecem conversando dentro do pátio em Meio Primeiro Plano. Aqui, novamente a repórter aparece de perfil, e a avó, em ângulo normal. Duas imagens de arquivo aparecem. Na sequência, uma nova passagem da repórter no pátio da

casa. Agora, ela sai diretamente da porta da casa em Plano Geral e caminha em direção à câmera, que também realiza movimento *zoom in* até enquadrar a repórter em Plano Americano. Retoma-se a sonora da avó. Mais duas imagens de arquivo aparecem. Novamente repórter e o tio aparecem conversando, em Plano Americano e, com *zoom in*, enquadra-se somente o tio em Meio Primeiro Plano. Outra imagem de arquivo aparece e, em seguida, retoma-se a sonora do tio. Após, tem-se a sonora da avó novamente. Uma imagem de arquivo aparece. Em seguida, um take em *big close* mostra o rosto da avó conversando e, após, outra imagem de arquivo é exibida. A imagem da repórter conversando com a avó no pátio agora está em Plano Médio e um brinquedo que a avó segura indica pertencer à menina. Outra imagem de arquivo. A sonora da avó é novamente exibida, seguida da sonora do tio. Agora, outra passagem da repórter em um local diferente. Desta vez, uma praça, onde é enquadrada em Plano Médio enquanto se aproxima de balanços vazios que se movimentam, indicando a ausência de crianças para brincar naquele lugar. A câmera se aproxima da repórter até ela estar em Meio Primeiro Plano. Uma imagem em Primeiro Plano e *contra plongée* dos balanços se movimentando aparece. Novamente a sonora da avó. Em seguida, um Plano Geral da frente de uma delegacia. Outra imagem de arquivo. Uma imagem da avó conversando com a repórter em Primeiro Plano. Um *plongée* em Meio Primeiro Plano mostra o brinquedo da menina vazio. Novamente a sonora da avó antes da última imagem de arquivo que finaliza a matéria. Por fim, é preciso comentar que, em alguns momentos a tela fica dividida entre uma imagem de arquivo e a sequência de matéria.

Telejornal: Jornal da Record

Data: 06/05/2019

Assunto: Debate na Câmara dos deputados

Título: Deputados querem a presença de Paulo Guedes para debate sobre a reforma da previdência

Duração: 1min29s

Planos: 17

Descrição: Esta é uma matéria que trata da política nacional. Nela, foram utilizadas imagens em seis dos oito planos descritos. A primeira imagem é a de um parlamentar que caminha entre os microfones dos repórteres em Meio Primeiro Plano, que indica estar respondendo questionamentos. Em seguida, há um corte

para outro parlamentar, já em outro ambiente, que pelo posicionamento de diversos livros ao fundo indica se tratar de um escritório. Desta vez, sentado diante de uma mesa, também enquadrado em Meio Primeiro Plano, em ângulo *contra plongée*. A imagem passa para um *big close* do rosto, exibindo expressões faciais enquanto há a movimentação dos lábios na fala. Em sequência, acontece a mudança para outro cenário. Agora, um grupo de idosos reunido ao redor de uma mesa, em Plano Médio, realiza alguma atividade educativa. Há um corte, que muda para Meio Primeiro Plano e passa a exibir apenas 3 idosas, sem realizar nenhuma ação, duas sentadas e uma em pé, olhando à sua frente. Em seguida, muda-se o ambiente novamente, passando para uma lavoura, com dois trabalhadores mexendo na terra em Plano de Conjunto. Segue em plano de conjunto, porém já em outro cenário, que agora é uma sala de aula lotada. A partir daí vem a primeira sonora, do mesmo parlamentar que aparece no início, desta vez em Primeiro Plano durante uma coletiva de imprensa. Após isto, há um Plano Geral em *plongée* do Plenário da Câmara dos Deputados, com intensa movimentação de pessoas. Há um enquadramento mais fechado ainda em *plongée*, mas em Plano Médio, que dá destaque para um grupo de parlamentares homens que conversam em meio às outras pessoas. O quadro da cena volta para o Plano Geral. Em consecutivo aparece a figura de outro deputado, que chega sorridente até os repórteres para a coletiva, em Primeiro Plano e depois, com o *zoom out* da câmera, em Meio Primeiro Plano, conforme se aproxima. Há um corte que coloca esta mesma figura em um *big close* de perfil. Neste momento, ele conversa com alguém à sua frente enquanto passa uma das mãos no rosto. A próxima imagem é desta mesma pessoa, já no momento da coletiva, em Plano Americano e, em seguida, com *zoom in* passa a estar em Primeiro Plano. O próximo corte leva ao enquadramento do repórter no ato da passagem, em Meio Primeiro Plano e à esquerda do quadro, permitindo visualizar ao fundo a parte externa do Congresso Nacional. Por fim, a imagem volta ao último parlamentar a aparecer, com a sonora em Primeiro Plano que finaliza a matéria.

#### **4.2.3 A figura do repórter**

O repórter é o responsável por produzir matérias para um telejornal. O

trabalho desenvolvido por este profissional é o conteúdo principal com o qual são fechadas as edições dos programas. Trabalho este que, por ser dirigido à um veículo massivo, requer do jornalista a capacidade de construir narrativas que, ao mesmo tempo que informam, o façam de maneira direta.

A figura do repórter reuniu, ao longo do tempo, características específicas a seu fazer: é ele que busca a informação, apura fatos, reúne indícios, recompõe os acontecimentos, monta a notícia. [...] Associado a isto, estão as noções do repórter mediando um acontecimento social (trazendo-o até o público por meio da tradução de outros discursos) e do repórter como testemunha (que está onde o leitor não pode estar) (KLEIN, 2008, p. 4).

O repórter, assim como o apresentador, olha fixamente para a câmera, ou seja, apresenta as informações como quem explica algo para outra pessoa, uma conversa com o espectador. Desta forma, reforça-se a ideia de confiabilidade, de quem transmite segurança no que afirma, característica importante para quem lida com a divulgação de fatos. E, ainda, o repórter é ali o único responsável por ser o interlocutor de todas as demais vozes que aparecem na matéria, que se dirigem a ele para que ele repasse o que for relevante. Quando em uma declaração que não pode ser dita pelo repórter, usa-se a sonora da fonte. Mesmo assim, entende-se que o profissional ali está porque averiguou as informações que recebeu e foi em busca de complementaridades ou contrapontos que deem legitimidade ao seu trabalho de produção. No Cidade Alerta, em especial, a presença do repórter na matéria remete à criação de uma estrutura de investigação semelhante à que a polícia faria na mesma situação. Assim sendo, vão em busca de fontes, ligadas diretamente aos personagens principais, buscando dados que contribuam para formular hipóteses.

Em ambos os casos, a entrada do repórter se dá seguindo os mesmos planos, com destaque para o Meio Primeiro Plano. Isto indica um certo distanciamento da narrativa, o suficiente para mostrar que o repórter possui a função de intermediador entre as informações e público, sem que tenha alguma interferência nos acontecimentos. Assim, se mostram como porta-vozes dos desdobramentos, transmitindo o que tiveram conhecimento a partir dos relatos, complementando algo já dito anteriormente na matéria. No Cidade Alerta a

passagem<sup>10</sup>, que marca uma transição entre um dado e outro da reportagem, quebra a atmosfera de aproximação e envolvimento com as fontes para reservar um momento à transmissão de informações da apuração por parte do profissional, o que fica evidente pelo posicionamento da câmera e a forma como o repórter fala, que pode estar centralizado no quadro ou não. Há um destaque para a figura do repórter que se movimenta em quadro e gesticula a todo momento.

Em contrapartida, no Jornal da Record esta passagem, mesmo tendo igualmente a função da transição, não quebra a proximidade, mas permite ela neste momento. Pois, se tratando de assuntos mais “densos”, a presença do repórter ali dá legitimidade, aproximação dele com o fato e, conseqüentemente, com o público. Com exceção das notas cobertas dadas ao vivo, aqui o repórter pode ser enquadrado também à direita ou esquerda quando a aparição do cenário ao fundo mostrar que ele detém importância nos acontecimentos noticiados pelo repórter, a depender do assunto abordado. A posição do repórter em geral é fixa, tendo como único ponto de movimentação as mãos, padrão que há uma quebra quando na série de reportagens especiais.

Figura 6 – Enquadramento dos repórteres no Cidade Alerta e Jornal da Record, respectivamente



Fonte: Tragédia: filho de ex-prefeita mata a mulher (2019) e Bolsonaro diz que não haverá cortes na educação (2019)

#### 4.2.4 A visão sobre o entrevistado

<sup>10</sup> Segundo o Dicionário de Comunicação (2001, p. 553) está “é a expressão utilizada para definir a ligação, feita com o repórter enquadrado no vídeo, editada entre dois momentos ou locais de uma mesma reportagem”.

O entrevistado nada mais é do que uma fonte<sup>11</sup>. E a fonte, no jornalismo, tem papel essencial no levantamento de informações. Seja em off ou de forma declarada, sua contribuição pode ser o elemento principal para que o escopo de dados obtidos sobre determinado fato seja completo.

Os entrevistados geralmente dão relatos, descrevem situações, relações mantidas com os elementos principais de cada caso. As sonoras em sua grande maioria são feitas em Primeiro Plano, com algumas variações em Meio Primeiro Plano, pois a prioridade é mostrar as expressões da pessoa que fala, além de aproximar do público, criando também um laço de confiabilidade, mas sobretudo de identificação. Entende-se que as fontes estão mais próximas da informação, porque em certa medida são testemunhas oculares, estão ligadas ao fato. Elas têm propriedade para dar um relato, pois viram algo ou sabiam de algo e são afetadas por isso. Neste sentido, a maior aproximação de planos em tomadas de fala acontece com os entrevistados.

Figura 7 – Enquadramento de entrevistados



Fonte: Mãe e filha somem após carona misteriosa (2019) e Avianca: suspensão do leilão e crise na empresa (2019)

Nas matérias, os entrevistados não olham diretamente para a câmera, mas respondem em direção ao repórter, para ele que é o responsável direto por ser interlocutor, por transmitir o fato ao telespectador. Como consequência, tem-se a utilização do ângulo  $\frac{3}{4}$  à direita ou esquerda. O entrevistado é uma fonte, relata algo a quem investiga ou apura uma informação. Mesmo tendo propriedade sobre o assunto, ainda assim se direciona a quem está recebendo e ao mesmo tempo

<sup>11</sup> O Dicionário de Comunicação (2001, p. 317) define a fonte como “todos os documentos e pessoas de onde um autor de trabalho jornalístico, literário, técnico ou artístico extraiu informações para sua obra”.

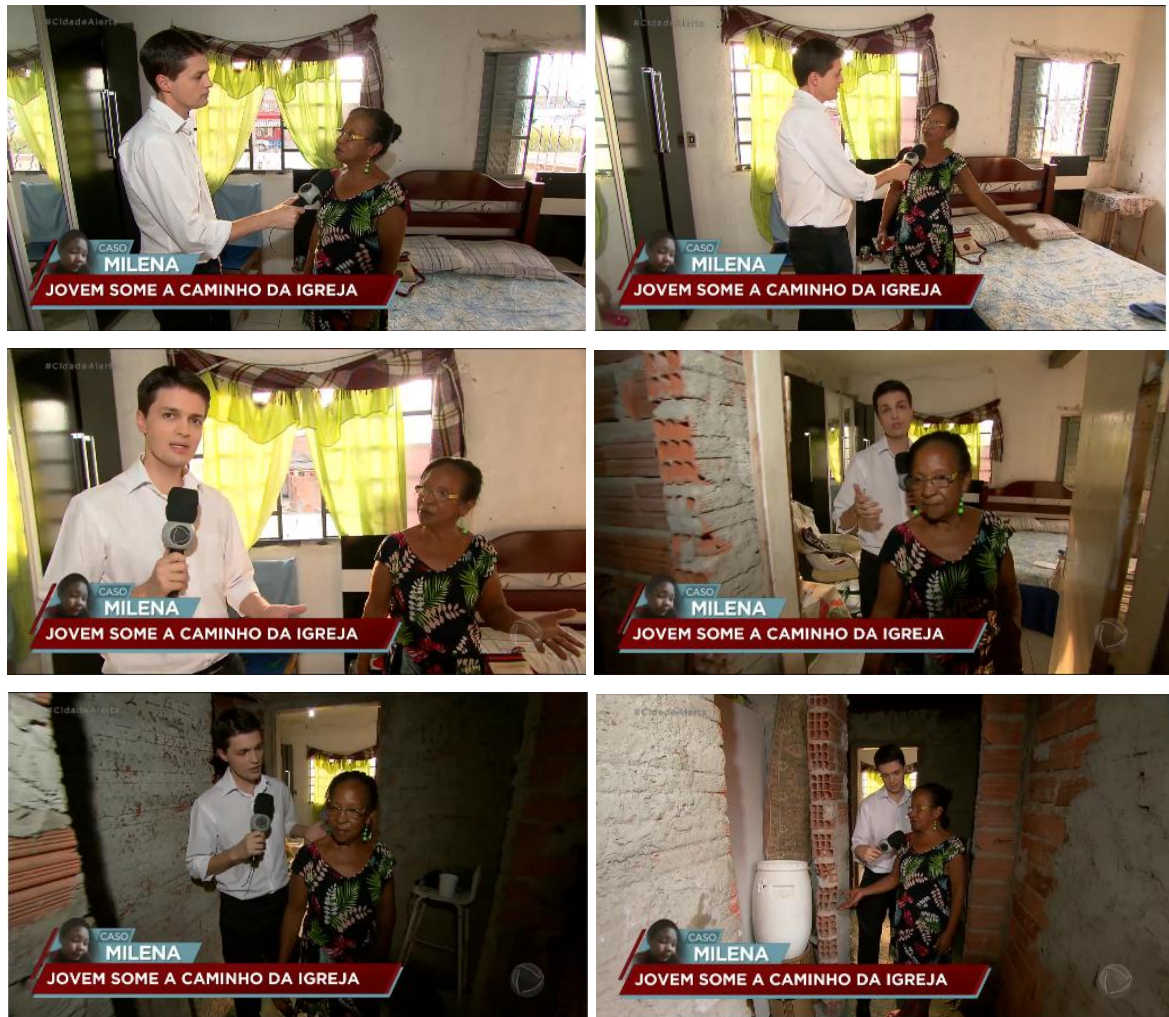
selecionando o que é relevante ser transmitido ao público.

#### **4.2.5 Plano em sequência**

O plano em sequência foi uma particularidade percebida somente através do acompanhamento das edições dos programas. Este é um recurso da linguagem cinematográfica que, entre outras coisas, supõe deixar o espectador completamente imerso na história. Desta forma, é possível explorar a ação que acontece e também os detalhes que compõem o cenário sem o uso de cortes. No *Cidade Alerta*, em especial, este recurso é muito utilizado no momento da passagem. Neste caso, unido à utilização da trilha sonora, se cria uma atmosfera de suspense, de tensão, pois a movimentação do repórter em quadro é lenta, utilizando deste recurso para exibir o cenário, objetos que o compõem e, na fala, reforçar a relação do local com a narrativa. A câmera segue a sequência de movimentos da figura humana que está dando um relato, como o olhar curioso de quem acompanha uma história e tem interesse em saber seu desfecho.

Ao mesmo tempo, coloca o telespectador na condição de observador. Com isto, na ausência do corte, tem-se a sensação de veracidade, de que não há interferência na construção da imagem, que passa a acontecer naturalmente. Além disso, outra leitura possível sobre o uso do plano em sequência no ato da passagem indica uma ideia de bastidores da notícia, visto pela liberdade do repórter em acompanhar a fonte enquanto ela relata e mostra algo em específico do cenário que possa ter relação com o caso. Uma demonstração do percurso que é seguido em uma apuração, mas que geralmente não faz parte das imagens registradas. Com a adoção deste recurso, para além do ganho em imagens para fechamento do tempo da matéria, os detalhes antes visto em *takes* entrecortados passam a ser vistos no todo, dando ao espectador a escolha de olhar para este ou aquele elemento que compõe a imagem. Esta sequência sugere, ainda, uma relação de informalidade, proximidade com a vida privada quando na presença do entrevistado, que abre o seu espaço pessoal para ser mostrado diante da câmera.

Figura 8 – Plano em seqüência na matéria “Jovem some a caminho da igreja”



Fonte: Jovem some a caminho da igreja (2019)

#### 4.3 MÉTODO DE MONTAGEM

A montagem é um aspecto essencial na estruturação de um filme, por tornar possível a produção de sentido através da união pensada dos cortes. O que não é possível se houver apenas uma junção deles ao invés do posicionamento estratégico dos fragmentos de imagem na intenção de relacioná-los na narrativa. Em televisão, especialmente no jornalismo, este recurso não deixou de ser aplicado. Pelo contrário, foi incorporado na medida da necessidade de organizar a informação também visualmente, a fim de tornar claro na mente do espectador os diversos aspectos da informação. Para isto, se criam caminhos lógicos e narrativas audiovisuais que contribuam para elevar a notícia a um nível de maior valor.



Nos programas analisados, entre os dez tipos de montagem descritos, pelo menos dois foram identificados. A montagem métrica e a montagem rítmica de Eisenstein estão presentes no processo de edição das matérias observadas. Técnicas estas pelas quais é atribuído um ritmo de apresentação das imagens na tela que fortalecem o teor do assunto que é noticiado. Ou seja, nas matérias de assuntos que indicam agilidade os cortes são mais seguidos, independente da quebra da ação que se dava no take anterior. Já nas reportagens de maior dramaticidade ou sensibilidade, tende-se a priorizar o desenrolar de uma ação sem o corte imediato dela.

Evidentemente, no Jornal da Record a maioria das notícias são relativamente curtas em comparação com o noticiário policial. Em um primeiro momento por ter um tempo de duração do programa que é menor e, em segundo, porque utiliza mais repetições de takes que são mais curtos e dão mais rapidez à apresentação das matérias. Em contrapartida, o Cidade Alerta, com pelo menos uma hora e meia a mais de veiculação, utiliza menos cortes e parece seguir um padrão no relevo da montagem que preza por uma condução mais pausada.

O Jornal da Record, em especial, mostra traços característicos quanto ao olhar sobre o mundo e as coisas proposto por Vertov. Nele, os elementos da ordem do cotidiano aparecem com frequência ao fazer registros visuais de situações e movimentações que acontecem sem que haja interferência. Momentos em que a câmera é ligada e ali permanece, captando tudo o que acontece diante de si. Este tipo de imagem geralmente é feito nas ruas, calçadas, locais de tráfego intenso de pessoas, onde não se pretende que a presença de uma câmera ali faça com que haja uma mudança na naturalidade dos acontecimentos<sup>12</sup>. E, ainda, a montagem garante a liberdade de que o movimento tenha continuidade dentro da cena. Estes registros são utilizados em pontos da matéria que servem de transição entre uma fala e outra, ou na mudança de enfoque da informação. Registros que, embora não construídos, pela escolha de ponto de vista transmitem significados.

---

<sup>12</sup> A presente pesquisa não fez uso da técnica de entrevista. Então, não é possível saber se os jornalistas envolvidos com os programas têm conhecimento dos trabalhos de Vertov. Contudo, por esta monografia buscar uma aproximação entre cinema e televisão considera-se o registro importante.

**Figura 9 – Imagens da matéria sobre o Governo Venezuelano**



Fonte: Governo venezuelano contabiliza número de presos nos protestos (2019)

#### 4.3.1 Reportagens

*Telejornal: Cidade Alerta*

*Matéria 9 - Marido esconde a face do mal: esposa é morta*

*Data: 06/05/2019*

*Duração: 6min12s*

*Cortes: 23*

Plano Geral -

Plano de Conjunto - 5 vezes

Plano Médio - 4 vezes

Plano Americano -

Meio primeiro plano - 4 vezes

Primeiro plano - 13 vezes (3 vezes sonora e 1 vez passagem)

Big Close -

Plano Detalhe –

*Telejornal: Jornal da Record*

*Matéria 15 - Série corrupção no dia-a-dia – Atestados*

*Data: 06/05/2019*

*Duração: 7min33s*

*Cortes: 94*

Plano Geral - 5 vezes

Plano de Conjunto - 12 vezes

Plano Médio - 7 vezes

Plano Americano - 5 vezes (1 sonora 1 passagem)

Meio primeiro plano - 18 vezes (9 sonora)

Primeiro plano - 27 vezes (3 sonora)

Big Close - 10 vezes

Plano Detalhe - 22 vezes

As duas reportagens foram escolhidas como uma amostra de cada programa para exemplificar as diferenças de ritmo presentes nos dois telejornais. Ambas são de mesmo dia. A matéria da série especial do Jornal da Record foi escolhida por ser a de maior duração na edição, o que pressupõe uma liberdade para uso das imagens e cortes mais evidente. Em relação à matéria do outro telejornal, foi escolhida por ter o tempo de duração que mais se assemelha à reportagem especial, permitindo que fosse feita uma avaliação dos cortes e do ritmo de ambas.

Seguindo o método de montagem métrica sugerido por Eisenstein, além de utilizar todos os planos descritos neste trabalho, a reportagem do jornal noturno apresentou um número de cortes maior. Este era um VT que abordava um assunto sobre a economia do país e os impactos de determinadas práticas nesta área. Ao longo da matéria são utilizados takes de diferentes ambientes, mas os que não têm relação direta com os entrevistados ou com a temática. Ainda assim, servem como momentos de transição entre uma informação e outra, além de proporcionar uma quebra na sequência de imagens de uma mesma cena, despertando interesse em algo novo que é apresentado. Nisto, demonstra haver maior variedade de imagens. O ritmo ainda é ditado ou pelas pontuações na fala do repórter, ou pela trilha sonora utilizada.

No Cidade Alerta, a matéria, que trata de um assassinato seguido de suicídio, utiliza menos cortes e, com isto, a duração dos *takes* é maior. O ritmo se torna mais espaçado, o que é potencializado pela duração da fala da repórter, que pontua cada informação. Ainda há o corte baseado no tempo do fragmento de imagem na tela, mas neste caso é permitido que a ação se desenvolva em quadro por um tempo maior até ser substituída por outra imagem. Nisso, entra em evidência outro aspecto, agora característico da montagem rítmica, em que a cena é que dita o ritmo do *take*. Desta forma, quando no uso de planos de maior duração, o ritmo não se perde devido à presença de algum tipo de movimentação dentro da cena. Sejam pessoas caminhando ou o próprio movimento de uma árvore em decorrência do vento.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise proposta por este trabalho tinha o objetivo de encontrar indícios da presença da linguagem cinematográfica na produção diária do telejornalismo. Evidentemente sabe-se que toda notícia feita para a televisão passa por um processo de edição que ultrapassa os limites do texto e se debruça sobre o papel da imagem para o fato a ser noticiado. As práticas do cotidiano em telejornalismo já evidenciam padrões de edição que são unanimemente aceitos e reproduzidos por todas as emissoras. Cada uma a seu modo, mas todas seguem determinados moldes na composição de uma narrativa audiovisual. O que não se percebe, no entanto, é que estes padrões têm uma razão de ser e possuem uma origem. Neste caso, o cinema.

A observação de dois programas foi o suficiente para exemplificar o quanto as contribuições das teorias desenvolvidas para o espaço fílmico ainda servem de parâmetro para a captação e edição das imagens em jornalismo de TV. Uma lógica seguida quase que naturalmente, mas que pouco é percebida enquanto conceito lançado pelo veículo que lhe antecede. Há que se considerar que neste processo existe a figura de um profissional de vídeo que tem a única função de registrar imagens e realizar sua montagem. No entanto, há um jornalista que participa das escolhas, na medida em que cada imagem colocada em determinado ponto da matéria pode transmitir uma emoção ou um significado.

Nos dois programas avaliados, é perceptível que possuem maneiras de valorizar a informação visual que são distintas. Em um, que dá preferência ao apelo emocional e possíveis sensações que podem ser despertadas no espectador, a figura humana é central e, por isso, as escolhas de planos e a própria duração deles é feita com o objetivo de pôr isso em evidência. Os enquadramentos, que ficam em geral entre o Plano de Conjunto e o Meio Primeiro Plano durante um tempo considerável de cada matéria, não são explorados em todo o potencial de construção de narrativa. O Primeiro Plano, ao contrário, é utilizado com eficácia para criar uma relação de proximidade entre espectador e entrevistado. O big close também recebe pouca utilização, sendo que poderia trazer às matérias uma

alternativa de aproximação ainda maior, também para intercalar e quebrar o uso seguido dos demais planos.

As matérias neste programa recorrem aos elementos de edição, incluindo a trilha sonora que tem parte essencial nesta etapa, visando manter a atmosfera de suspense e tensão. São assuntos de teor negativo, que despertam sentimentos. O tempo de duração interfere nas escolhas de uso e repetição de imagens. Ou seja, por serem matérias mais longas, se vale de *takes* que dão prioridade a permitir que falas completas sejam exibidas com pouco ou nenhum corte. Essa desaceleração que contribui para criar o ambiente de apreensão sobre o desfecho de cada caso.

No entanto, a utilização que se faz da montagem não explora todas as suas possibilidades, pois a escolha por planos mais longos de um mesmo ambiente por vezes acaba dispersando a atenção do que se vê. A ausência de quebras e o ritmo lento cansam visualmente, fazendo com que a atenção fique apenas na articulação de áudio que é feita. São matérias que poderiam certamente ter tempo reduzido. Mesmo assim, sabe-se que isso faz parte da proposta do programa. Gerar expectativa, comoção e, com os fatos sendo pontuados pela reportagem, despertar uma reação em quem assiste. Algo que chama a atenção neste noticiário é a existência de uma câmera que não permanece fixa em todo o decorrer da matéria, se movimentando de forma instável quando acompanha o deslocamento do repórter e, assim, causa um certo incômodo pela imagem que varia em uma mesma tomada.

Em contrapartida, o telejornal noturno, ao utilizar muitos cortes, acaba por se valer de mais imagens. Como consequência, isso agrega maior agilidade. Ele tem como proposta ser uma síntese dos principais fatos do dia. Assim, a forma de estruturação da montagem evidencia este aspecto, reforçando-o. A maior parte das matérias utiliza os planos para descrição, identificação e aproximação, nas mesmas características do noticiário policial. Existe a tendência a exibir cada imagem na conformidade com o que é dito pelo repórter, como que comprovando visualmente aquela informação. A exceção está na série de reportagens especiais que recorre a todos os planos identificados neste trabalho, e explora o uso deles ao intercalar planos abertos e fechados, criando uma espécie de efeito visual com as imagens. Utiliza o Plano Detalhe com repetições que criam significados na mente do espectador.

A observação e análise dos telejornais indicou que, de fato, existem processos oriundos do cinema na edição das imagens e são perceptíveis. Os usos que se faz destes recursos, no entanto, é limitado à proposta de cada programa. Os teóricos como Eisenstein e Vertov estão, mesmo que inconscientemente, presentes ao longo de todo o processo de construção da notícia televisiva em algum aspecto. Na captação, no uso feito do corte, na escolha por um enquadramento que dê prioridade à ação ou ausência dela, e no próprio ato de unir diferentes planos a fim de produzir um novo sentido.

Tem-se consciência que a presente pesquisa representa um recorte a partir do olhar da autora. Assim, reconhece-se que a relação entre cinema e televisão abordada aqui destaca apenas uma pequena parte deste universo e que outras questões ficam em aberto para futuras pesquisas.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Márcia Franz. **Lugares de fala do leitor no Diário Gaúcho**. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ARAÚJO, Juliano. Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão. *In: IX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE*, 2010, Rio Branco. **Anais** [...]. Rio Branco: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/r22-0267-1.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

Avianca: suspensão do leilão e crise na empresa. Publicado por Jornal da Record. [S. l.: s. n.], 06 maio. 2019. 1 vídeo. Disponível em: [www.playplus.com](http://www.playplus.com). Acesso em: 10 maio. 2019.

BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BAZIN, Andre. **O que é cinema?**. São Paulo: Livros Horizonte, 1992.

BENEDETTI, Raimo. Fotografia e cinema: aproximações e distanciamentos no século XIX. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 151-168, jul-dez. 2016. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2016/edicao\\_14/teccogs14\\_artigo06.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2016/edicao_14/teccogs14_artigo06.pdf). Acesso em: 5 abr. 2019.

BERTHIER, Camilla; SILVA, Paola. Jornalismo popular: não necessariamente sensacionalista. **Revista Científica do ITPAC**, Araguaína, v. 5, n. 2, p. 1-4, abr. 2012. Disponível em: <https://assets.itpac.br/arquivos/Revista/52/1.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Bolsonaro diz que não haverá cortes na educação. Publicado por Jornal da Record. [S. l.: s. n.], 06 maio. 2019. 1 vídeo. Disponível em: [www.playplus.com](http://www.playplus.com). Acesso em: 10 maio. 2019.

CANALI, Geraldo. **Chatô - quem diria? acabou na infovia: estudos para identificação de fases da história da televisão brasileira**. Tese (Doutorado em Jornalismo) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

CARVALHO, João Luis de Pinho. Efeito de tudo ver: Imagens, transparências e autenticidade no telejornalismo. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ANÁLISE DE TELEJORNALISMO: DESAFIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS*, 2011, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Grupo de Pesquisa, 2011. p. 3-14. Disponível em:

[https://analisedetelejournalismo.files.wordpress.com/2011/08/carvalho\\_joc3a3o.pdf](https://analisedetelejournalismo.files.wordpress.com/2011/08/carvalho_joc3a3o.pdf). Acesso em: 24 jun. 2019.

COUTINHO, Iluska. Leitura e Análise da Imagem. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2006. Cap. 21, p. 330-344.

CPDOC. FGV, 2009. Acervo. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/rede-record-de-televisao>. Acesso em: 13 de mai. 2019.

DALLAGO, Aline Gabrieli Palaver. **Televisão e Linguagem: tendências com as tecnologias digitais**. 2005. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DUARTE, E. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

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

GADRET, Débora Lapa. As Qualidades Estéticas do Telejornalismo e a Construção da Emoção na Reportagem. *In*: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1561-1.pdf>. Acesso em: 15 maio. 2019.

GERBASE, Carlos. **Cinema - primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

Governo venezuelano contabiliza número de presos nos protestos. Publicado por Jornal da Record. [S. l.: s. n.], 06 maio. 2019. 1 vídeo. Disponível em: [www.playplus.com](http://www.playplus.com). Acesso em: 10 maio. 2019.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Ed. 14. Campinas: Papyrus, 2012.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

Jovem some a caminho da igreja. Publicado por Cidade Alerta. [S. l.: s. n.], 06 maio. 2019. 1 vídeo. Disponível em: [www.playplus.com](http://www.playplus.com). Acesso em: 10 maio. 2019.

LANDIM, Marisa. O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, Edição Especial, v. 6, n. 3, p. 33-55, dez. 2008. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11ex/03\\_MarisaLANDIM\\_IISeminarioPPGCOM.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11ex/03_MarisaLANDIM_IISeminarioPPGCOM.pdf). Acesso em: 5 abr. 2019.

LEAL, Bruno Souza. Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. Minas Gerais, p. 1-13, abr. 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/consulta3l/Downloads/61-Texto%20do%20artigo-182-1-10-20080612.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.

LEAL, Bruno; VALLE, Flávio. Informação e imagem no telejornal: reflexões sobre um regime de visibilidade. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da**



**Comunicação**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 130-143, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/241/234>. Acesso em: 27 abr. 2019.

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

Mãe e filha somem após carona misteriosa. Publicado por Cidade Alerta. [S. l.: s. n.], 06 maio. 2019. 1 vídeo. Disponível em: [www.playplus.com](http://www.playplus.com). Acesso em: 10 maio. 2019.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1963.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV Brasileira: 40 anos de história**. Salvador: A tarde, 1990.

MORAIS, Fernando. **Chatô - o rei do Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. *In*: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. cap. 1.1.1, p. 27-35.

O Homem com Uma Câmera. Publicado por Daniel Nogueira Gontijo. [S. l.: s. n.], 02 jul. 2013. 1 vídeo. Disponível

em: [https://www.youtube.com/watch?v=QZoddf7\\_GmQ&t=849s](https://www.youtube.com/watch?v=QZoddf7_GmQ&t=849s). Acesso em: 10 maio. 2019.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologias. *In*: VI Congresso SOPCOM, 2009. **Anais** [...], 2009, p. 1-10. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS 2016. Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98887.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2019.

POSSAS, Ana; LOPES, Mariana; FRANCISCO, Michele. O Telejornal e sua Linguagem: uma análise do Bom Dia Brasil. *In*: XII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 2006, Juiz de Fora. **Anais** [...]. Juiz de Fora: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. p. 1-9. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0067-1.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2019.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. *In*: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. cap. 1.2, p. 57-65.

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

RUGE, Peter. **Práticas de periodismo televisivo**. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1983.

SANTOS, M. Moeira. Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico. **revista Fronteiras – estudos midiáticos**. São Leopoldo, v. 13, n. 1, p. 11-19, jan./ abr. 2011. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/929/135>. Acesso em: 10 abr. 2019.

SARTORI, Carlo. O olho universal. *In*: GIOVANNINI, Giovanni. Evolução na comunicação. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SILVA, Filipe Peixoto da. **O ritmo nos telejornalismos brasileiro e britânico**: Análise dos telejornais Jornal Nacional, Repórter Brasi e BBC News. Orientador: Alexandre Rocha da Silva. 2009. 74 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Jornalismo) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Versão eletrônica. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29230>. Acesso em: 27 abr. 2019.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Tragédia: filho de ex-prefeita mata a mulher. Publicado por Cidade Alerta. [S. l.: s. n.], 06 maio. 2019. 1 vídeo. Disponível em: [www.playplus.com](http://www.playplus.com). Acesso em: 10 maio. 2019.

VANOYE, Francis; LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. *In*: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. cap. 2.2.2, p. 252-259.

VIANNA, Ruth Penha Alves. História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 1., 2003, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Mídia Brasileira, 2003.

VIZEU, Alfredo; SILVA, Laerte. 65 anos de televisão: o conhecimento do telejornalismo e a função pedagógica. **Famecos**. Porto Alegre, v. 23, n. 3, p. 1-15, set./ out./ nov./ dez. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/22638/14600>. Acesso em: 22 maio. 2017.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 2ª ed. rev. aum., 1991.

ZORZI, André Carlos. Record 65 anos: conheça a origem e a história da emissora de TV. Estadão, 2018. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,record-65-anos-conheca-a-origem-e-a-historia-da-emissora-de-tv,70002520635/>. Acesso em: 13 de mai. 2019.

