

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**O RITMO NOS TELEJORNALISMOS BRASILEIRO E BRITÂNICO:
Análise dos telejornais Jornal Nacional, Repórter Brasil e BBC News**

Filipe Peixoto da Silva

Porto Alegre, 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**O RITMO NOS TELEJORNALISMOS BRASILEIRO E BRITÂNICO:
Análise dos telejornais Jornal Nacional, Repórter Brasil e BBC News**

Filipe Peixoto da Silva

Orientador: Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre, 2009.

Dedicatória

Dedico este trabalho aos profissionais que me deram a oportunidade de aprender no mercado de trabalho a fazer jornalismo e aos professores que me ensinaram a ser crítico.

Agradecimentos

Agradeço a Paul Pasquale e Lloyd Watson, que abriram meus olhos para um novo jeito de fazer telejornalismo. Ao meu orientador, que tão bem me guiou neste trabalho. E aos meus familiares, que me deram incentivo e apoio durante a realização do meu curso, inclusive para ir além do planejado.

“Escreva algo que contribua para a experiência do telespectador que está vendo as imagens, mas quando possível tenha coragem para permanecer em silêncio e deixar a imagem contar a história.”

Charles Kuralt, jornalista norte-americano (1934-1997)

RESUMO

O presente trabalho analisa o ritmo de reportagens nos telejornais brasileiros Jornal Nacional (TV Globo) e Repórter Brasil (TV Brasil), e no telejornal britânico BBC News (BBC). O percurso teórico contempla a discussão a respeito do propriamente televisivo, englobando as ethicidades televisivas, molduras e imaginários televisíveis; também discute o estatuto das imagens técnicas que nos rodeiam, como as produzidas pela televisão; além de fazer uma revisão das teorias de montagem de Eisenstein e das formas de aceleração de ritmo, considerando os fundamentos de edição no telejornalismo, em especial no que tange o estabelecimento do ritmo. A partir destas discussões, foi possível identificar, entre tantos, dois fatores que exercem influência no ritmo da edição: o tempo de duração dos *takes* e o uso de *sobe sons* e pausas. Quantificando-se estes dois aspectos chegou-se a índices de ritmo das reportagens analisadas e verificou-se que o telejornal britânico apresenta, na maioria das vezes, um ritmo mais lento e com frequente uso de *sobe sons* e pausas, enquanto os telejornais brasileiros são mais acelerados e bem mais econômicos nas pausas e *sobe sons*. Inclusive o Repórter Brasil, produzido por uma TV pública, é mais distante da também pública BBC nos aspectos citados do que o Jornal Nacional.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. A TELEVISÃO	10
3. O JORNALISMO TELEVISIVO	19
4. IMAGENS TÉCNICAS	25
5. DA MONTAGEM À EDIÇÃO	32
5.1. Edição e ritmo	39
6. METODOLOGIA	46
6.1. Termos técnicos	46
6.2. Definição do corpus	47
6.2.1. Jornal Nacional	48
6.2.2. Repórter Brasil	48
6.2.3. BBC News	49
6.3. Agrupamento das reportagens	49
6.3.1. Grupo “Polícia”	50
6.3.2. Grupo “Acidente aéreo”	50
6.3.3. Grupo “Geral”	51
6.4. A análise do ritmo	51
7. REPORTANDO RITMOS	53
7.1. Grupo “Polícia”	53
7.1.1. Reportagem: TIM LOPES	53
7.1.2. Reportagem: JULGAMENTO PMs	54
7.1.3. Reportagem: MARGARET HASSAN	54
7.1.4. Comentários sobre o Grupo “Polícia”	55
7.2. Grupo “Acidente Aéreo”	57
7.2.1. Reportagem: ACIDENTE AÉREO (JN)	57
7.2.2. Reportagem: ACIDENTE AÉREO (REPÓRTER BRASIL)..	58
7.2.3. Reportagem: ACIDENTE AÉREO (BBC News)	59

7.2.4. Comentários sobre o grupo Acidente Aéreo	60
7.3. Grupo “Geral”	62
7.3.1. Reportagem: BALANÇO CNJ	62
7.3.2. Reportagem: PROVA OAB	63
7.3.3. Reportagem: GASTOS DOS PARLAMENTARES BRITÂNICOS	64
7.3.4. Comentários sobre o grupo “Geral”	65
7.4. Tabelas	67
7.4.1. Participação de Sobe Sons e Pausas (em porcentagem) ...	67
7.4.2. Tempo médio de duração dos <i>takes</i> (em segundos)	67
7.4.3. Tempo médio de duração dos <i>takes</i> (em segundos) – excluindo os <i>takes</i> com arte	68
7.4.4. Tempo médio de duração dos <i>takes</i> (em segundos) – excluindo os <i>takes</i> com arte e com imagens do site You Tube	69
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo aborda um aspecto do telejornalismo pouco explorado pelo que se dispõe em termos de pesquisa em comunicação. É lançado um olhar sobre o ritmo de edição de reportagens de dois telejornais brasileiros e de um britânico: Jornal Nacional, da TV Globo; Repórter Brasil, da TV Brasil; e BBC News, da BBC. O ritmo é aqui quantificado por meio de dois aspectos: o tempo de duração dos *takes* das reportagens e a utilização de *sobe sons* e pausas.

A motivação para realização desta pesquisa nasce da condição assumida pelo autor deste trabalho de telespectador de telejornais britânicos, durante o período de seis meses. Por meio desta pré-observação, teve-se uma sensação de que havia diferenças entre o que se via nos telejornais do Brasil e do Reino Unido. Na busca por uma resposta concreta, partiu-se para a pesquisa.

Antes de buscar o respaldo teórico que aborda montagem, edição e ritmo, realizou-se um percurso fundamental de preparo em duas áreas. A primeira foi a revisão teórica a respeito do propriamente televisivo. Depois, a discussão a respeito das imagens técnicas e da necessidade de decifrá-las para que se pudesse evoluir na compreensão crítica do que estamos fazendo em comunicação por meio dos aparelhos disponíveis no mundo. Tendo realizado este percurso, foi na recuperação das teorias de montagem de Eisenstein e das características da edição em telejornalismo que foi possível estabelecer categorias de análise para o ritmo de reportagens.

Entre vários fatores que influem no ritmo, dois foram escolhidos. O primeiro foi obtenção do tempo médio de duração dos *takes* de três reportagens de cada telejornal, considerando-se que quanto menor a duração maior o ritmo criado. E o segundo aspecto foi a participação do *sobe som* e da pausa na composição das narrativas telejornalísticas. Quanto maior a proporção destes dois elementos, menor é o ritmo estabelecido na edição.

Assim, o primeiro capítulo introduz a discussão a respeito da televisão, sob a ótica das *ethicidades* televisivas, as molduras e os imaginários televisíveis. Suzana Kilpp (2003) e Arlindo Machado (2001) alimentam uma revisão teórica sobre

o propriamente televisivo e sobre a relevância de compreender a televisão enquanto transmissora de sentidos e instauradora de mundos virtuais.

O jornalismo televisivo é o assunto do segundo capítulo, que reúne diversos autores que versam sobre as características do telejornalismo, principalmente nas discussões que tratam da seleção e da organização dos fatos, imagens e palavras para compor um produto final: a reportagem.

O terceiro capítulo é dedicado a abordar a questão das imagens técnicas, que fazem parte da filosofia de Vilém Flusser (2002). Discute-se a relação do usuário com o aparelho, e a necessidade de tentar desvendar o aparelho para que se possa dominá-lo e alcançar uma vida livre em um mundo programado por aparelhos.

Os métodos de montagens de Eisenstein (1990) são repassados no quarto capítulo, com enfoque nos procedimentos que podem causar uma aceleração do ritmo da montagem. Aqui, autores ligados ao telejornalismo também são retomados em pensamentos ligados aos aspectos que instauram ritmo na edição telejornalística.

A metodologia é explicada no quinto capítulo, onde são esclarecidas as duas categorias de análise de ritmo que serão aplicadas aos estudos das reportagens. O corpus também é apresentado, com três reportagens de cada telejornal.

No capítulo seguinte, o sexto, são realizados os estudos de caso, com análise dos dados coletados e comentários associativos referentes a nove reportagens estudadas. Inclusive tabelas comparativas são formatadas, para permitir uma visualização das diferenças entre os telejornais analisados. E, por fim, a conclusão reúne as considerações finais a que se chegou após as análises dos dados obtidos em sua relação com o campo teórico trabalhado.

2. A TELEVISÃO

O objeto de estudo desta monografia, as reportagens de telejornais, está inserido em um campo de estudo maior: a televisão. O termo televisão pode se aplicar a um conjunto de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons. Machado (2001) coloca que a televisão contempla desde o que está sendo produzido e veiculado nas grandes emissoras comerciais ou públicas, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que está sendo desenvolvido nas pequenas emissoras locais de baixo alcance. E mesmo com mais de 50 anos de vida, a televisão permanece como “o mais desconhecido dos sistemas de expressão de nosso tempo” (MACHADO, 2001, p.16)

Tentar compreender como funciona a televisão é o primeiro passo para analisar o que nela está contido, e neste sentido a pesquisa é fundamental. No entanto, muitos dos profissionais que fazem televisão parecem intuir sobre a técnica e a linguagem que utilizam, sem um embasamento que pode ser encontrado na pesquisa. Ao perceber este problema, Suzana Kilpp (2003) se propõe a suprir essa insuficiência teórica por meio do estudo das gramáticas televisivas, desconstruindo as práticas da tevê e buscando os modos como certos sentidos são estabelecidos.

No mundo da televisão existe o que se pode chamar de, nos termos de Suzana Kilpp, o propriamente televisivo, ou seja, aquilo que permite pensar e dizer que tal coisa é tipicamente um produto da televisão. Na televisão co-existem infinitos elementos, sentidos e lugares que só podem ser pensados enquanto parte integrante de mundos televisivos. Eles estão mergulhados em um território próprio, que instaura linguagens, estabelece uma comunicação direta com o telespectador, inventa um conjunto de significados que podem apenas ser compreendidos se forem pensados como integrantes virtuais da televisão.

Os elementos que compõem ritmo das reportagens de telejornais, por exemplo, que é o campo específico de estudo desta monografia, existem dentro de uma linguagem própria do telejornalismo, que por sua vez também está inserido em uma série de dimensões, como a programação, o canal, o horário de veiculação, o público-alvo que assiste, etc. E no telejornalismo também estão os acontecimentos

virtuais, que ganham vida nos telejornais. A representação do fato, a história revivida sob a condução particular de um repórter, o acontecimento interpretado por pessoas apresentadas como referência de idoneidade e autoridade para discorrer sobre determinado assunto, etc.

Assim, televisão instaura mundos televisivos, onde estão inseridos objetos, pessoas e acontecimentos, que na realidade são virtualidades, pois a TV participa da instituição imaginária das sociedades e de suas culturas. Nos termos de Suzana Kilpp (2003), ethicidades televisivas são essas subjetividades virtuais – como durações, objetos, personas, fatos e acontecimentos que a televisão apresenta como tais, mas que são, na realidade, construções televisivas.

Volta-se ao exemplo do telejornal, que apresenta a versão do repórter de um fato como verdade única a respeito do acontecimento. A história apresentada por uma reportagem, com imagens que ocupam um papel de testemunha, com entrevistados que corroboram a versão apresentada e com interpretações a respeito do fato, nada mais é que uma construção televisiva, que existe no campo virtual e transita no imaginário do público consumidor.

Porém, pensar a televisão como uma mera combinação de verdades virtuais é um equívoco. A participação da TV como formadora da cultura é inegável, em especial no Brasil. Além disso, a televisão permitiu que o Brasil pudesse se enxergar enquanto território único, e não mais um conjunto de pequenas regiões com características diferentes, que vão desde aspectos geográficos até vocabulários e costumes. Para Suzana Kilpp (2003), a ethicidade televisiva é um devir ético e estético que também permite entender o processo de unificação de um território e suas diferentes populações. A televisão exerceu um papel fundamental na construção da identidade brasileira, que veio a se firmar há algumas décadas com a ajuda da TV, mesmo já existindo a atuação da globalização das culturas em diversos países. Por meio da televisão, o Brasil pode encurtar suas distâncias e estabelecer uma comunicação entre as diferentes culturas que nele co-existem.

No Brasil, a televisão jogou um papel decisivo nessa unificação, produzindo e veiculando imagens 'brasileiras sobre o Brasil' (especialmente em telenovelas e nas séries brasileiras), mas particularmente também porque instaurou, pela primeira vez na história do país, uma cena brasileira em tempo real (especialmente nos telejornais), transcendendo de longe as várias cenas regionais que vigiam então e criando simbolicamente o mercado nacional que facilitaria a vida das multinacionais, ao mesmo tempo que, é claro, diminuiria – simbolicamente falando, mas não só – as

distâncias que até então separavam-nos, a nós, brasileiros, uns dos outros, em vários quase-países arranjados sobre o mesmo território geopolítico. (KILPP, 2003, p.57-58)

Kilpp (2003) propõe que a televisão seja vista como um composto de molduras sobrepostas: emissora, canal, gênero, programa, programação, etc. As molduras instauram dentro de suas bordas um território de significados, são em geral sobrepostas umas às outras e agem como filtros que produzem novos sentidos. A criação do conceito de moldura tem certa relação com as molduras com as quais se convive no dia a dia, como as molduras de quadros. A pintura está emoldurada, e esta por sua vez também se insere em uma moldura de proteção, que a protege de eventuais furtos ou do toque dos visitantes de um museu, por exemplo. A obra, emoldurada, também se separa da parede, parede que também pode receber outras molduras e quadros que também podem se deslocar para outras paredes. A moldura estabelece, então, um processo de autonomização das partes. É possível já perceber a sobreposição e a dinâmica de molduras mesmo no sentido literal do termo. Mas Suzana Kilpp (2003) atualiza esse conceito. As molduras encontradas nos museus são físicas, e as de que trata a autora são molduras virtuais. Hoje em dia é imensa a quantidade de imagens visuais que são produzidas e reproduzidas por diversas mídias. O consumo dessas imagens integra um campo de comunicação visual contemporânea, presente especialmente nas metrópoles, que já constituem uma moldura, e onde a televisão aparece como o dispositivo mais emblemático para a reprodução das imagens. E o aparelho de TV também deve ser pensado como uma moldura, assim como também é uma moldura o ambiente onde se encontra o espectador e no qual ele estabelece a interação com o aparelho de televisão, como a sala de casa, a sala de espera do consultório médico, o restaurante, a sala de aula, etc.

Entendendo-se as molduras como molduras virtuais que instauram dentro de si um território de significação, a molduração corresponde a um procedimento de ordem técnica e estética que realiza certas montagens no interior da moldura, um procedimento em que, por montagens e recortes, ganham visibilidade as forças que disputam o sentido televisivo e que os tensionam eticamente. E emolduramento é uma perspectiva resultante da percepção e sobreposição das molduras e moldurações praticadas. Assim, o emolduramento é um agenciamento de sentidos,

culturalmente referenciado – ainda que a cultura nos termos propostos seja fluida e evanescente (KILPP, 2003).

O conceito que possibilita a comunicação dos sentidos éticos moldurados é o de imaginários televisíveis. Suzana Kilpp propõe, para fins da pesquisa que realiza, que imaginário seja entendido como “mediações, que são também um conjunto de marcas (identidades coletivas), manifestas e visíveis nos discursos, na arte, nos produtos culturais..., ou que sejam por eles mediadas” (KILPP, 2003, p.49). A autora explica que se deve compreender que existe uma insubordinação do imaginário aos discursos, mas que isso não significa que o mundo seja o mundo imaginado, mas que as marcas que observamos e analisamos são parte do mundo mediado, o mundo humanizado, que é provável que seja o único a que se possa conhecer. Deste modo, se não se pode falar em arte, comunicação e cultura sem pensar em imaginário, é preciso levar em conta que o imaginário só pode ser acessado quando mediado, ou seja, quando existe um registro dele, seja em forma de narrativa ou de imagem.

Os imaginários televisíveis são aqueles imaginários instituídos percebidos nas imagens televisivas, engendrados pela televisão e pouco compreendidos, porque são de inúmeras formas compartilhados social e culturalmente. Suzana Kilpp desenvolve o conceito:

A meu ver, a televisão dá visibilidade a certas pessoas, objetos e acontecimentos, reais ou imaginados, pelos quais ganham visibilidade também certos imaginários. Chamo-os de televisíveis para acentuar que dar visibilidade implica efetuar mediações. Penso ser possível compreender os imaginários no âmbito da comunicação e contextualizá-los no interior de uma sociedade que a imagina (a televisão) e que é por ela (a televisão) imaginada. Isto é, posso pensar numa complexa relação de imaginários, com muitas linhas de fuga e algumas capturas de parte a parte, como uma teia que é tecida por aranhas nem sempre visíveis. Tendo a achar que a televisão está a engendrar novas formas de percepção, e por isso pode-se dizer que instaura mundos (KILPP, 2003, p.52).

A televisão, para retomar, é virtualmente um composto de molduras, moldurações e ethicidades televisivas, as quais permitem estabelecer os imaginários televisíveis. E a televisão se atualiza em práticas de emissoras de TV, de produtores e criadores de programa, da atuação do espectador zapeador, da influência do ibope (audiência) na programação, entre outras unidades televisivas autônomas.

Seria possível definir as ethicidades e os imaginários como virtualidades, virtualidades que se atualizariam em práticas televisivas que têm a ver com as molduras e moldurações contingencialmente praticadas por uma e outra emissora, por um e outro programa, por uma e outra persona televisiva – e pelos brasileiros que espectam a televisão desde seus próprios corpos-moldura (KILPP, 2003, p.65 e 66).

A percepção dos imaginários televisíveis se dá por corpos-moldura, ou seja, é atravessada pela moldura corpo do telespectador, um corpo que se faz parte de uma sociedade e uma cultura, com um repertório singular de imagens e molduras. O espectador também não deixa de ser uma moldura, ao passo que processa as demais molduras de acordo com os sentidos previamente conhecidos e estabelecidos por ele. O espectador tensiona e até mesmo altera a relação estabelecida com as demais molduras, e um exemplo disto é o fator *zapping*, ou seja, a capacidade do telespectador de mudar de canal e estabelecer a própria programação a que vai assistir, processo que foge do controle do emissor. Assim, o espectador cria um programa único para si, a partir de sua capacidade de troca de canais (o *zapping*), e também da interação com as imagens extratelevisas que convivem com o conteúdo disponível na televisão, pois no ambiente onde se dá a relação entre espectador e televisão, também estão presentes outras imagens, fora da televisão, que compõem mais molduras sobrepostas que interagem com as molduras já presentes nas unidades televisivas com as quais se está interagindo. Deste modo, o espectador recorta programas com fragmentos de imagens de várias origens e define o seu próprio tempo de TV (KILPP, 2004). Um telespectador pode, por exemplo, assistir a um telejornal ao mesmo tempo em que acessa a internet pelo computador, uma imagem extratelevisiva que também compõe o programa criado pelo espectador. Assim como, em uma mesma casa, a TV pode estar sendo assistida por outra pessoa, que, no intervalo comercial do telejornal, troca de canal para ver o que está passando nas outras emissoras. Deste modo, o telespectador agencia diversos sentidos e constrói o seu próprio programa, sobrepondo diversas molduras.

Machado (2001) também defende a idéia de que a recepção tende a ser cada vez mais fragmentada e heterogênea com o advento do efeito *zapping*, que ele define como o “embaralhamento de todos os canais com o controle remoto” (MACHADO, 2001, p. 29). Ao trabalhar com o conceito do chamado espectador zapeador, aquele que executa o *zapping*, Suzana Kilpp (2004) também observa que,

no tempo de TV, é o telespectador que define se o programa é curto ou longo, já que ele é o responsável ativamente em desenhar uma moldura própria em que as variadas programações estão submetidas, e onde também estão competindo e interagindo as imagens extratelevisivas.

Nesse caso, o “programa” é uma unidade composta por fragmentos de imagens de diversas origens, inclusive de programas televisivos, que, uma vez desconstruído, remeteria à mostragem de abundantes molduras e moldurações sobrepostas – a tevê, ela mesmo, na vitrine. Nas mostras-recortes possíveis de imaginar, há tempos de maior concentração e maior dispersão, relacionáveis, respectivamente, a tempos mais lentos e tempos mais rápidos que são experimentados em tais e quais quadros de significação (KILPP, 2004, p. 32).

Assim, além de assistirmos recortes audiovisuais de TV com fragmentos já pré-moldurados pelo emissor, o espectador também recorta esses programas e estabelece um programa próprio. Este tempo de tevê do espectador também é uma moldura que não está sob o controle do emissor e deve ser considerada nos emolduramentos do espectador (KILPP, 2002).

No entanto, apesar de existir o entendimento de que a ideia de programa de televisão está condicionada à ação fragmentadora do telespectador, por meio do zapping e outros agentes competidores visuais, os gêneros e programas continuam sendo os núcleos de significação mais coerentes, tanto para o emissor quanto para o telespectador. Machado (2001) coloca que os programas e os gêneros permanecem na posição de modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural. É recorrente se analisar a televisão tomando-se por referência os programas e seus conteúdos, mas Kilpp (2003) lembra que é preciso levar em conta práticas enunciativas, de ordem técnica e estética, para que se compreendam as especificidades dos programas. Uma das principais molduras que estabelecem relações com os programas é a programação. As imagens televisivas são organizadas em uma estrutura de programas, gerenciada a partir de uma grade estabelecida pelas emissoras de TV e atualizada de tempos em tempos. Portanto, entende-se a programação como uma ethicidade que contém o virtual, as grades imaginadas pelos canais, e uma atualidade, percebida nos fluxos.

A programação televisiva é uma ethicidade contraditória, que contém o virtual (as grades) e sua atualidade (o fluxo). Ela define, organiza e relaciona tempos, espaços e personas, enunciando várias ethicidades televisivas. Por trás dela, há uma grande matriz, que fica oculta nas grades

e mais ainda no fluxo, mas que é, talvez, a moldura das molduras, e a que as emissoras mais resistem em alterar (KILPP, 2002, p.215).

Na grade, por exemplo, estão implicados sentidos éticos para os dias da semana e também para os horários do dia. Muitas vezes é possível perceber em que dia estamos na semana apenas ligando a televisão ou então saber que turno do dia é apenas tomando-se conhecimento de qual programa está no ar. “Há programas que diários, semanais, mensais ou até eventuais que, de diferentes maneiras, tem nas repetições a marca preponderante do fluxo contínuo da televisão” (KILPP, 2003, p.198-199).

Hoje em dia, na TV aberta, é possível claramente perceber uma faixa de horário onde se concentram os telejornais da noite, como o Jornal Nacional, que integra o corpus de análise desta monografia. Ao lado do principal telejornal da TV Globo, podemos encontrar o Jornal da Record, da TV Record, o Jornal da Band, da TV Bandeirantes, e o SBT Brasil, do SBT, para ficar apenas nas emissoras abertas de maior representatividade. O telespectador é capaz de reconhecer nestes telejornais a marca também do turno equivalente: a noite. É possível afirmar que William Bonner e Fátima Bernardes, apresentadores do Jornal Nacional, são *personas* televisivas que existem em um horário fixo: entre 20h15min e 21h, salvo exceções causadas pelo horário político ou algum jogo esportivo de extrema relevância que possa provocar uma alteração na grade da TV Globo. No entanto, se tomarmos como exemplo o canal BBC World News, que também integra o corpus de análise deste trabalho, tal associação já não é tão precisa. Os telejornais são veiculados de hora em hora com uma estrutura visual e de conteúdo muito semelhantes, o que homogeneiza os telejornais e impede o telespectador de estabelecer os referenciais temporais tão precisos na TV aberta. No canal BBC World News, a atemporalidade da programação é inclusive uma necessidade a ser cumprida, já que um mesmo programa passa em horários diferentes nos vários países do mundo. Basta reparar que os apresentadores dos telejornais jamais dizem um “Boa noite”, por exemplo, marca registrada do casal do Jornal Nacional.

Ainda a respeito da programação televisiva, cabe fazer algumas considerações a respeito da influência que a estrutura televisiva exerce sobre o ritmo do material audiovisual produzido, entre eles, as próprias reportagens dos telejornais. A programação da TV é, de modo geral, em forma blocos, sendo que normalmente as emissoras de TV comerciais possuem blocos de menor duração do

que as emissoras públicas, pelo motivo de que a primeira precisa dedicar mais tempo aos intervalos comerciais (MACHADO, 2001). Este fator também exerce influência sobre o ritmo do produto audiovisual que está sendo reproduzido. Para Arlindo Machado (2001), há muitas explicações sobre as razões que levaram a televisão a adotar a serialização como forma de estrutura dos programas. A televisão, por exemplo, funciona acompanhando um modelo industrial, de uma forma semelhante a uma indústria automobilística, e, portanto, adota modelos de produção em larga escala para facilitar a alimentação constante de material audiovisual. O produto audiovisual da televisão se diferencia de produtos como livros, filmes e discos de música – concebidos como unidades independentes e que levam um tempo maior para serem produzidos. O programa de TV acaba repetindo um modelo básico para poder atender à demanda do meio

A respeito dos intervalos comerciais, o surgimento destes é atribuído a motivos econômicos; no entanto, já se admite que hoje o *break* acaba também exercendo uma função estrutural importante na programação, conforme Machado:

Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de 'respiração' para absorver a dispersão e, de outro, explorar ganchos de tensão que permitem despertar o interesse da audiência (...). A melhor prova disso é o fato de até mesmo as televisões estatais – aquelas que não dependem de publicidade para se manter – utilizarem o recurso do break em sua programação. (...) Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma seqüência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas (MACHADO, 2001, p.88).

Acompanhando este raciocínio, é possível que um telejornal de uma emissora comercial e de uma emissora pública acabem por adotar uma estrutura de blocos semelhantes, apesar das diferentes necessidades de cada um em abrir espaço aos anunciantes. Este processo também deve ser levado em conta quando o ritmo é pensado em todas as suas possibilidades, pois a presença de intervalos comerciais acaba influenciando no tempo final que uma reportagem televisiva terá para contar uma história. Machado (1990 *apud* Kilpp, 2006) aponta que a liberação do tempo televisual está sendo controlada e reprimida na TV comercial e nas estatais e públicas que seguem o seu modelo, porque, para aumentar os lucros, o *timing* da programação precisa ser o mais rápido possível e a duração mais concentrada.

A influência que a programação exerce nos telejornais parece ser mais evidente no campo da quantidade de conteúdo a ser transmitido que no seu ritmo. O Jornal Nacional, por exemplo, tem um tempo de produção (que equivale ao tempo no ar excluindo-se os blocos comerciais) menor que o do Repórter Brasil. No entanto, isso não implica uma redução no ritmo das reportagens do Repórter, mas sim em um número maior de reportagens veiculadas, já que existe mais tempo de programa. Nos telejornais em análise por este trabalho, verificou-se, por exemplo, que o número de reportagens e outros formatos de notícias (como entradas de repórteres ao vivo) sobre o acidente aéreo envolvendo um Airbus da Air France foi superior no Repórter Brasil, em comparação com o Jornal Nacional. No entanto, isso não significa que o Jornal Nacional precisou elaborar suas reportagens em ritmo mais acelerado, em especial nos aspectos que estão sendo considerados por este trabalho, que é o tempo médio de duração dos *takes* e o uso de pausas e *sobe sons*. Como o Jornal Nacional tinha menos tempo, foi dedicado menos tempo ao acidente aéreo, em comparação com o Repórter Brasil, mas o ritmo é mantido estável. Inclusive será visto mais adiante que os estudos de caso das reportagens indicam que o ritmo no Repórter Brasil é até um pouco mais acelerado do que no Jornal Nacional. No telejornal BBC News, há uma diferença na relação entre a programação e as reportagens, já que por ser um canal fechado de Jornalismo 24 horas, a opção é por não inserir blocos comerciais no telejornal. No lugar dos *breaks*, o telejornal faz o que poderia ser chamado de um pequeno *break noticioso*, onde recupera as principais manchetes e anuncia o que será noticiado logo mais naquele mesmo telejornal. Ainda que não existam os intervalos comerciais, não é possível relacionar diretamente a influência do fluxo contínuo de notícias com o ritmo das reportagens, apesar das reportagens da BBC terem apresentado um ritmo mais lento. Como o parâmetro deste trabalho para classificação do ritmo é a duração média dos *takes* e a participação percentual do uso de *sobe sons* e pausas, as reportagens são analisadas individualmente e tem seus elementos comparados. O que se pode apontar é que, de um modo geral, as reportagens da BBC possuem um tempo de duração maior. Enquanto a duração das reportagens do Jornal Nacional, por exemplo, transitam na faixa de 1 minuto a 1 minuto e meio, as reportagens da BBC costumam variar mais na faixa de 1 minuto e meio a 2 minutos.

3. O JORNALISMO TELEVISIVO

Compreendendo-se o jornalismo como uma instituição de mediação entre o acontecimento e o público, um dos principais problemas que surgem é a questão da seleção e interpretação das notícias. O acontecimento nunca é transmitido ao receptor (seja ele leitor, ouvinte, internauta ou telespectador) em seu estado bruto. Para que se estabeleça uma significação deste acontecimento, é preciso o olhar de um sujeito que será responsável pela mediação, de acordo com um sistema de pensamento que tornará o evento inteligível ao receptor (CHARADEAU, 2007). Nesta perspectiva, o telejornalismo desponta como o tipo de jornalismo onde mais estão presentes mediações. Os eventos são apresentados aos espectadores “mediados através de repórteres (...), porta-vozes, testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir ‘versões’ do que acontece” (MACHADO, 2001, p.102). No telejornalismo, sujeitos falantes dão o seu depoimento a respeito do fato, que é apresentado ao telespectador por meio de uma construção a partir destes depoimentos, de uma seleção de imagens captadas e de uma condução particular feita pelo texto do repórter.

Apesar de a televisão, em especial o telejornal, ser vista por muitos como uma janela para o mundo – capaz de mostrar os fatos como eles são, a realidade é que os noticiários televisivos constroem uma janela-moldura particular, na qual é mostrada uma versão montada com base no real, mas que é construída por meio de textos, sons e imagens. Coutinho (2008) lembra inclusive que nesta construção está incluída, além das escolhas de critério jornalístico e pessoal do editor e do repórter, também a política editorial da emissora que produz e veicula o telejornal.

A construção imagética da janela para o mundo inclusive é referência freqüente tanto nos manuais formais, quanto nas orientações cotidianas dos profissionais que atuam no jornalismo em TV. Ao invés disso, por meio de seu ritmo, temporalidades, lógicas de produção e também de uso (mediações), o telejornalismo mostra o mundo por meio de sua janela, cujos enquadramentos envolvem recortes, técnicos e políticos (COUTINHO, 2008, p. 62).

A edição é uma das etapas mais cruciais na construção da história, pois reúne todos os elementos e vozes relacionados a uma determinada história e constrói uma narrativa particular, que será resultado de um conjunto de decisões e escolhas, nos campos estético, de conteúdo, de promoção de posicionamento, de valores, entre outros.

“Editar, na sua definição mais simples, é seleção, organização, ritmo e apresentação” (HOLM, ANDERSEN, 2007, p.35, tradução nossa)¹². Vale lembrar, ainda, que seleção e organização não são feitas por apenas uma pessoa. Da edição de uma reportagem de um telejornal participam inúmeros agentes, desde a produção do que será filmado e captação das imagens até os cortes finais e a exibição de um espelho de um telejornal. Trata-se de um “quebra-cabeça feito a 'n' mãos”, para usar uma expressão de Maria Lúcia Visotto Paiva Diniz.

O fato ocorrido no mundo real não chega integralmente na tela da TV, pois, embora o texto final pareça coeso e coerente, foi montado aos pedaços por diferentes equipes: o sistema de informação, que subsume equipes de reportagem que vão a campo gravar imagens e entrevistas, o sistema de edição, responsável pela decupagem, cortes e montagem, e o sistema de exibição, que coloca o telejornal no ar (DINIZ, 2005, p 70).

Beatriz Becker (2005) propõe quatro etapas de execução da edição: a seleção do material gravado que vai para o ar; a montagem de um esqueleto da reportagem sob a orientação do áudio do repórter e com o encaixe dos trechos de entrevistas; a inserção das imagens; e, por fim, uma etapa normalmente necessária, que é o balanceamento de sons (da rua, do ambiente, da voz do repórter), a mixagem e a sonorização. Com esta construção, “a edição promove o encadeamento de sequências em um raciocínio lógico, construindo uma realidade perfeitamente harmônica” (BECKER, 2005, p.62). A perfeição da realidade harmônica proposta por Becker merece uma relativização, já que parece tratar-se de uma meta e não de um resultado obrigatório conquistado por meio da edição.

Quando se começa a pensar a edição em telejornalismo, uma das primeiras constatações é a de que a edição é um ponto de vista, uma maneira particular de se contar uma história em imagens e sons. Trata-se de uma ação que tem como base a seleção: selecionar que imagem será utilizada, que texto será

¹² Editing, in its simplest definition, is selection, arrangement, timing and presentation of pictures and sound to tell a story.

suprimido, que som será enfatizado, em que velocidade será contada a história. Portanto, pode-se concluir que a edição traz uma considerável carga de subjetividade do editor, pois não há como haver duas edições iguais do mesmo assunto feitas por editores diferentes (PATERNOSTRO, 1999).

Depois de selecionar o material, o editor precisa pensar de que maneira esse material vai ser organizado e apresentado. Isto pode ser feito de inúmeras formas, mesmo que o ponto de partida seja uma idêntica matéria-prima: as imagens captadas por um mesmo cinegrafista. O resultado final de uma reportagem de TV não depende apenas do que foi captado pelas câmeras. A mediação realizada pelo editor na organização das imagens e das informações que acompanham essas imagens está carregada de significados e é responsável pela mensagem final que chegará ao destinatário, o telespectador. Sebastião Squirra (1995) lembra que não é possível mudar a notícia, mas pode-se mudar o jeito de contá-la por meio da montagem:

Sabemos que, se a montagem não pode alterar a realidade captada pela câmera, pode, em contrapartida, valorizá-la com o uso de novas tecnologias visuais e também apresentá-la organizada de muitas maneiras diferentes. Esta é a responsabilidade do editor de notícias telejornalísticas: o exercício das possibilidades de narrar uma história (SQUIRRA, 1995, p.95).

Tal entendimento é fundamental para compreender as particularidades dos telejornais analisados neste trabalho. As edições das reportagens em estudo mostram diferentes modos de editar imagens, textos e áudios, o que fundamentalmente indica a forte mediação dos profissionais que tomam as decisões a respeito do modo como os elementos de uma reportagem de telejornal serão organizados. Uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, tanto pelo seu conteúdo como pela forma como é constituída, e neste campo está o ritmo. Trata-se de uma decisão particular de um editor ou repórter (normalmente orientada por um pré-conhecimento advindo de sua formação ou de uma orientação da empresa) sobre como apresentar os elementos da reportagem. De acordo com essas decisões, características serão estabelecidas, entre elas o ritmo da reportagem.

Essas definições feitas na ilha de edição representam a continuidade de uma série de posicionamentos tomados anteriormente. Uma decisão foi tomada pelo cinegrafista na hora de escolher que imagens captar e de que maneira. O repórter

de TV decidiu que pessoas entrevistar, que enfoque dar ao assunto e como tratar o tema. O que é realizado na ilha de edição representa o acréscimo de mais uma porção de subjetividade, que demonstra o posicionamento do editor e/ou da emissora de TV. “Ao direcionar uma matéria, o editor toma decisões subjetivas, por posições pessoais, ideologia, emoções e, principalmente, segue a linha editorial da empresa jornalística em que trabalha” (CAMARGO, 2008, p. 17). Lembrando que a linha editorial aqui pode ser entendida não apenas como orientação sobre o tratamento do conteúdo da reportagem, mas também uma orientação geral sobre a maneira como tecnicamente as imagens devem ser dispostas. O uso de determinados recursos técnicos de edição podem ser mais valorizadas em uma emissora do que na outra, e isto reflete no ritmo final da reportagem.

As mediações pelas quais passam as informações brutas, desde a primeira apuração da notícia até a sua exibição, são responsáveis por ressignificar o acontecimento. Nos termos de Alfredo Vizeu (2005), podemos dizer que é na edição do telejornal que o mundo é recontextualizado. Para explicar a assertiva, de forma simples, Vizeu lança mão de um exemplo de cobertura de um fato, no caso, um incêndio em uma rua movimentada. Depois que o incêndio é registrado pelas câmeras e o repórter apura os fatos, a equipe volta com o material para a emissora para ser editado. Neste ponto, o material já foi retirado do espaço e tempo onde se deu. O editor, ao montar a reportagem, vai precisar recontextualizá-la para ser exibida no telejornal, que por sua vez deve exibir a reportagem entre outras notícias semelhantes, como acidentes ou assaltos. “A notícia que vai ao ar tem bem pouco a ver com o contexto em que se deu. A esse processo chamamos de recontextualização” (VIZEU, 2005, p.14).

É, portanto, durante a edição que a notícia toma forma, e neste processo é preciso realizar escolhas, fazer cortes, construir sentidos e trabalhar bem com as imagens para que elas contem uma história. Não é possível mostrar tudo o que foi gravado, é preciso tecer um fio condutor dos acontecimentos de forma sintetizada (CABRAL, 2008). Preferir incluir na edição um grupo de imagens e informações em detrimento de outro grupo de imagens e informações faz parte do cotidiano do editor. Para contar essas histórias, além da seleção do conteúdo, o editor utiliza as técnicas disponíveis para contribuir no entendimento do que está sendo passado por meio da reportagem.

A narrativa da edição é fragmentada e carregada de sentidos construídos: são planos, enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação especial, fusões, animações, alterações, simulações e representações que se misturam e se revezam para prender a atenção de quem a vê e ouve. São estratégias que pretendem transformar a notícia televisiva num produto bem acabado e embalado para comunicar o essencial do cotidiano. Ou pelo menos tentam (CABRAL, 2008, p.9).

No telejornal, o repórter ou apresentador acaba assumindo uma postura onisciente, que na realidade apresenta um direcionamento, uma edição da realidade. No entanto, o texto se apoia em dados, “sejam as próprias imagens (principalmente as indiciais) de pessoas ou lugares, sejam dados estatísticos de órgãos reconhecidos ou declarações oficiais ou populares” (TORRES, 2008, p.13). Por meio destes instrumentos, o narrador dá lugar a vozes que corroboram o direcionamento proposto. A chamada “versão” do repórter é construída apresentando-se fontes, dados e estruturas de pensamentos que pretende-se estar de acordo com o entendimento a respeito do fato.

No entanto, Machado (2001) problematiza esta questão ao colocar que os telejornais executam um embaralhamento de discursos que normalmente não correspondem a uma lógica discursiva que pretende promover um determinado ponto-de-vista. O autor defende que as informações chegam aos telespectadores sem serem completamente processadas e, portanto, não seriam passíveis de uma manipulação consciente.

O telejornal é uma colagem de depoimentos e fontes numa sequência sintagmática, mas essa colagem jamais chega a constituir um discurso suficientemente unitário, lógico ou organizado a ponto de ser considerado legível como alguma coisa ‘verdadeira’ ou ‘falsa’ (MACHADO, 2001, p.110).

Para Machado (2001), as informações veiculadas pelos telejornais são um processo em andamento, até porque o telejornal, apesar de utilizar muito material pré-gravado, é finalizado poucos minutos antes de ir pro ar, o que não permitiria grande manipulação de informações. Deste modo, as informações chegariam ao telespectador de forma bruta, contraditória e sem ordenação.

Diante tal discussão, tem-se neste trabalho o posicionamento de que as duas maneiras apresentadas de elaboração da notícia telejornalística não são excludentes, e portanto coexistem. Acredita-se em um meio termo entre a manipulação e a desordem informativa, onde também se estabelecem construções

que gradualmente variam de um extremo ao outro. No entanto, mesmo que não seja intencionalmente, é fato que uma edição pressupõe a seleção e a realização de escolhas, e portanto obedece a uma lógica pessoal individual ou de um grupo em relação a um acontecimento. Não se trata de uma manipulação dos fatos, mas sim de um ponto de vista apresentado em relação ao fato, que é corroborado a partir da apresentação de elementos identificados com a versão estipulada. Do mesmo modo funciona a edição em termos técnicos, onde se inclui o ritmo. A edição de uma reportagem, considerando os aspectos técnicos, pode ser feita tanto de forma apressada e sem tempo de estabelecer associações intencionais como também de uma maneira pensada, onde imagem, áudio e texto são combinados com mais esmero e por vezes articulados de forma intencional para produzir um determinado significado. As características que influem no ritmo de uma reportagem podem ser resultado tanto de um processo automático de edição, em que pouco tempo havia para finalizar o material antes de ir pro ar, como também de uma edição mais elaborada onde os elementos foram dispostos de forma pensada. No entanto, em ambas as formas há um pano de fundo, onde as práticas técnicas estão enraizadas de tal maneira que serão utilizadas tanto em condições de pressa como de tranqüilidade. Se um editor de imagem, por exemplo, tem como procedimento básico usar sobes e pausas nas reportagens, a pressa não vai fazê-lo abandonar o procedimento. Talvez o obrigue a fazê-lo de forma mais descuidada, mas não o fará abandonar a prática padrão. Esse cenário pode ser encontrado no telejornal britânico em análise neste trabalho. Por outro lado, se o editor de imagem tem como procedimento editar a partir da narração do repórter, utilizando sobes e pausas apenas quando estritamente necessário, não será uma edição feita com mais tempo que vai condicionar um grande uso de sobes. Tal cenário é bem mais comum nos dois telejornais brasileiros analisados nesta monografia. O que pretende-se deixar claro aqui é que o *modus operandis* de editar uma reportagem permanece, de um modo geral, inalterado em condições desiguais de tempo ofertado para a edição do material. É muito mais determinante o conhecimento prévio culturalmente instituído nas equipes de profissionais de uma emissora.

4. AS IMAGENS TÉCNICAS

Esta monografia aborda diferentes ritmos de edição no telejornalismo brasileiro e britânico. Para tanto, parte de uma investigação sobre alguns dos modos técnicos de se fazer jornalismo. É com esta motivação que se pretende compreender melhor a técnica de edição. Flusser (2002) deixa clara, ao construir sua filosofia, a necessidade do estudo da técnica como forma de conquistar a liberdade dos usuários frente aos aparelhos presentes hoje na vida cotidiana. Opor crítica e técnica, portanto, não teria sentido. Buscar a conscientização e compreensão da prática é a saída para compreender em que termos os aparelhos funcionam e assim ser capaz de dominá-los e promover uma “reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos” (FLUSSER, 2002, p.76). A investigação deste trabalho no campo da edição em telejornalismo, centrado em aspectos do ritmo, tem o objetivo de contribuir para o desvendamento de um dos aparelhos mais presentes no cotidiano das pessoas hoje: a televisão.

Ao elaborar o conceito de imagem técnica, Flusser (2002) faz uma reflexão a respeito das imagens produzidas por aparelhos, vistas como metacódigos de textos e símbolos altamente abstratos. Para ele, ao contrário do que se pode pensar, estas imagens técnicas, produzidas por aparelhos (como câmeras fotográficas, filmadoras, televisores, etc.), não trazem consigo uma objetividade. Portanto, decifrar as imagens técnicas é o modo de compreender seus significados, razão pela qual a oposição entre técnica e crítica parece-nos sem propósito. “Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado” (FLUSSER, 2002, p.14).

As imagens são mediações entre o homem e o mundo em que ele vive, portanto o papel da imagem é representar este mundo. No entanto, Flusser frisa que o homem acabou por viver em função das imagens ao invés de se servir delas. A *imaginação* (aqui entendida como a capacidade para compor e decifrar imagens) acaba se tornando alucinação, e o homem se torna incapaz de decifrar as imagens. Flusser nomeia esta inversão na função das imagens de *idolatria*, que é a

incapacidade de decifrar os significados de uma imagem, assim resultando em apenas ter uma adoração por ela.

A imagem técnica, criada com o objetivo de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente, substitui uma espécie de consciência histórica. Flusser chega a comparar a invenção das imagens técnicas à invenção da escrita, em relação à importância histórica. As imagens técnicas teriam missão de criar um denominador comum entre o conhecimento científico, experiência artística e vivência política. Mas a revolução das imagens técnicas acabou tendo outro resultado: as imagens técnicas “não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem, não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra” (FLUSSER, 2002, p. 18). Deste modo, a imagem técnica não conseguiu atingir seu objetivo inicial de reunificar a cultura.

Flusser constrói sua filosofia baseado na fotografia, mas podemos aplicar o mesmo raciocínio a qualquer tipo de imagem produzida através de mediação técnica (MACHADO, 1997). Portanto, a imagem da televisão também é uma imagem técnica e precisa ser decifrada. É preciso aprender sobre a televisão da mesma forma que aprendemos sobre pintura, cinema e fotografia (KILPP, 2006). É necessário compreender a natureza da TV, como ela funciona e o modo como ela articula suas imagens.

São os aparelhos que produzem as imagens técnicas, e analisá-los é a maneira mais eficiente para captar o essencial de cada aparelho. Os aparelhos, na definição de Flusser, são objetos da era pós-industrial produzidos pelo homem e que simulam tipos de pensamento. Arlindo Machado (1997), em ensaio que rediscute as ideias de Flusser, ressalta que as imagens técnicas não correspondem a uma duplicação inocente do mundo, já que entre as imagens e o mundo está a mediação do aparelho, em que “se interpõem transdutores abstratos, os conceitos da formalização científica que informam o funcionamento de máquinas semióticas tais como a câmera fotográfica e o computador” (MACHADO, 1997)¹³. Assim, as imagens produzidas pelos aparelhos já estão inscritas previamente na concepção dos programas que mediam a sua realização.

¹³

Documento eletrônico não paginado.

Programas são formalizações de um conjunto de procedimentos conhecidos, onde parte dos elementos constitutivos de determinado sistema simbólico, bem como as suas regras de articulação são inventariados, sistematizados e simplificados para serem colocados à disposição de um usuário genérico, preferencialmente leigo (MACHADO, 1997).¹⁴

Flusser chama de “funcionário” aquele que extrai dos aparelhos as imagens técnicas. Essas máquinas, da qual o funcionário faz uso, acabam por ser caixas pretas, pois o funcionário não é capaz de compreender na sua totalidade o funcionamento e os mecanismos que as compõem. Mas essa incapacidade de compreender o aparelho não implica em não ter capacidade de usá-lo, pois as máquinas se apresentam de uma maneira que facilita sua operacionalização, mesmo que não se tenha conhecimento do que está por trás dos comandos que as fazem funcionar. Para produzir a imagem, o funcionário escolhe as opções de uso da máquina que lhe parecem adequadas e, assim, “uma vez que pode escolher, o funcionário acredita estar criando e exercendo uma certa liberdade, mas a sua escolha será sempre programada, porque é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho ou máquina” (MACHADO, 1997)¹⁵.

O número de potencialidades inscritas nos aparelhos é grande, mas, segundo Flusser, é limitado. Machado, no entanto, questiona este ponto e argumenta que essa conclusão só pode ser feita no campo teórico, porque na prática esses limites estão em expansão constante. Não haveria, pelo menos no momento, um aparelho sobre o qual seria possível afirmar que já teve todas as suas possibilidades esgotadas.

Dada a complexidade dos conceitos invocados na concepção de uma máquina semiótica, poderíamos então dizer que sempre existirão potencialidades dormentes e ignoradas, que o artista inquieto acabará por descobrir, ou até mesmo por inventar, ampliando portanto o universo das possibilidades conhecidas de determinado meio (MACHADO, 1997).¹⁶

Machado, no entanto, faz a ressalva de que Flusser não ignora esse ponto de vista, já que reconhece que existem regiões que permanecem inexploradas nos aparelhos, regiões que o artista tenta explorar para buscar imagens nunca antes visualizadas. Nessa relação entre usuário e aparelho, o homem que faz uso do

¹⁴ Documento eletrônico não paginado.

¹⁵ Documento eletrônico não paginado.

¹⁶ Documento eletrônico não paginado.

aparelho para produzir uma imagem técnica tem em mente eternizar seus conceitos em forma de imagens que sejam acessíveis às outras pessoas, para que, deste modo, o próprio homem se eternize no outro.

Por outro lado, a intenção do aparelho é executar aquilo para o que foi criado e estar em aperfeiçoamento constante, por meio da ação do homem (FLUSSER, 2002). Deste modo, uma mesma fotografia carrega duas intenções diferentes, e Flusser ressalta a importância de haver uma crítica fotográfica para que se revele essa ambiguidade, porque senão a intenção do aparelho acaba prevalecendo sobre a intenção do homem.

Machado (1997), por sua vez, acredita que Flusser concebe de modo muito pessimista o destino da relação entre o usuário e o aparelho, já que desenvolve o pensamento de que, mais cedo ou mais tarde, o universo tecnológico deverá incorporar na sua programação até mesmo os desvios e as descobertas do artista. Machado propõe que se reavalie esse determinismo, pois às vezes a forma que o artista utiliza o aparelho se desvia tão fortemente do projeto tecnológico original do aparelho que o processo chega a ser uma completa reinvenção do meio.

Um verdadeiro criador seria capaz, segundo Machado (1997), de subverter continuamente a função da máquina que está utilizando e de operá-la de forma contrária ao programa estipulado. Assim, o artista não se submeteria apenas ao número limitado de possibilidade do aparelho. Machado defende, ainda, que é preciso que “um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades” (MACHADO, 1997)¹⁷.

O funcionário, usuário comum do aparelho, é capaz de manusear o aparelho mesmo sem saber o que se passa no interior da chamada caixa preta. Flusser coloca que o programa do aparelho é impenetrável para o funcionário, mas que toda a crítica da imagem técnica deve perseguir o branqueamento dessa caixa preta. Mas quando o autor propõe a atuação direta no interior da caixa preta, ele não está autorizando uma dissolução da arte na técnica (MACHADO, 1997). A perspectiva de Flusser se difere muito do que hoje é comum de vermos: a atividade estética progressivamente passando das mãos do artista para as mãos de um

¹⁷ Documento eletrônico não paginado.

cientista ou de um engenheiro.

Enquanto a maior parte dos analistas afirma que a essência do valor artístico está agora no desenvolvimento de software, (...) Flusser desconfia de que a tecnologia se converte hoje numa forma de constrangimento para o criador, numa preocupação (...) que muitas vezes o desvia de sua perspectiva radical e retira a força de seus trabalhos (MACHADO, 1997).¹⁸

Machado afirma que é fácil perceber tal fenômeno. Tanto em congressos de arte eletrônica, de música digital ou de escritura interativa como em revistas especializadas no assunto. O discurso estético, musical e literário foi substituído por um discurso técnico, onde as novas ideias criativas cedem lugar a algoritmos, *hardwares* e *softwares*. Deste modo, se obtém a todo instante um grande aperfeiçoamento das máquinas e processos técnicos, mas a produção real dos dispositivos, em sua grande maioria, é limitada e conformista, com qualidade abaixo da média.

Nos termos de Machado, o melhor caminho para os artistas no campo tecnológico é a parceria, ou seja, o artista se alia ao engenheiro ou cientista. De um modo geral, o artista não domina questões tecnológicas e científicas. Por outro lado, cientistas e engenheiros não dispõem da habilidade do artista de criação da arte contemporânea. Mas juntos eles podem superar as deficiências e exercer uma contribuição mútua. A parceria destes dois grupos “possibilita dar forma orgânica aos vários talentos diferenciados e equacionar certeira as atuais demandas do trabalho artístico, que são conhecimento e intuição, sensibilidade e rigor, disciplina e anarquia criativa” (MACHADO, 1997)¹⁹. Para que este processo aconteça, Machado indica que antes seria necessário desmistificar valores convencionais e arrogantes, baseados na ideia de que uma obra é o produto individual de um gênio criativo, que está em um patamar superior aos demais. Para o autor, hoje é muito mais pertinente ver os processos estéticos contemporâneos como resultado de um trabalho em equipe do que como manifestações de estilo de um gênio singular.

Flusser (2002) expõe que é quem programa o aparelho e quem realiza os programas dele que exerce o poder, e não quem possui o objeto. “O poder passou do proprietário para o programador de sistemas” (FLUSSER, 2002, p.27). A aliança proposta por Machado, de união entre o artista e o detentor do conhecimento

¹⁸ Documento eletrônico não paginado.

¹⁹ Documento eletrônico não paginado.

tecnológico, compartilha esse poder e permite que a produção extrapole o limite imposto pelo aparelho. A arte possibilita refletir a respeito das consequências que advêm dos aparelhos, processos e suportes possibilitados pelas novas tecnologias, os quais têm atuação direta nos sistemas de vida e de pensamento e nas maneiras de se perceber o mundo. Pela arte, é possível tornar explícito aquilo que ficaria obscuro e mascarado nas mãos dos funcionários da produção. Machado ressalta que essa atividade é contraditória, pois exige, de um lado, que se repense o próprio conceito de arte, onde se deveria absorver os novos processos desenvolvidos pelas máquinas; e, de outro lado, é preciso tornar sensíveis e explícitas as finalidades embutidas nos projetos tecnológicos

No telejornalismo, é possível verificar de certo modo essa combinação entre o conhecimento artístico e o científico. O trabalho do repórter e editor de texto de construir uma linguagem e uma narrativa para uma reportagem televisiva é permeado pela interferência de diversos agentes que poderiam ser enquadrados no campo tecnológico, como o cinegrafista e o editor de imagem. Não se pretende aqui colocar cada profissional em um campo, porque seria reducionismo e se incorreria num erro de generalização. No entanto, as atividades atribuídas a cada um dos profissionais exigem o desenvolvimento de campos diferenciados, onde o cinegrafista e editor de imagem, por exemplo, necessitam de um conhecimento de nível tecnológico mais apurado para a realização dos procedimentos inerentes à função. No dia a dia das redações de TV, os trabalhos são executados em cooperação e o melhor resultado é obtido quando existe a aliança entre os diferentes conhecimentos de variados campos para elaboração das reportagens nos seus diversos estágios, desde a captação pela câmera até a finalização da ilha de edição.

Por fim, é importante salientar que, das propriedades das imagens técnicas produzidas pelo telejornalismo, é o ritmo o objeto de análise desta pesquisa. O ritmo presente nas reportagens é o resultado de uma relação entre funcionário e aparelho. São os profissionais de televisão manuseando informações em forma de imagens e áudios, por meio de máquinas ou de softwares. Quando se obtém ritmos diferentes entre variadas reportagens de telejornais, pré-existe uma relação também diferente entre o aparelho e seus usuários. O “funcionário” explora diferentes possibilidades de um aparelho, como, por exemplo, o faz um editor brasileiro, que usa *takes* rápidos para cobrir a narração direta do repórter, e um

editor britânico, que prefere *takes* mais longos e com pausas inseridas entre as frases da narração. Esse jogo entre usuário e aparelho é o determinante para definir as propriedades técnicas de uma reportagem, por isso que por meio do estudo das imagens pode-se ter um panorama de diferentes modos de manuseio de aparelhos, o que também reflete uma cultura de procedimentos padronizados entre os “funcionários”. Analisar a forma como o ritmo é articulado nas imagens técnicas presentes do telejornalismo propicia um melhor conhecimento do que está por trás da produção daquelas imagens. Com isso, torna-se possível desvendar elementos da interação entre usuário e aparelho e entender que essas diferentes relações são parte constituinte de diferentes modos de fazer telejornalismo.

5. DA MONTAGEM À EDIÇÃO

As imagens técnicas da televisão são apresentadas em diferentes molduras sobrepostas, e, além disso, são organizadas de acordo com uma estrutura. Nas reportagens do telejornalismo, a estrutura fundamental em que estão inseridas as imagens técnicas é a montagem. 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. O cineasta soviético Sergei Eisenstein elaborou métodos de montagem para o cinema, cada qual com características específicas. Por meio da revisão destes métodos, é possível identificar procedimentos de montagem que também estão presentes na televisão, especialmente aqueles relacionados com a criação de um ritmo na edição do material audiovisual. O objetivo da revisão das teorias de montagem de Eisenstein é a apropriação das diferentes formas com que se pode estabelecer o ritmo em uma montagem.

Para explicar a essência de sua visão de montagem, Eisenstein relaciona a montagem com os hieróglifos, os sinais de escrita de antigas civilizações, como os egípcios e os maias. O autor explica que a combinação de dois hieróglifos deve ser considerada não como uma soma, mas sim como um produto. Cada um, em separado, equivale a um objeto, mas a combinação deles corresponde a um conceito. Quando se combina a imagem de um cachorro e a figura de uma boca, nasce o conceito “latir”. As imagens de uma boca e um pássaro produzem a ideia de “cantar”. Ao combinar uma faca e um coração, forma-se a ideia de “tristeza”, e assim por diante. Isto, diz Eisenstein, é montagem. No cinema, combinam-se planos que são descritivos e isolados em significados, mas que unidos formam contextos e séries intelectuais.

Para tratar sobre o assunto, Eisenstein relata uma discussão com o também cineasta soviético Vsevolod Pudovkin, formado na escola do cineasta Lev Kuleshov. Pudovkin defende a compreensão da montagem como uma ligação de peças, formando uma cadeia. Deste modo, o plano seria um elemento da montagem, e a montagem seria uma reunião desses elementos, como se fossem

tijolos organizados para formar uma parede. Eisenstein discorda. Ele vê o plano como uma célula da montagem, e não um elemento, e o que caracteriza essa organização de células é a colisão. Portanto Eisenstein compreende a montagem enquanto conflito, ou seja, da colisão de dois ou mais fatores nasce um conceito. O autor compara o conflito entre os trechos de montagem às explosões de um motor em combustão que fazem um veículo funcionar.

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme (EISENSTEIN, 1990, p.42).

Eisenstein ainda reforça seu ponto de vista alegando que “arte é sempre conflito” (EISENSTEIN, 1990, p.50), seja de acordo com sua missão social, sua natureza ou sua metodologia. O autor também lembra que os primeiros teóricos do cinema consideravam a montagem como uma forma descritiva em que se colocam planos um depois do outro, como tijolos, e o movimento dentro desses planos e comprimento de cada fragmento é que era considerado o ritmo. No entanto, Eisenstein discorda da simplicidade desse conceito, já que o ritmo pode ser determinado também por outros fatores. Considerar como ritmo tão somente a relação de comprimento é observar relações métricas em vez de relações rítmicas. Eisenstein propõe, em suas teorias de montagem, as variadas formas de conflitos que podem se apresentar nas montagens, tais como: conflito gráfico, conflito de planos, conflito de volumes, conflito espacial, conflito de luz e conflito de tempo – para citar os principais. Mas o autor amplia, com exemplos adicionais: o conflito entre assunto e ponto de vista (obtido pela distorção espacial através do ângulo da câmera), o conflito entre assunto e sua natureza espacial (obtido pela distorção ótica da lentes) e o conflito entre um evento e sua natureza temporal (obtido pela câmera lenta ou movimento parado).

A montagem é a justaposição de dois fragmentos derivados da mesma fonte, que faz surgir a imagem em que o conteúdo é tematizado de forma mais clara. Eisenstein coloca que a justaposição de dois planos isolados não implica na simples soma de duas coisas, mas sim o produto destes dois planos. Isso porque em toda

justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento levado em conta de forma isolada:

Com este critério de montagem, os planos isolados e sua justaposição atingem uma correta relação mútua. (...) Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (EISENSTEIN, 1990, p.17).

No livro “A forma do filme” (1990), Eisenstein apresenta diferentes tipos de montagem, que acreditamos ser importante retomar aqui para nortear nossa pesquisa. Ele estabelece as seguintes categorias: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual.

A **Montagem Métrica** consiste em uma montagem baseada no comprimento dos fragmentos de edição, também chamados na linguagem técnica de *takes*, e a proporção entre eles. A composição destes fragmentos se assemelha à de um compasso musical, e a aceleração de ritmo da montagem acontece a partir do encurtamento dos fragmentos. Ao tomar como exemplo o filme soviético de 1928 “O Undécimo Ano”, o autor diz que, neste caso, “o ritmo métrico é tão matematicamente complexo que apenas com 'uma régua' pode-se descobrir a lei proporcional que o governa. Não pela impressão conforme percebida, mas pela medida” (EISENSTEIN, 1990, p.78).

As análises feitas por esta monografia das reportagens utilizam fundamentalmente este preceito da montagem: o de que o ritmo da montagem pode ser acelerado ao se encurtarem os fragmentos, que também podem ser chamados de *takes* ou tomadas. Com isso, não está se afirmando que o telejornalismo obedece ao método da montagem métrica. A complexidade de criar uma estrutura métrica pensada e intencional é quase impossível de se pensar no dia a dia apressado das redações de jornalismo das emissoras da TV. No entanto, a forma com que o ritmo é estabelecido na montagem métrica servirá de parâmetro para analisar o ritmo nas reportagens dos telejornais em estudo por este trabalho. Fragmentos curtos imprimem um ritmo mais acelerado, enquanto uma sequência de fragmentos mais extensos promove uma desaceleração no ritmo. Este conceito vai nortear as análises de ritmo das reportagens em estudo mais adiante.

Parte-se agora para a próxima categoria de métodos de montagem de Eisenstein: a **Montagem Rítmica**. Este método leva em consideração, além do comprimento dos fragmentos, o conteúdo que está dentro dele. Neste caso, não é o comprimento matemático respeitando uma fórmula métrica que conta, mas o comprimento natural do fragmento, ou “real”, planejado de acordo com a estrutura da sequência. Na montagem rítmica, o movimento dentro do quadro é que movimenta a montagem de um quadro a outro, movimentos que podem ser de objetos ou o próprio olho do espectador percorrendo a forma de um objeto imóvel que está dentro do quadro.

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. No entanto, cabe ressaltar que tal atitude de diminuição de *takes* foi percebida pela observação empírica em diferentes níveis de intensidade em cada telejornal. Nos estudos de casos realizados por esta monografia, foi identificado que os telejornais brasileiros optam pelo encurtamento de fragmentos com bem mais frequência do que o telejornal britânico em análise.

Retornando ao cinema, Eisenstein explica que na montagem rítmica a tensão pela aceleração pode ser obtida não apenas abreviando-se os fragmentos de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano. Para exemplificar a questão de aceleração do ritmo na montagem rítmica por meio da violação dos planos fundamentais, Eisenstein lembra a famosa sequência da “escadaria de Odessa”, do filme “O Encouraçado Potemkin”. A sequência que combina a marcha dos soldados com um carrinho de bebê rolando escadaria abaixo inclusive recebeu posteriormente diversas homenagens e paródias em outros filmes. O autor explica que a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola as exigências métricas, pois não está sincronizada com o ritmo dos cortes e chega sempre fora de tempo. O impulso final da tensão acaba por ser proporcionado por meio da transferência do ritmo dos pés dos soldados para o ritmo do carrinho de

bebê descendo escadaria abaixo. “O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida degrau a degrau passa a descida de roldão” (EISENSTEIN, 1990, p.79). Eisenstein propõe que se compare essa sequência da escadaria de Potemkin ao filme “O Fim de São Petesburgo”, dirigido pelo cineasta Vsevolod Pudovkin (já citado anteriormente, na defesa de que a montagem é uma ligação de peças, enquanto Eisenstein defende que montagem é um conflito de células, um produto gerado entre dois fragmentos e não a simples soma destes). A intensidade no filme de Pudovkin é alcançada reduzindo os fragmentos ao mínimo possível dentro de um compasso métrico. Eisenstein coloca que esta medida, de montagem métrica, funciona como solução para processos simples, mas que não é adequada para uma necessidade rítmica mais complexa. Tal procedimento métrico, para Eisenstein, acaba por gerar uma impressão confusa no espectador leigo e provoca perplexidade no especialista.

O que Eisenstein chama de **Montagem Tonal** consiste em uma montagem que utiliza o significado emocional dos planos, onde o movimento engloba todas as sensações que emanam do fragmento. Trata-se de uma categoria que se encontra em um estágio além da montagem rítmica. Este tipo de montagem não se restringe ao comprimento dos fragmentos e a suas características rítmicas. Vale o tom geral do fragmento, ou ainda o tom emocional que domina o fragmento. Combinar diferentes graus de tonalidade da luz, tonalidade gráfica e suavidade de foco, por exemplo, seria um exercício característico da montagem tonal. Para demonstrar a montagem tonal, Eisenstein utiliza, como exemplo, a sequência do neveiro de "O Encouraçado Potemkin", onde a dominante da montagem é dada principalmente pelas vibrações luminosas dos planos, graus variados de sombra e luminosidade. Além disso, como dominante secundária, componentes rítmicos também estão presentes, expressos pela agitação das águas, a velocidade do movimento das embarcações, o vapor subindo lentamente e até mesmo pelo voo das gaivotas.

A próxima categoria, a **Montagem Atonal**, é um método que combina as montagens métrica, rítmica e tonal para produzir um efeito no espectador ainda mais abstrato e complexo. Essa montagem acaba por ser mais perceptível somente depois que a sequência é montada. O próprio Eisenstein relata que a descoberta da montagem atonal deu-se no filme dele “A Linha Geral”, mas somente depois que o filme estava pronto. Esse método de montagem parte dos conflitos entre dois tons

dissonantes em uma mesma sequência. Uma montagem que nasce do “conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade” (EISENSTEIN, 1990, p. 82). É possível explicar melhor essa ideia fazendo uma analogia à música. Quando se ouve o conjunto de todos os instrumentos tocando uma música é que se percebe a harmonia que está estabelecida entre todos os componentes. Apesar de existir um tom dominante na música, o resultado é formado pela dominante acrescida de todos os estímulos secundários que também compõe o todo e contribuem para uma produção musical harmoniosa, a qual por fim vai conseguir despertar emoção no ouvinte.

Junto com a vibração de um tom dominante básico, vem uma série completa de vibrações semelhantes, chamadas de tons maiores e tons menores. Seus impactos uns contra os outros, seus impactos com a tonalidade básica, e assim por diante, englobam essa tonalidade básica de um conjunto total de vibrações secundárias. Se na acústica estas vibrações colaterais se tornam meramente elementos 'perturbadores', essas mesmas vibrações, na música – na composição, se tornam um dos mais significativos meios de causar emoções (EISENSTEIN, 1990, p.73).

Este raciocínio se aplica também na ótica, na imagem. A montagem pode ser composta por uma série de combinações que integram uma composição. O estímulo central, dominante, é conquistado com a ajuda de todo um sistema secundário que interage na composição de um complexo harmônico-visual.

A quinta e última categoria de métodos de montagem de Eisenstein é chamada de **Montagem Intelectual**, onde deve ser possível conceber racionalmente o resultado de determinada sequência de planos. Trata-se de uma criação consciente de novas ideias, quando dois ou mais fragmentos são colocados juntos com a intenção de formar essa nova ideia ou novo objeto. “A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e tonalidade de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 1990, p.83). Por meio desta montagem, que se baseia no conflito de harmonias fisiológica e intelectual, seria possível apresentar um novo conceito para o espectador. A montagem intelectual explora na mesma cena o conflito e a justaposição de vários elementos intelectuais paralelos, com o intuito de produzir um novo conceito, muitas vezes presente simbolicamente nos planos, e que, em boa parte das vezes, o espectador necessita de uma base de entendimento simbólico para que o conceito seja passado do filme para o público. É

possível compreender esta última observação tomando como exemplo o filme de Eisenstein “Outubro”. Na sequência dos deuses, são apresentadas imagens de vários ícones, partindo do cristianismo e se estendendo até ídolos tribais primitivos. A intenção do diretor era de que o espectador percebesse o progresso intelectualmente, mas a sequência acabou para muitos sendo incompreensível, já que o público de então não possuía a bagagem literária e cinematográfica suficiente para compreender os símbolos ali presentes. Acabou-se por não se levar em conta a influência da cultura do espectador no processo de relacionamento com o filme, e assim muitas cenas não foram decodificadas pelo público da forma como a intenção consciente do diretor gostaria.

É possível dizer que os últimos três métodos de montagem de Eisenstein, a montagem tonal, atonal e intelectual, encontram reflexos no telejornalismo. Não de forma equivalente, mas aspectos citados destas montagens podem ser encontrados, de forma mais escassa, em determinadas reportagens normalmente melhor elaboradas, que muitas vezes recebem a denominação de “reportagens especiais”. Podem-se citar alguns exemplos de pontuais características em comum entre o telejornalismo e o cinema, no campo da montagem. Algumas vezes, quando se edita uma reportagem que quer mexer com a emoção do telespectador, faz-se uso de recursos que contribuem na criação de um “clima” diferenciado. Este clima pode ser criado com recursos de edição, como a combinação de elementos visuais que favoreçam isto. Um exemplo clássico do telejornalismo é o close-up (a aproximação da câmera) no rosto de um entrevistado quando este está chorando, ou até mesmo para simplesmente estabelecer uma relação mais intimista com quem está falando para a câmera. Esse procedimento lembra um pouco as características do método de montagem tonal, que utiliza o significado emocional dos planos e todas as sensações que emanam do fragmento para criar um tom geral a ser transmitido para o telespectador. Outro exemplo são as eventuais associações intelectuais feitas no telejornalismo, com a combinação de elementos em uma reportagem ou até mesmo na organização de um espelho de um telejornal, onde reportagens com uma significação individual podem ser aproximadas ou coladas em sequência para que, de certa forma, uma associação seja estabelecida entre uma e outra. Essa prática dialoga com o método de montagem intelectual, onde intencionalmente dois ou mais planos são associados para estabelecer uma nova ideia. São estes alguns exemplos da práxis telejornalística, que encontram eco nos métodos de montagem instituídos

por Sergei Eisenstein, mas vale lembrar que objetivo deste trabalho não é encontrar equivalências específicas entre os métodos de montagem que Eisenstein estabeleceu para o cinema e as edições do telejornalismo. O estudo da teoria do cineasta embasa principalmente a compreensão de como o ritmo pode ser estabelecido por meio de procedimentos de montagem, e é nesta relação que está o cerne da revisão dos métodos de Eisenstein. Para dar continuidade a essa discussão, articula-se a seguir outros autores que também tratam deste ponto.

5.1. Edição e ritmo

Editar é construir uma narrativa coerente e eficaz na comunicação com o telespectador e também inventar tecnicamente ritmos propriamente televisivos. À disposição do editor existem inúmeras possibilidades de recortes de imagens, de enfoques, de uso de sons, de combinações intencionais ou não de palavra e imagem, e assim por diante. Harris Watts (1990) diz que editar é selecionar as melhores tomadas-de-cena, ou as melhores partes das melhores cenas. Todas as tomadas têm um tempo de vida natural, e “a chave da edição é descobrir o ponto preciso onde a tomada-de-cena começa a ficar interessante e o ponto preciso onde ela deixa de ser interessante” (WATTS, 1990, p.95). Tendo esta percepção, será possível definir aonde fazer o corte inicial e final do fragmento, levando em consideração o conteúdo nele inserido e a relevância dele na sequência que está sendo montada. Portanto um fragmento de imagem não pode se subordinar a um tempo de duração convencionalizado como “ideal” ou “recomendável”. É o conteúdo do fragmento que vai ditar o tempo necessário que será destinado ao fragmento na edição.

Se considerarmos a montagem métrica, nos termos de Eisenstein, a linha de pensamento de Watts (1990) não dialoga com Eisenstein no que se refere à subordinação da montagem ao tempo de duração dos *takes*. A montagem métrica justamente centraliza sua construção a partir da duração dos fragmentos, e o ritmo é criado a partir do encurtamento dos *takes*. No entanto, ao falar da montagem rítmica, Eisenstein já dizia que o fragmento tem um comprimento real, que normalmente não coincide com um comprimento matematicamente determinado por uma fórmula métrica. “Seu comprimento prático deriva da especificidade do fragmento, e de seu

comprimento planejado de acordo com a estrutura da seqüência” (EISENSTEIN, 1990, p.78).

O telejornalismo não está necessariamente encaixado a um específico método de montagem estipulado por Eisenstein, mas apresenta determinadas características que algumas vezes se aproximam de um método e em outras vezes de outro. Watts (1990) traz justamente um questionamento pertinente, que é o de que um *take* possui um tempo próprio para permanecer na tela, e cabe ao editor respeitá-lo. Tal posicionamento é recorrente justamente nas reportagens do telejornal BBC News, que serão analisadas mais adiante neste trabalho. É bom lembrar que Harris Watts é autor justamente do livro “On camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC” (1990).

Apesar do telejornalismo não estar diretamente relacionado a um dos métodos de montagem de Eisenstein, procedimentos característicos de alguns métodos são utilizados na edição em telejornalismo para determinados fins. São recursos técnicos que exercem influência no ritmo da edição. Um deles é o comprimento do fragmento, como foi estabelecido pela montagem métrica.

Dancyger (2003 *apud* CARVALHO, 2008) também salienta o uso de recursos de edição para criação do ritmo. Para o autor, o ritmo na edição de imagens responde pela ênfase dramática de um plano em relação a outro. Deste modo, na edição, cabe ao ritmo conduzir o espectador a uma resposta à obra. Na edição de imagens, o primeiro passo é saber o que se pretende com uma determinada seqüência, se um ritmo lento ou acelerado ou ainda qualquer gradação entre os dois tipos. A partir daí, pode-se utilizar alguns recursos técnicos para compor esse ritmo pretendido: o tempo de duração de cada plano; o tratamento de imagens para saturar determinadas cores ou retirar delas a força expressiva; o tipo de transição usado entre as seqüências – pode ser desde o corte seco até os efeitos de transição, como fusão, fade in e fade out, etc. – entre outros recursos disponíveis na ilha de edição (DANCYGER, 2003 *apud* CARVALHO, 2008). Carvalho (2008) enumera alguns pontos relacionados com estes recursos, que influem na composição e possuem a sua parcela de responsabilidade na ênfase dramática que o editor pretende criar com a seqüência de imagens que está sendo trabalhada:

É preciso ter em conta não apenas o tempo de duração de cada plano (ou “composição de imagens”), mas também o momento em que deve ser colocado na seqüência para “não perder” o ritmo. Se o plano geral tem mais

detalhes e merece um tempo maior de apreciação? Se o close-up vai instigar um sentimento importante para o envolvimento do telespectador? Se o plano subjetivo é mais relevante que o objetivo? Se o insert deve ter mais ou menos tempo de duração? (DANCYGER, 2003 apud CARVALHO, 2008, p.10).

Esses questionamentos estão relacionados com o ritmo da edição. Mas não só eles. O ritmo se estabelece também por elementos internos de cada fragmento, alheios aos recursos disponíveis. O material visual oferecido por um determinado fragmento pode ser suficiente para estabelecer o ritmo, muitas vezes dispensando quaisquer das medidas técnicas que normalmente são utilizadas para compô-lo. Isto lembra a montagem rítmica de Eisenstein, onde o movimento no interior do quadro poderia ser responsável pelo ritmo da montagem. Watts (1990) também disse que cada fragmento de edição tem um tempo natural e é preciso captá-lo e respeitá-lo para que se obtenha o melhor resultado. Se o *take* pelo seu conteúdo é capaz de introduzir o ritmo pretendido, encurtá-lo com a intenção de aumentar o ritmo provavelmente seria ineficaz. Tais assertivas são até mais adequadas ao telejornalismo do que ao cinema propriamente, pois este último também pode desenvolver um ritmo também pela violação dos planos fundamentais (EISENSTEIN, 1990). No entanto, o telejornalismo tende a não exercer esta violação, que pode até ser vista como erro técnico de edição, caso, por exemplo, um corte seja feito antes ou depois do convencionalmente indicado, de acordo com o chamado tempo natural do *take*. Fala-se aqui do telejornalismo de modo geral, mas admite-se claro que a experimentação já tenha levado ao jornalismo de televisão eventualmente tais procedimentos mais identificados com o cinema, mas na condição de exceção.

Apesar de este trabalho utilizar para critério de análise de ritmo a duração dos *takes* e seu conseqüente encurtamento ou prolongamento para estabelecer o ritmo, está-se ciente das outras formas de criar ritmo, como o já citado movimento no interior do *take*. Carvalho (2008) aponta alguns elementos internos dos fragmentos que podem exercer influência no ritmo da edição:

O movimento de personagens ou de algum 'objeto', a presença de cores fortes e saturadas, o apagar ou acender de luzes também influenciam na maneira como o telespectador responde. Isso sem citar que é bem diferente sair de um plano para o outro, usando corte seco e fusão, só para referendar dois dos recursos de transição de imagens. Enquanto o primeiro pode ser 'duro' e agressivo, o segundo traz a sensação de suavidade e serve como deixa para a passagem do tempo e mudança de locação. O

fade out, por sua vez, pode indicar o fim de uma seqüência e oferecer ao telespectador um 'tempo para respirar', depois de uma carga emocional grande (DANCYGER, 2003 apud CARVALHO, 2008, p.11).

Reisz e Millar (1995) também relacionam o comprimento do fragmento com o estabelecimento do ritmo de uma edição. A possibilidade de estender ou encurtar a duração de um evento na tela torna-se um importante instrumento de controle de ritmo. Diferentes níveis de tensão podem ser obtidos alterando a velocidade dos cortes, ou seja, através de recursos de edição é possível controlar a velocidade da passagem de eventos e assim também exercer controle sobre o grau de interesse e de tensão provocados pela seqüência (REISZ, MILLAR, 1995). Mas os dois autores chamam a atenção para o fato de que o ritmo não é estabelecido apenas por este processo, pois outros fatores podem influenciar, como o conteúdo que está compondo a seqüência. É preciso estar ciente da diferença entre estabelecer um ritmo criado mecanicamente – fazendo as imagens surgirem na tela o mais rápido possível – e o ritmo gerado por um conteúdo inerente ao fragmento.

Uma seqüência pode, ao mesmo tempo, ter movimentos rápidos e ser morosa – veja as perseguições no final de quase todos os filmes faroestes de segundo escalão; ou a seqüência pode ter movimentos lentos e ser tensa – como as famosas cenas de suspense de Hitchcock (REISZ, MILLAR, 1995, p. 241, tradução nossa).²⁰

Uma sensação de velocidade e ação acelerada pode ser frequentemente criada por meio de uma seqüência com sucessivos cortes rápidos. Fazer com que as imagens se sucedam cada vez mais rapidamente produz um efeito de aceleração crescente e pode ser usado para aumentar a tensão da edição, mas o conteúdo também deve ser levado em conta. Combinar conteúdos dos *takes* e momentos de corte pode produzir um bom resultado, mais ainda mais no telejornalismo do que no cinema, o qual tem mais liberdade explorar de criar seqüências que se aproximem mais do lúdico do que do lógico. Vale ter como lembrete que “na tentativa de aumentar a velocidade da edição, não há sentido em olhar para as durações absolutas dos fragmentos e então arbitrariamente reduzi-los” (REISZ, MILLAR,

²⁰ “A sequence can be at once fast-moving and dull – witness the chase at the end of almost any second-rate Western; or it can be slow-moving and tense – witness some of the famous Hitchcock suspense scenes”

1995, p. 241, tradução nossa)²¹. Um olhar para o que está no interior dos fragmentos vai provavelmente contribuir, pelo menos em parte, para tomar as decisões de cortes.

Dependendo das circunstâncias, uma sequência composta por fragmentos de curta duração pode parecer muito mais devagar do que uma sequência que use fragmentos com o dobro do tamanho. Há outros fatores envolvidos além da duração absoluta do fragmento. Apesar disto, é preciso reforçar a concordância de que a duração do fragmento exerce um papel fundamental na criação do ritmo, mesmo que outros fatores também estejam envolvidos. A variabilidade da duração de um *take* pode também estar subordinada ao conteúdo, especialmente no jornalismo. No entendimento de Reisz e Millar (1995), uma imagem pode transmitir seu significado em um curto espaço de duração, enquanto outra pode precisar de mais tempo. É preciso levar isso conta para que um conjunto de cortes rápidos e consecutivos não leve ao obscurantismo, já que pode prejudicar a compreensão por parte do espectador sobre a história que pretende ser transmitida por meio da narrativa que está sendo construída. “Até mesmo se a sequência for para estimular o interesse do espectador primeiramente por meio do aumento no ritmo, ainda assim é necessário que cada fragmento de edição permaneça na tela tempo suficiente para ser inteligível” (REISZ; MILLAR, 1995, p. 241, tradução nossa)²². Tais observações são pertinentes ao telejornalismo principalmente, mas podem ser relativizadas se considerarmos apenas o cinema. A linguagem cinematográfica permite inclusive a violação de planos fundamentais com o objetivo consciente de estabelecer uma determinada tensão por meio da montagem (EISENSTEIN, 1990).

Os primeiros teóricos do cinema consideravam ritmo como o comprimento das partes componentes de uma sequência e o movimento dentro de cada fragmento. Mas esta é claramente uma perspectiva reducionista. É preciso levar em conta os princípios dramáticos que compõem o ritmo, e não somente uma relação métrica (EISENSTEIN, 1990). Um exemplo seria o método de montagem tonal, já trabalhado neste capítulo, que utiliza o significado emocional dos planos, onde o

²¹ “In attempting to increase the rate of cutting, it is useless to look at the absolute lengths of the shots and then arbitrarily reduce them”

²² “For even if a sequence is to stimulate the spectator's interest primarily through the increase in pace, it is still necessary that each shot should remain on the screen long enough to be intelligible”

movimento engloba todas as sensações que emanam das imagens. Ao conceituar a montagem, Eisenstein também reitera sua teoria de que a montagem é uma colisão de planos, portanto não podem ser pensados como blocos colocados um depois do outro. Quando dois fragmentos são unidos em uma sequência, nasce uma dimensão nova, mais elevada. Segundo o autor, a sensação de movimento, por exemplo, que pode nascer quando duas imagens fotografadas imóveis são colocadas próximas uma da outra é um processo de colisão. Pois ao conceito da primeira imagem observada se funde à segunda imagem, formando um produto. A fusão das duas imagens, e não a simples soma, produz um novo conceito.

Cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a idéia (ou sensação de movimento) nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do objeto (EISENSTEIN, 1990, p.52).

Para complementar a discussão deste capítulo, pode-se afirmar que o ritmo de edição é também culturalmente determinado. De acordo com o lugar no mundo onde se edita em telejornalismo, os modos de edição mudam, principalmente nos aspectos de ritmo (HOLM, ANDERSEN, 2007). As análises dos telejornais deste trabalho indicam que tal pensamento reflete-se na prática, quando se comparam numericamente determinados procedimentos de edição.

Além do tempo de duração do *take*, outra característica de edição desponta como diferencial entre as edições e merece ser considerada. Trata-se do uso de *sobe som* e de pausas. Montar uma reportagem de televisão fazendo uso de pausas e também dando espaço para que sons do ambiente sejam valorizados acaba por fazer a reportagem fluir com ritmo mais desacelerado (característica é recorrente no telejornal britânico analisado), enquanto que uma edição com narração constante, sem pausas nem participação de sons próprios das imagens, imprime uma velocidade maior (características mais freqüente nos telejornais brasileiros analisados). Essa diferença foi essencialmente percebida através da observação empírica dos três telejornais em análise e tal constatação mereceu uma categoria em separado para que se pudesse verificar quantitativamente a diferença entre as reportagens estudadas.

Coutinho (2009) também faz referência aos curtos tempos de duração dos telejornais brasileiros, onde os blocos e mensagens informativas já trazem uma

determinada velocidade ao processo de narrar e mostrar o mundo, com reflexo inclusive na apreensão da informação pelos telespectadores.

Na estrutura narrativa hegemônica nos telejornais brasileiros, esse ritmo seria acelerado pelas próprias características do meio que estabeleceriam, quase como um padrão, a inserção de matérias curtas, compondo um conjunto marcado pela fragmentação entre pequenos 'pacotes de informação' (COUTINHO, 2009, p.70).

6. METODOLOGIA

Neste capítulo serão abordados os procedimentos utilizados para realizar as análises desta pesquisa. O primeiro passo dado foi uma pré-observação como telespectador de material aleatório dos telejornais tanto brasileiros como britânicos. Essa experiência inicial produziu sensações que mais tarde viriam a definir o foco deste trabalho, que é o ritmo da edição das reportagens dos telejornais em estudo. Com a definição do que investigar, partiu-se para a pesquisa bibliográfica, incorporando campos teóricos que viriam a contribuir para as interpretações dos dados obtidos por meio da observação dos materiais selecionados. Depois do embasamento teórico, foi feita a observação minuciosa da edição de imagens e de áudios de nove reportagens, três de cada telejornal, para que então fossem registrados os índices relativos às categorias de análise de ritmo estipuladas e, conseqüentemente, a articulação dos dados obtidos com os conceitos trabalhados nos capítulos teóricos.

6.1. Termos técnicos

Para realizar a análise das reportagens nos aspectos que este trabalho aborda, é necessário empregar alguns termos técnicos que fazem parte do vocabulário do telejornalismo. Visando deixar claras expressões que estão presentes nas análises, faz-se necessário estabelecer como são compreendidos estes termos aqui. Abaixo, uma conceituação de sete termos que são utilizados nos estudos de caso:

Take: um fragmento da edição, um trecho de vídeo entre um corte e outro.

Cabeça: é o texto lido pelo apresentador do telejornal sobre a reportagem que será mostrada logo depois. Um resumo da notícia, com destaque para os pontos mais importantes.

Sonora: entrevista concedida por uma fonte e que faz parte da edição da reportagem.

Passagem: gravação feita pelo repórter, normalmente no local do acontecimento, que é encaixada em algum momento da reportagem.

Sobe som: momento na reportagem em que não há narração do repórter e o volume do áudio do ambiente é aumentado para compor a narrativa.

Arte: uma ilustração visual computadorizada, que pode ser usada para diversas funções, como mostrar gráficos, mapas, dados numéricos, documentos, fotografias, simulações do real, etc.

Matéria: sinônimo de reportagem.

6.2. Definição do corpus

Uma das primeiras etapas desta pesquisa foi a definição dos telejornais a serem estudados. São três telejornais em análise: Jornal Nacional, produzido e veiculado pela TV Globo, emissora privada brasileira; Repórter Brasil, produzido e veiculado pela TV Brasil, emissora pública brasileira; e BBC News, produzido e veiculado pela BBC, emissora pública britânica, por meio do canal BBC World News. Os três telejornais foram veiculados no mesmo dia, 02 de junho de 2009, uma terça-feira, entre 20h e 22h, horário de Brasília. Este horário é considerado um dos mais importantes da televisão, como coloca Suzana Kilpp: “O mais importante horário nobre da TV é o que vai das 19h às 23h, com pico entre 20h e 22h” (KILPP, 2004, p.25).

O objetivo era ter uma representação do telejornalismo brasileiro e outra do telejornalismo britânico. A motivação para a escolha de tais nacionalidades foi em parte arbitrária, mas também motivada pela intenção de defrontar o manuseio das imagens técnicas em termos de ritmo no telejornalismo realizado no Reino Unido e no Brasil. Esta vontade nasceu durante vivência do autor desta monografia em Londres, onde, com relativa frequência, era telespectador de telejornais da BBC. Neste período, foi possível despertar a sensação de que as reportagens possuíam um ritmo mais lento do que as da televisão brasileira, mesmo que, à época, não fosse possível apontar o que era responsável por produzir essa sensação.

A BBC é uma emissora de televisão referência para a Europa e também para o resto do mundo; por isso foi escolhido para compor o corpus desta monografia um de seus telejornais veiculado pelo canal internacional BBC World News. No Brasil, dois telejornais foram escolhidos: o Jornal Nacional, da TV Globo, e o Repórter Brasil, da TV Pública. A escolha de telejornais brasileiros tanto de uma emissora privada quanto de uma pública permitiu estabelecer alguns paralelos na comparação com a BBC, emissora pública. A seguir, uma breve apresentação dos três telejornais escolhidos para serem analisados.

6.2.1. Jornal Nacional

É o telejornal de maior audiência da TV brasileira, que vai ao ar na TV Globo de segunda-feira a sábado, entre 20h15min e 21h. Estreou no dia 1º de setembro de 1969, sendo o primeiro noticiário transmitido em rede para todo o Brasil. A primeira dupla de apresentadores foi Hilton Gomes e Cid Moreira. Hoje o telejornal é apresentado por William Bonner e Fátima Bernardes.

6.2.2. Repórter Brasil

O telejornal Repórter Brasil tem duas edições diárias – de segunda a sábado, uma pela manhã (das 8h às 8h45min) e outra à noite (das 21h às 22h). Sua estréia foi no dia 3 de dezembro de 2007, um dia depois da estreia da TV Brasil. A edição em análise neste trabalho é a noturna, que tem apresentação de Lincoln Macário, Florestan Fernandes Junior e Luciana Barreto, a partir de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente.

A TV Brasil é a rede de televisão pública brasileira pertencente à Empresa Brasil de Comunicação (EBC), uma sociedade de economia mista criada pelo governo federal brasileiro. A TV Brasil surgiu a partir da fusão TV Nacional, da TV Educativa do Rio de Janeiro e Educativa do Maranhão. O telejornal Repórter Brasil substituiu os telejornais Edição Nacional, que era exibido pela TVE, e Repórter Nacional, das emissoras Radiobrás. De acordo com o site da TV Brasil, a audiência do Repórter Brasil fica entre 1 e 2 pontos no Ibope.

6.2.3. *BBC News*

BBC World News é o canal internacional de jornalismo 24 horas da BBC, que estreou no dia 11 de março de 1991. É transmitido em inglês para mais de 200 países. Segundo o site da BBC, a audiência estimada do canal é de 76 milhões de telespectadores, o canal de maior audiência da BBC. O canal tem noticiários atualizados de hora em hora e sua programação é formada por notícias internacionais, economia, esportes, previsão do tempo, comportamento, análise com profundidade das notícias do momento e documentários.

O noticiário analisado neste trabalho é o veiculado diariamente das 21h às 21h25min. O noticiário deste horário é transmitido simultaneamente pelo canal BBC World News e também pela BBC News, o canal de jornalismo 24 horas da BBC no Reino Unido. Isto porque durante a madrugada, entre 1h e 6h, o canal internacional BBC World News transmite em cadeia os telejornais da BBC News que começam a cada hora cheia. Portanto, o telejornal transmitido no Brasil às 21h (horário de Brasília) é o mesmo que vai ao ar no Reino Unido a 1h da manhã (horário GMT), pois a diferença de fuso horário entre os dois horários é de 3 horas, acrescido de uma hora devido ao horário de verão vigente em Londres no dia 2 de junho de 2009, quando o telejornal foi gravado para ser analisado pelo presente trabalho. O horário de verão em Londres em 2009 começou no dia 29 de março e se estende até 25 de outubro.

6.3. Agrupamento das reportagens

Definidos e gravados os telejornais, partiu-se para a observação empírica dos três telejornais, para apropriação do conteúdo e definição de grupos comparativos de reportagens, onde reportagens com pontos em comum poderiam ser analisadas conjuntamente. Para a definição destas reportagens, antes de mais nada, foram desconsideradas as notas cobertas, em que a voz do próprio apresentador do telejornal faz a narração, que é coberta por imagens. Na nota coberta, não há passagem nem sonoras. A atenção durante a observação empírica estava voltada para as reportagens, estruturalmente entendidas conforme descrição a seguir, de Diniz (2005):

A reportagem é a forma mais completa de apresentação da notícia, pois contém o texto, as imagens, a presença do apresentador, do repórter e dos entrevistados. (...) A reportagem contém as seguintes partes básicas: 1. cabeça da matéria ou lead: texto lido pelo(a) apresentador(a) do telejornal, é o gancho da matéria; 2. cabeça do repórter abertura da matéria; 3. sonora, fala de atores envolvidos no fato; 4. off apenas a voz do repórter durante a projeção das imagens, gravada no VT; 5. passagem, gravação feita pelo repórter no local do fato (DINIZ, 2005, p.72).

A partir da observação dos telejornais, foi possível estabelecer três grupos, onde em cada um foram inseridas três reportagens, uma de cada telejornal, totalizando, portanto, nove reportagens. As divisões foram feitas conforme descrição a seguir:

6.3.1. Grupo “Polícia”

Agrupa três reportagens que tratam de crimes de assassinato ocorridos há muitos anos, de duração semelhante e também participação equilibradas dos elementos básicos de edição.

- **Tim Lopes (Jornal Nacional):** reportagem sobre os sete anos da morte do jornalista Tim Lopes, morto por traficantes de drogas do Rio de Janeiro.

- **Julgamentos PMs (Repórter Brasil):** reportagem sobre o julgamento de PMs acusados de executar duas pessoas há onze anos.

- **Margaret Hassan (BBC News):** reportagem sobre a condenação de um homem pelo sequestro e assassinato da diretora de uma ONG internacional, Margaret Hassan, ocorrido há cinco anos.

6.3.2. Grupo “Acidente aéreo”

Agrupa três reportagens de mesmo tema, apesar de apresentarem uma estrutura diferenciada. O assunto em comum foi o desaparecimento de um avião da Air France que fazia a rota Rio de Janeiro-Paris com 228 pessoas a bordo.

- **Acidente aéreo (Jornal Nacional):** reportagem sobre vítimas do acidente e seus familiares, com mais enfoque nas vítimas.

- **Acidente aéreo (Repórter Brasil):** reportagem sobre vítimas do acidente e seus familiares, com mais enfoque nos parentes.

- **Acidente aéreo (BBC News):** reportagem sobre os destroços de avião avistados no oceano e também outras informações sobre o acidente, como possíveis causas e a situação dos familiares.

5.3.3. Grupo “Geral”

Agrupa três reportagens que tratam sobre Política, Justiça e Ensino que possuem uma estrutura relativamente semelhante em termos de elementos fundamentais, como uso equivalente de artes, sonoras e passagem.

- **Balanço CNJ (Jornal Nacional):** reportagem sobre um balanço do Conselho Nacional de Justiça a respeito dos processos nos tribunais.

- **Prova OAB (Repórter Brasil):** reportagem sobre os resultados e desafios do exame da Ordem dos Advogados do Brasil.

- **Gastos dos parlamentares britânicos (BBC News):** reportagem sobre a crise no Parlamento Britânico provocada por gastos irregulares dos parlamentares.

6.4. A análise do ritmo

Dos capítulos anteriores, um ponto será fundamental nas análises que serão feitas de reportagens dos três telejornais, dois brasileiros e um britânico. Existem inúmeras formas de estabelecer o ritmo de uma edição, mas será uma delas que vai nortear este trabalho: o tempo de duração dos *takes*. Ao adotar este critério como medida para avaliar o ritmo não se está afirmando que este seja o mais adequado ou o que exerça maior influência, trata-se de uma escolha. Comentários a respeito de outros aspectos eventualmente serão feitos para registrar um fato percebido ou enfatizar um ponto, mas a base da análise será o tamanho dos *takes*, considerando que *takes* curtos aceleram o ritmo da edição e *takes* longos desaceleram o ritmo.

Ao lado do tempo de duração dos *takes*, outro índice mostrou-se durante a observação empírica merecer também uma atenção deste trabalho, já que

demonstra por meio de números uma das maiores diferenças entre os modos de edição verificados nos telejornais brasileiros e no telejornal britânico em análise. Trata-se do tempo destinado à ausência de narração do repórter ou da voz do entrevistado, que podem aparecer de duas formas: na de *sobe som*, quando nem a voz do repórter ou de um entrevistado está sendo dita e um *som ambiente* da imagem é aumentado de volume para compor a narrativa; e a outra forma é a *pausa silenciosa*, quando há ausência de sons preponderantes, como voz do repórter, do entrevistado ou o áudio de um *sobe som*. A *pausa silenciosa* pode ser composta por um silêncio absoluto ou apenas um *baixo som ambiente de fundo*, que não foi acrescido de volume pelo editor para que se destacasse.

A partir da quantificação da duração dos *takes* e da participação de *sobe sons* e *pausas* serão estabelecidas médias aritméticas simples e percentuais, que vão permitir estabelecer uma comparação entre as reportagens de diferentes telejornais. As matérias que apresentam uma média de duração de *take* menor são consideradas como de ritmo mais acelerado, enquanto aquelas que possuem média de duração de *take* maior representam um ritmo mais baixo, comparativamente.

Além dos dados numéricos, são também apresentados comentários a respeito da edição e relações associativas entre as reportagens, fazendo-se eventualmente ressalvas quanto a elementos presentes na edição que podem exercer algum tipo de distorção no resultado final a partir das categorias de análise estabelecidas.

7. REPORTANDO RITMOS

Neste capítulo serão apresentadas as nove reportagens, incluindo de cada uma o tempo de duração total, o tempo médio dos *takes*, o uso de sobes sons e pausas e outros apontamentos pertinentes. Ao final do capítulo, há uma série de tabelas que reúnem os dois dados fundamentais das reportagens que estão em questão neste estudo: o tempo médio dos *takes* e o uso de sobes sons e pausas.

7.1. Grupo “Polícia”

7.1.1. Reportagem: TIM LOPES

Telejornal: Jornal Nacional

Repórter: André Luiz Azevedo

Duração: 1'31"

Cabeça: O assassinato covarde do jornalista Tim Lopes por traficantes de drogas do Rio de Janeiro completou hoje sete anos.

Apontamentos: A média de duração da cada *take* desta reportagem ficou em 3,5s, a menor média entre as nove reportagens analisadas. De acordo com o critério de impressão de ritmo por meio do encurtamento dos fragmentos de edição, é possível considerar esta reportagem como a que possui o ritmo mais acelerado.

Do início ao fim da reportagem, a voz do repórter é constante, com exceção de um trecho de 4,2s (equivalente a 4,6% do tempo total da reportagem), quando há um sobe som da missa de homenagem ao jornalista Tim Lopes. Apesar de a reportagem apresentar três locais com sons próprios – a rua, um evento social e uma missa –, o áudio permaneceu apenas de fundo para a narração do repórter.

A reportagem possui uma arte, com uma foto de Tim Lopes, que tem duração de 5,3s, acima da média, mas que não exerce tanta influência quando desconsiderada, já que a média de duração de *takes* sem contar as artes passa de 3,5s para 3,41s.

7.1.2. Reportagem: JULGAMENTO PMs

Telejornal: Repórter Brasil

Repórter: Roberto Maltchik

Duração: 1'18"

Cabeça: *Militares culpam colegas no segundo dia de julgamento dos cinco PMs acusados de matar um policial civil e um servidor público do Distrito Federal. O caso se arrasta na justiça de São Desidério, no oeste da Bahia, há onze anos.*

Apontamentos: A média de tempo de duração dos *takes* desta reportagem ficou em 4,87s, o que significa que são *takes* mais longos que os da reportagem do Jornal Nacional do mesmo grupo, porém mais curtos se comparados aos da reportagem da BBC News. Assim como as outras duas reportagens em estudo do telejornal Repórter Brasil, esta não utiliza sobre som nem pausas.

Este é único caso em que o tempo médio dos *takes* aumenta quando são desconsiderados os recursos de arte, isto porque os *takes* de arte são fotos de duas vítimas de assassinato e do carro envolvido no crime, as quais permanecem por pouco tempo na tela. Desconsiderando as artes, a média de duração dos *takes* sobe de 4,87s para 6,2s.

7.1.3. Reportagem: MARGARET HASSAN

Telejornal: BBC News

Repórter: Nicholas Witchell

Duração: 2'06"

Cabeça (tradução livre a partir do áudio): *Um membro da gangue que sequestrou e assassinou a britânica Margaret Hassan no Iraque foi condenado a 20 anos de prisão. Hassan era diretora da ONG Care International quando foi sequestrada a caminho do trabalho em Bagdá, em outubro de 2004.*

Apontamentos: Esta reportagem contém diversos elementos recorrentes nas reportagens dos telejornais da BBC News e que são os principais responsáveis pela diferenciação que se está estabelecendo entre a edição britânica e brasileira de reportagens de um telejornal. O uso de *sobe sons* e pausas é frequente nesta reportagem, que privilegia sons do ambiente e estabelece pausas de alguns segundos entre uma e outra frase da narração do repórter. No total, as pausas e *sobe sons* somaram 17,7s, o equivalente a 21% da reportagem. O índice é quase cinco vezes maior que o registrado no Jornal Nacional em uma reportagem de tema semelhante. Lembrando que o Repórter Brasil não utilizou nenhum *sobe som* nem pausa nas três reportagens analisadas.

A média de duração dos *takes* é outro indicativo: 7s, o maior tempo médio registrado entre as nove reportagens analisadas por este trabalho. O índice é o dobro do registrado na reportagem do Jornal Nacional, sobre a morte do jornalista Tim Lopes, onde a média de duração do *take* foi de 3,5s.

7.1.4. Comentários sobre o Grupo “Polícia”

Não pode ser desconsiderado um fator que contribuiu para que a reportagem da BBC News pudesse explorar mais os *sobe sons*: o fato de que a emissora possuía imagens em vídeo gravadas com a vítima. Deste modo, foi possível utilizar estas imagens para a narração a respeito da vítima e do crime, valorizando sons do ambiente. As duas emissoras brasileiras, pode-se supor, tinham apenas fotos das vítimas, que foram utilizadas em formato de arte. No caso do Tim Lopes, por exemplo, mesmo sendo um repórter da TV Globo, ele não aparecia nas reportagens como normalmente os repórteres aparecem, pois fazia reportagens investigativas que iam de encontro aos interesses de grupos violentos, como líderes do tráfico de drogas. Assim, a emissora preservava a imagem dele, o que reforça a hipótese de que a emissora não tinha à disposição imagens em vídeo de Tim Lopes. No entanto, as reportagens das emissoras brasileiras também possuíam uma matéria-prima de imagem em que poderiam ser explorados *sobe som*. No caso da reportagem do Jornal Nacional, havia uma missa, onde fiéis cantavam e rezavam, no entanto o som foi utilizado apenas como fundo para narração. Sons de pessoas que participavam de um evento social em homenagem ao jornalista assassinado Tim

Lopes também poderiam ser usados com *sobe som*. Na reportagem do Repórter Brasil, havia o som do julgamento que poderia também ser utilizado com *sobe som*. Sem falar das pausas, que poderiam ser estabelecidas em ambas as reportagens brasileiras independentemente da disponibilidade de áudios que possam valer como *sobe som*. Não se pretende apontar aqui o que uma reportagem poderia ou não ter feito, mas apenas indicar que os procedimentos verificados na edição final são, em grande parte, o resultado de uma escolha ou de um *modus operandi* de um editor ou, pode-se concluir, resultado de um conhecimento padrão dos profissionais de televisão envolvidos na edição de um território, que faz com que alguns procedimentos, como pausas e *sobe sons*, sejam mais utilizados em um telejornal do que noutro.

Essas observações refletem um conjunto de gramáticas televisivas próprias de cada telejornal. A reportagem, durante sua elaboração, passa por uma emolduração estética que define os modos com que seus elementos serão articulados. No caso do telejornal BBC News, existe a tendência explícita de valorização de algumas gramáticas propriamente televisivas, como o *sobe som* e a pausa silenciosa. Enquanto a linguagem instaurada pelos telejornais brasileiros dita um apego à narração do repórter, que é preenchida com imagens, e não é interrompida para dar espaço a pausas ou *sobe sons*. Ou seja, cada telejornal engendra uma moldura estética para compor suas reportagens, onde, por meio dos procedimentos técnicos adotados, se configura uma linguagem visual diferenciada. O que precede a instauração dessas molduras é a relação entre usuários e aparelhos na hora de manusear as imagens técnicas. O modo com os profissionais de televisão mais diretamente envolvidos na edição decidem dispor as imagens técnicas através de máquinas ou softwares de edição acaba por refletir em uma prática enunciativa de características estéticas definidas.

Também é possível ressaltar um ponto em comum percebido nas reportagens dos dois telejornais brasileiros deste grupo. Sequências de *takes* curtos e de conteúdo repetido são sobrepostos, como um sinal de que houve a tentativa de trazer dinâmica à edição com alternância de fragmentos mesmo que semelhantes. Na primeira parte da reportagem do Jornal Nacional, há uma série de quatro *takes* seguidos de enquadramentos diferentes de um mesmo objeto: um outdoor a respeito dos sete anos da morte do jornalista Tim Lopes. Os quatro *takes* são curtos, com duração entre 1,6s e 2,6s. Na reportagem do Repórter Brasil, um procedimento

semelhante pode ser notado, com a sobreposição de imagens abertas do tribunal onde acontece o julgamento, com conteúdo bastante parecido e em *takes* de curta duração. Dois *takes*, com enquadramento idêntico, com a câmera aberta, são utilizados com apenas um *take* diferente entre eles. Tais procedimentos podem ser associados ao modo de aceleração do ritmo na montagem métrica, conforme Eisenstein (1990). A velocidade do ritmo visual pode ser aumentada por meio do encurtamento dos fragmentos, o que parece ter sido a intenção nos exemplos citados logo acima. Os profissionais que tem poder de decisão sobre a disposição das imagens das reportagens usam, conscientemente ou não, o encurtamento dos *takes* como instrumento para acelerar o ritmo da edição.

Outra observação válida é entre as reportagens da BBC News e Jornal Nacional. No meio das duas reportagens há um *take* que mostra uma vista aérea de uma região de uma cidade. A diferença é que no Jornal Nacional a imagem aparece sem som nenhum próprio, apenas a voz do repórter sobreposta, enquanto na BBC News há um *sobe som* inicial com sons da cidade e depois entra a voz do repórter. Esse é outro indício de que as reportagens do telejornal britânico dedicam mais tempo ao *sobe som* e às pausas, mesmo que estas não estejam ali para transmitir um significado importante para a compreensão da história que está sendo contada. Muitas vezes o *sobe som* no telejornalismo britânico parece ter um papel mais compulsório e estético, do que propriamente narrativo. Isto não significa necessariamente que tal *sobe som* seja dispensável, visto que ajuda a compor a narrativa no ritmo desejado e faz parte de uma linguagem audiovisual pensada para tais reportagens. Uma linguagem emoldurada dentro de um mundo televisivo, que produz sentidos e estabelece territórios de significação próprios de cada telejornal.

7.2. Grupo “Acidente Aéreo”

7.2.1. Reportagem: ACIDENTE AÉREO (JN)

Telejornal: Jornal Nacional

Repórter: Mônica Sanches

Duração: 2'03"

Cabeça: A localização dos destroços também deixou apreensivos os parentes dos passageiros brasileiros.

Apontamentos: Esta reportagem traz uma peculiaridade que a difere das demais: o uso constante de arte a partir de fotos. Como a reportagem, do início ao fim, foca nas vítimas do acidente aéreo, pode-se supor que as imagens das vítimas em fotografias estavam bem mais acessíveis do que em filmagens. Deste modo, quando o repórter fala da história de uma vítima, a narração é preenchida com a imagem de uma fotografia da vítima, inserida em uma arte, ou seja, a foto está sobreposta a um fundo parado, e normalmente há um movimento suave de aumento do tamanho da foto na tela.

A média de duração da cada *take* foi de 6,46s, o maior tempo entre as três reportagens sobre o acidente aéreo. No entanto, a maioria das imagens utilizadas na reportagem do Jornal Nacional são artes com fotos, o que tem implicações no resultado do tempo médio de duração dos *takes*, pois na ausência de imagens em vídeo que pudessem ser exploradas, a substituição é feita por uma fotografia parada que permanece na tela até que um novo assunto seja iniciado e a imagem seja trocada por outra que estabelece relação com o que está sendo dito pelo repórter. A última arte utilizada na reportagem, por exemplo, permaneceu sozinha na tela por 17 segundos.

Seguindo a linha de edição das outras duas reportagens analisadas do Jornal Nacional, sobes e pausas também não foram uma marca da edição desta matéria. No total, foram dedicados apenas 4s a uma pausa no final da reportagem (o equivalente a 3,25% do tempo total). A pausa lembrou um instante de silêncio de homenagem às vítimas, já que foi inserido após o final da narração enquanto na tela surgiam fotos de diversas vítimas do acidente aéreo.

6.2.2. Reportagem: ACIDENTE AÉREO (REPÓRTER BRASIL)

Telejornal: Repórter Brasil

Repórter: Carmen Célia

Duração: 1'17"

Cabeça: A lista oficial de passageiros do voo 447 deve ser divulgada amanhã. Hoje aqui no Rio foi um dia movimentado no hotel reservado pela Air France para dar apoio aos familiares dos passageiros.

Apontamentos: Apesar de também falar de familiares e vítimas, assim como a reportagem do Jornal Nacional, essa reportagem do Repórter Brasil utilizou apenas uma arte, onde apresentava a foto de uma das vítimas. A média de duração dos *takes* ficou em 5,5s, abaixo da duração média do Jornal Nacional e superior ao da BBC News, e também a maior média entre as três reportagens analisadas do Repórter Brasil. No entanto, é preciso fazer a ressalva sobre um *take* que destoa dos demais e contribui para o aumento da média de duração dos *takes*: a passagem da repórter, que, sozinha, durou 18,5s, o equivalente a 24% da reportagem, quase um quarto do total. Se a passagem não for considerada para calcular o tempo médio dos *takes*, o índice cai de 5,5s para 4.5s, e a então a reportagem do Repórter Brasil ficaria com o menor tempo médio entre os três telejornais do grupo Acidente Aéreo.

Não houve sobe som nem pausas, assim como nas outras duas reportagens analisadas do Repórter Brasil. A edição de imagens limita-se a preencher a narração com imagens que tenham relação com o que está sendo dito pelo repórter, sem promover nenhuma interrupção temporal à narração gravada.

6.2.3. Reportagem: ACIDENTE AÉREO (BBC News)

Telejornal: BBC News

Repórter: Gavin Hewitt

Duração: 2'06"

Cabeça (tradução livre a partir do áudio): O Ministro da Defesa do Brasil disse que não há dúvida de que os destroços encontrados no oceano são do jato desaparecido da Air France. Uma faixa de destroços com extensão de 5 quilômetros foi encontrada, incluindo uma poltrona de avião e também óleo e metal. O avião que fazia a rota do Rio de Janeiro para Paris desapareceu nas primeiras horas de segunda-feira depois de passar por uma turbulência e registrar problemas elétricos. Mais de 220 pessoas estavam a bordo.

Apontamentos: O tempo médio de duração dos *takes* desta reportagem foi de 4,64s, o menor entre as três reportagens analisadas da BBC News e também o menor entre as três reportagens analisadas a respeito do acidente aéreo. Contribuiu para reduzir a média de duração dos *takes* uma série de imagens que foram retiradas do site de compartilhamento de vídeos *You Tube*, e que foram editadas em curtos fragmentos. Pode-se supor que uma das razões para o encurtamento dos *takes* do *You Tube* foi a baixa resolução das imagens dos vídeos. Foram seis *takes* consecutivos com durações entre 1,6s e 4,3s.

Porém, quanto ao uso de pausas e sobes sons, a reportagem superou os demais telejornais. Do total, 14,4s foram destinados a pausas e sobes sons, o que equivale a 11,5% da edição. O índice é mais de três vezes superior ao da reportagem do Jornal Nacional de assunto semelhante, que usou apenas 3,25% do tempo para uma pausa. Lembrando que a reportagem sobre o acidente aéreo da TV Brasil não destinou nenhum segundo para pausas e/ou sobe som.

7.2.4. Comentários sobre o grupo Acidente Aéreo

Cabe fazer uma consideração a respeito de uma sonora de um familiar, presente tanto na reportagem do Repórter Brasil quanto na do Jornal Nacional. Na reportagem do Jornal Nacional, o entrevistado é identificado pela narração do repórter como “pai do chefe de gabinete da prefeitura do Rio, Marcelo Parente” e ele diz no trecho selecionado para esta reportagem: “Pra mim tá muito ruim, tá ruim pra mim, pra família toda”. Mas na reportagem da TV Brasil, ele é identificado como “Aldair Gomes de Oliveira, pai de passageiro”, e o trecho da entrevista recortado foi a seguinte pergunta de um repórter: “Os parentes ainda têm uma visão otimista do caso?”, e a resposta do entrevistado: “Eu tenho, né, a esperança é a última que morre, eu tenho esperança”. Aqui se encontra um exemplo recorrente quando se assiste a dois telejornais diferentes, que apresentam um mesmo assunto e muitas vezes um mesmo entrevistado. A entrevista, de um modo geral, é sempre recortada e caberá ao repórter e ao editor definir que trecho dela vai fazer parte da reportagem e de que forma ela vai ser emoldurada. No caso da reportagem do Jornal Nacional, o entrevistado foi inserido em um contexto onde representava o familiar de uma autoridade que foi vítima do acidente aéreo, já na reportagem do Repórter Brasil o

mesmo entrevistado é apresentado apenas como um familiar de um dos passageiros, portanto não lhe foi agregado nenhum valor extra ao de parente de vítima. Os conteúdos das sonoras também diferem. Nota-se pelos inúmeros microfones de emissoras de TV que rodeavam o entrevistado que ele provavelmente deu somente uma entrevista, captada tanto pela equipe do Jornal Nacional quanto pela equipe da TV Brasil. Mas o trecho do Jornal Nacional revela um quadro de pessimismo, ressaltando que a situação está ruim para os familiares das vítimas. Enquanto o recorte feito pelo Repórter Brasil aponta um sentimento esperançoso que estaria presente entre parentes da vítima, ou seja, dois posicionamentos diferentes retirados de uma igual matéria-prima. O recorte obedeceu à construção de histórias diferentes feitas por repórteres e editores diferentes. Identificam-se neste exemplo as relações de mediações entre o acontecimento e o telespectador, pois entre essas duas pontas estão as construções, que começam na captação das imagens e só terminam quando a informação televisiva é recebida pelo corpo-moldura do espectador. Durante este percurso, o fato é recontextualizado e construído por diversos agentes, cada qual produzindo uma determinada interferência na composição das imagens técnicas. Um dos momentos mais cruciais deste processo é justamente a edição, da qual faz parte a seleção e a organização do material disponível. Neste último exemplo comparativo citado, onde um mesmo entrevistado é emoldurado de formas diferentes em cada um dos telejornais, é possível ver claramente a ação direta do editor, recortando, selecionando, organizando e emoldurando os componentes televisivos.

No uso das imagens do site de compartilhamento de vídeos You Tube na reportagem deste grupo da BBC News, é perceptível um tratamento singular dado na edição a esse grupo de imagens. A linguagem rítmica adotada não é a mesma presente no resto da reportagem. A origem das imagens é a internet, portanto já traz consigo aspectos estéticos que as diferenciam das imagens captadas por uma câmera da emissora de televisão, como a baixa resolução de qualidade. As imagens técnicas foram transpostas de um aparelho para outro: da internet para televisão. Mas essa reinserção traz consigo uma necessidade de readequação da linguagem televisiva. O aviso oficial está no canto da tela, onde aparece escrito com letras pequenas “You Tube”, mas a própria gramática televisiva estabelece a diferenciação, como no próprio ritmo, acelerado por *takes* curtos, e também na aparência das imagens, que o telespectador por pura associação estética é capaz

de perceber que se trata de um vídeo retirado de uma plataforma diferente, como a internet.

Neste grupo de reportagens, a arte tem um papel importante, visto que é bastante utilizada pela matéria do Jornal Nacional. No lugar de vídeos, na tela surgem fotografias das vítimas do acidente aéreo, que permanecem na tela por períodos superiores aos da média do Jornal Nacional. Neste processo, a reportagem apresenta molduras que não são as costumeiras. Em vez de imagens em movimento, fotos são mostradas. Trata-se de uma gramática televisiva diferente e, portanto, com aspectos técnicos também diferentes, como o ritmo. Os fragmentos são estendidos mais do que o de costume, pois não há uma oferta de imagens como tradicionalmente se têm, já que as fotografias das vítimas do acidente são supostamente limitadas. Como isso, a linguagem televisual precisa se adaptar e abrir uma exceção, permitindo que os *takes* sejam mais longos do que o de costume. Essa alteração na prática enunciativa é um resultado de uma origem que também foi alterada. O editor está montando a edição da reportagem com elementos diferentes, engendrando fragmentos com territórios de significação que não são os costumazes, e isso exige uma adaptação que pode fugir dos procedimentos técnicos normalmente adotados. Os *takes* são emoldurados em fotografias, que substituem a imagem em movimento, mas tentam imitá-la por meio de aproximações eletrônicas onde a foto é aumentada ou diminuída de tamanho. Os sentidos visuais são estabelecidos com uma linguagem diferente, que resulta também em molduras estéticas diferentes.

7.3. Grupo “Geral”

7.3.1. Reportagem: BALANÇO CNJ

Telejornal: Jornal Nacional

Repórter: Júlio Mosquéra

Duração: 2'01"

Cabeça: O Conselho Nacional de Justiça fez hoje um balanço do desempenho dos tribunais no ano passado. E a conclusão foi que a pilha de processos na mesa dos juízes aumentou.

Apontamentos: Logo no início desta reportagem, o telespectador pode perceber uma sequência de *takes* curtos. São imagens de pilhas de processos acumulados em mesas e estantes dos tribunais. É possível imaginar que o editor de imagem, por pensar que se tratavam de imagens “paradas” por natureza, já que não possuíam objetos em movimento no seu interior, não mereciam um tempo longo no vídeo. O primeiro *take* da matéria é o mais curto verificado pelas análises desta monografia: tem meio segundo de duração. Aos olhos do público, mal se percebe o conteúdo, já que a imagem passa muito rapidamente. Fica, até mesmo, uma sensação de que foi esquecido ali pelo editor. Reisz e Millar (1995) fazem referência ao perigo da atitude de um editor de deixar um *take* curto demais. Apesar de admitirem que algumas imagens são capazes de transmitir um significado mesmo em um curto espaço de tempo, os autores defendem que um fragmento de imagem deve permanecer na tela um tempo mínimo para que seja inteligível. Se o público não for capaz de compreender o conteúdo de um *take* por ter ficado um tempo exíguo demais na tela, é possível que a compreensão da sequência como um todo seja prejudicada.

Além disso, essa reportagem não possui sobes sons nem pausas. O recurso da arte é bastante utilizado nesta edição, principalmente para ilustrar dados numéricos. Os *takes* de arte permaneçam bastante tempo na tela e mascaram um pouco a média de duração de *takes* da reportagem. Caso os *takes* de arte sejam desconsiderados, a média de duração do *take* desta matéria cai de 5,25s para 3,99s, uma redução considerável.

7.3.2. Reportagem: PROVA OAB

Telejornal: Repórter Brasil

Repórter: Luciano Cherubini

Duração: 1'58"

Cabeça: São Paulo tem as faculdades de Direito mais prestigiadas do país, mas fez feio na primeira fase do exame unificado da OAB, realizado em quase todos os estados do país. O índice de reprovação foi o pior de todos os tempos.

Apontamentos: O tempo médio de duração dos *takes* desta reportagem foi de 4,7s, o menor índice entre as reportagens do grupo “Geral” e também o menor tempo entre as três reportagens em análise do Repórter Brasil. A edição é marcada pelo uso de fragmentos curtos de imagens, com exceção da passagem, sonoras e da arte. As imagens também possuem conteúdo semelhante, normalmente mostram alunos de direito conversando ou lendo.

Da mesma forma que as demais reportagens em análise do Repórter Brasil, esta também não utiliza nenhum *sobe som*. A narração do repórter está sempre colada à voz dos entrevistados e nem mesmo um *sobe som* de fundo ambiente é utilizado, o único *sobe som* presente é a voz do repórter ou de um entrevistado.

Assim como a reportagem do Jornal Nacional, esta da TV Brasil também faz uso de arte para ilustrar dados numéricos, o que exerce influência na média de duração dos *takes*. Se desconsiderarmos as artes, o tempo médio de duração diminui de 4,7s para 3,8s.

7.3.3. Reportagem: GASTOS DOS PARLAMENTARES BRITÂNICOS

Telejornal: BBC News

Repórter: Nick Robinson

Duração: 3'18"

Cabeça (tradução livre a partir do áudio): *O escândalo dos gastos de Westminster atinge sua maior vítima: a ministra britânica do Interior, Jacqui Smith. Ela anunciou que vai deixar o cargo na próxima reforma de gabinete, esperada para os próximos dias.*

Apontamentos: A construção desta reportagem é marcada pelo uso de *sobe sons*. Ela começa com um *sobe som*, termina com um *sobe som* e ainda utiliza outros *sobe sons* ao longo da reportagem, sempre antes ou depois de uma frase do repórter. Dos 3min18s da reportagem, 24,2s são dedicados a *sobe sons* e pausas, o que representa 12,2% do total. A parte da reportagem que fala sobre o primeiro-ministro britânico Gordon Brown é uma das que mais utiliza *sobe som*. Gordon Brown está em um ambiente conversando com várias crianças, e as conversas entre eles são valorizadas com pequenos *sobe sons*. No final da reportagem um *sobe som*

parece ter um significado especial, que indica um método de montagem que lembra as características da montagem intelectual, estabelecida por Eisenstein, onde elementos são associados intencionalmente para desenvolver um novo conceito para o telespectador. No último *take*, o repórter relaciona a crise a respeito dos gastos irregulares dos parlamentares britânicos com um possível “fim de Gordon Brown”. A narração é logo seguida pela imagem de Gordon Brown se despedindo das crianças, dizendo “Bye” (tchau, em inglês) e a resposta de uma criança com um sonoro “Bye”, quase um grito, que traz a ideia também de uma criança irritada com a situação, como se desejasse logo que o primeiro-ministro fosse embora.

Além dos *sobe sons*, a duração dos fragmentos também auxilia a estabelecer um ritmo mais desacelerado em comparação com as reportagens dos outros telejornais que estão em análise. A média de duração dos *takes* desta reportagem ficou em 6,37s, a maior duração média entre as três reportagens agrupadas sob o título de “Geral”.

7.3.4. Comentários sobre o grupo “Geral”

É possível perceber, na comparação das três reportagens deste grupo, algumas características marcadamente diferentes das edições. Por exemplo: antes de uma sonora, o entrevistado é mostrado em imagens de apoio, que cobrem uma narração introdutória à sonora. Na BBC News, essa imagem de apoio se reduz a muitas vezes a apenas um *take*, com extensão suficiente para cobrir toda a frase do repórter. Na reportagem “Gastos dos parlamentares britânicos”, é utilizado apenas um *take* para apresentar um entrevistado que falará a seguir, e ainda foi utilizado um breve *sobe som* antes do repórter iniciar a frase. Mas nos telejornais brasileiros, o editor utiliza vários *takes* com enquadramentos diferentes e de curta duração para cobrir a narração do repórter de introdução à sonora. Na reportagem “Balanço CNJ”, do Jornal Nacional, são usados três *takes* diferentes de um entrevistado antes de encaixar a sonora dele. Na reportagem “Prova OAB”, do Repórter Brasil, são usados quatro *takes* de uma entrevistada antes dela falar. E um dado interessante: os três trechos de narração que estão sendo citados possuem a mesma duração, cerca de 8 segundos. A reportagem da BBC News, que decidiu utilizar apenas um *take*, ainda é a mais duradoura (8,4s), mesmo assim optou por apenas um *take*. Enquanto os

telejornais brasileiros, *Jornal Nacional* e *Repórter Brasil*, optaram por usar, respectivamente, três *takes* e quatro *takes*, para preencher um espaço de tempo de 7,9s. Quando se realizam essas comparações, fica evidente o uso de diferentes métodos de montagens nos telejornais brasileiros e no britânico que estão em estudo. Cada telejornal realiza, por meio da edição, construções televisivas estéticas que configuram um estilo próprio, sendo que entre os dois telejornais brasileiros existe mais proximidade de linguagem, enquanto que o telejornal britânico fica mais isolado no uso de certos componentes estéticos, como os que neste trabalho são determinantes para criar o ritmo televisivo: a duração dos *takes* e o uso de *sobe sons* e pausas. No papel de mediadores, os profissionais de televisão envolvidos na edição das reportagens tomam decisões de seleção, organização e ritmo que desenham um estilo estético para o telejornal que produzem. A relação entre o aparelho, no caso máquinas e softwares de edição, e seus usuários é fundamental para definir o modo como as imagens técnicas veiculadas pelo telejornal serão engendradas. Cada funcionário opta por fazer uso de possibilidades diferentes do aparelho, pois sabe manuseá-lo apesar de não conhecer exatamente seu funcionamento. Assim, os acontecimentos são repassados ao telespectador por meio de uma janela-moldura particular de cada telejornal, que utiliza uma linguagem televisual própria.

Neste grupo, *sobe sons* e pausas são utilizados somente na reportagem da *BBC News*. Os dois recursos são ignorados pelo *Jornal Nacional* e pelo *Repórter Brasil*, como mostra a tabela 7.4.1. Trata-se de mais um indício, como tem sido apontado nas análises dos grupos anteriores, de que a gramática televisiva do telejornal britânico é diferente da dos telejornais brasileiros. O telejornal *BBC News* nitidamente instaura uma linguagem televisiva de valorização do *sobe som* e da pausa, elementos que ocupam uma parte expressiva da reportagem (14,9%, em média, do tempo total das reportagens analisadas). O telejornal britânico também possui, em média, *takes* de maior duração, o que resulta em um ritmo mais lento se comparado aos telejornais brasileiros (ver tabela 7.4.2). Dentro dos mundos televisivos onde o ritmo é engendrado por meio destas gramáticas visuais, entre outras, os telejornais criam emoldurações estéticas que os identificam e demarcam territórios próprios de significação, onde a linguagem estética é elemento integrante da mediação para produção de sentidos.

7.4. Tabelas

7.4.1. Participação de Sobe Sons e Pausas (em porcentagem)

Na tabela abaixo, é possível visualizar claramente a total ausência de sobe som e pausas nas reportagens do Repórter Brasil, enquanto a BBC News dedica uma expressiva parte do tempo de duração da reportagem para estes dois recursos. O Jornal Nacional não chega ao extremo do Repórter Brasil, de ignorar solenemente os dois elementos, mas os utiliza comedidamente, inclusive optando por não usá-los na reportagem do grupo Geral.

	Polícia	Acidente aéreo	Geral	Média
Jornal Nacional	4,6%	3,25%	—	2,6%
Repórter Brasil	—	—	—	—
BBC News	21%	11,5%	12,2%	14,9%

7.4.2. Tempo médio de duração dos takes (em segundos)

A BBC News possui o tempo médio de *take* de maior duração, mesmo ficando em terceiro lugar no grupo Acidente Aéreo, um grupo onde ocorrem algumas distorções que tentam ser corrigidas nas próximas duas tabelas. O grupo Polícia se destaca, visto que o tempo médio do *take* da reportagem do Jornal Nacional é metade da do telejornal BBC News. Assim como na tabela acima dos sobe sons e pausas, esta tabela da duração média dos *takes* mostra a distância entre o telejornal da TV Brasil e da BBC, ambas emissoras públicas. O Jornal Nacional, de emissora privada, acaba tendo índices mais próximos da BBC News do que o Repórter Brasil.

	Polícia	Acidente aéreo	Geral	Média
<i>Jornal Nacional</i>	3,5s	6,46s	5,25s	5,07s
<i>Repórter Brasil</i>	4,87s	5,5s	4,7s	5,02s
<i>BBC News</i>	7s	4,64s	6,37s	6s

7.4.3. Tempo médio de duração dos takes (em segundos) – excluindo os takes com arte

Esta tabela faz o cálculo desconsiderando os *takes* de arte, onde recursos visuais computadorizados são utilizados para ilustrar um trecho da matéria. Os *takes* de arte normalmente permanecem por um tempo maior na tela do que os *takes* comuns, que cobrem a narração do repórter, por isso promovem uma distorção da média de duração dos *takes* de uma reportagem. Com este novo cálculo, o Jornal Nacional tem uma queda na média final, que cai de 5,07s para 4,39s, devido ao farto uso de artes nas reportagens do grupo Acidente Aéreo e Geral. O Repórter Brasil também tem uma queda na matéria do grupo geral, mas que é compensada no aumento do tempo médio da reportagem do grupo Polícia, que usa *takes* curtos de arte, onde fotos de vítimas e da cena do crime são mostradas rapidamente. Deste modo, a média final do Repórter Brasil tem um leve aumento. A BBC News tem pouca alteração nas três reportagens, o que reflete também na média final, que tem uma queda pequena.

	Polícia	Acidente aéreo	Geral	Média
<i>Jornal Nacional</i>	3,41s	5,77s	3,99s	4,39s
<i>Repórter Brasil</i>	6,2s	5,5s	3,8s	5,16s
<i>BBC News</i>	7s	4,53s	5,88s	5,8s

7.4.4. Tempo médio de duração dos takes (em segundos) – excluindo os takes com arte e com imagens do site You Tube

A principal função desta tabela é demonstrar que a diferença entre a reportagem da BBC News e as demais do grupo Acidente Aéreo fica bastante pequena quando se corrige a distorção causada pelos *takes* de arte e também os *takes* de imagens do You Tube, usados somente na reportagem de BBC News e que foram dispostos em um ritmo acelerado por meio do encurtamento dos fragmentos. Nesta tabela, no grupo Acidente Aéreo, a diferença entre a reportagem do Jornal Nacional, de maior tempo médio, a da BBC News, de menor tempo, diminui para menos da metade, cai de 1,82s para 0,72s. O tempo do JN baixa de 6,46s para 5,77s, enquanto a duração média de *takes* da BBC News sobe de 4,64s para 5,05s.

	Polícia	Acidente aéreo	Geral	Média
<i>Jornal Nacional</i>	3,41s	5,77s	3,99s	4,39s
<i>Repórter Brasil</i>	6,20s	5,5s	3,8s	5,16s
<i>BBC News</i>	7s	5,05s	5,88s	5,98s

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os principais objetivos deste trabalho foram verificar como o ritmo pode ser estabelecido no telejornalismo e de que forma ele se apresenta nos três telejornais em análise: Jornal Nacional (TV Globo), Repórter Brasil (TV Brasil) e BBC News (BBC). A partir da representação destes telejornais, foi possível identificar elementos de diferenciação entre os telejornalismos brasileiro e britânico. O intento era compreender como foram engendradas as gramáticas televisivas de cada telejornal que criam o ritmo e assim perceber os diferentes métodos de edição utilizados nas reportagens.

Antes de realizar a análise quantitativa dos dados, foi realizado um percurso teórico que possibilitou compreender como se dão alguns dos ritmos propriamente televisivos no telejornalismo e estabelecer as categorias de análise que nortearam os estudos de caso. O primeiro passo foi compreender que os telejornais estão inseridos em um mundo propriamente televisivo, onde as mediações entre o acontecimento e o telespectador estão inseridas em molduras (inclusive estéticas) que agenciam sentidos. As diferentes formas do manuseio das imagens técnicas veiculadas nos telejornais complementam este percurso teórico inicial, pois foi possível compreender que os profissionais de televisão envolvidos na edição das reportagens exploram possibilidades diferentes dos aparelhos que editam as imagens, e assim são produzidos resultados estéticos também diferentes. A seleção e organização do material audiovisual captado pelas câmeras representam uma mediação, responsável por construir uma linguagem televisiva que produz territórios de significação próprios, entre eles, o ritmo televisivo. Com os estudos dos métodos de montagem de Eisenstein e as formas com que o ritmo pode ser estabelecido no telejornalismo, foi possível criar duas categorias de análise para quantificar o ritmo: o tempo médio de duração dos *takes* das reportagens e a utilização de *sobe sons* e pausas.

Por meio da análise das reportagens do Jornal Nacional, Repórter Brasil e BBC News dentro destas categorias de ritmo, foi possível perceber sensíveis diferenças. O principal destaque ficou por conta do uso de *sobe sons* e pausas,

onde a BBC News obteve uma participação média desses dois elementos de 14,9%, enquanto o Jornal Nacional atingiu meros 2,9% e o Repórter Brasil não teve nenhum registro. É relevante evidenciar o distanciamento neste critério de avaliação de ritmo entre o telejornal da TV Brasil e da BBC. O telejornal da TV Globo, emissora privada, acaba por estabelecer mais semelhanças com a emissora pública britânica, apesar de a TV Brasil divulgar o intento de se espelhar na BBC. Os resultados de uso de sobe sons e pausas indicam que existe um modo de editar diferente neste aspecto entre o telejornalismo britânico e o brasileiro. A pausa e o sobe som são praticamente elementos constituintes das reportagens do telejornal britânico, enquanto nos telejornais brasileiros são tratados como exceção ou senão ignorados por completo.

Ao levar-se em conta o tempo médio de duração dos *takes*, a BBC News também atinge uma marca superior aos telejornais brasileiros, o que indica um ritmo médio mais lento. Além de não ter o costume de usar pausas e sobe sons, os telejornais brasileiros fazem uso de *takes* mais curtos, como se tal procedimento fosse inerente à práxis da edição de imagens. A BBC News teve um tempo médio de duração de *takes* de 6,02s, enquanto o Jornal Nacional atingiu 5,07s e o Repórter Brasil, 5,02s.

Confirma-se, portanto, pelo menos dentro das categorias de análise estipuladas, a sensação que partiu da pré-observação descompromissada feita pelo autor deste trabalho quando assistiu aos telejornais britânicos e desenvolveu a sensação de que as reportagens se passavam em um ritmo mais lento.

Por meio da comprovação destas diferenças entre os telejornalismos brasileiro e britânico, contribui-se para o desvendamento de uma parte da caixa preta da televisão. Vilém Flusser disse que é fundamental compreender o funcionamento dos aparelhos para apontar o caminho da liberdade em um mundo rodeado pelos aparelhos e suas imagens técnicas. Pois este trabalho deu sua contribuição para embranquecer a caixa preta e tornar mais palpável a percepção do ritmo na edição do telejornalismo, ao passo que foi capaz de quantificar numericamente o ritmo nas reportagens dos telejornais.

Entretanto, este é um passo inicial em uma investigação que pode ainda contemplar outros aspectos, visto que o ritmo televisivo pode ser estabelecido de muitas formas. Escolheu-se neste trabalho observar o ritmo sob uma determinada ótica, do comprimento dos fragmentos e das pausas e sobe sons, mas outros fatores

também estão envolvidos nesse processo e podem (e devem) ser explorados. As gramáticas televisivas são inúmeras e podem ser desmembradas para que se encontre e identifique diferentes linguagens no telejornalismo. As categorias de análise de ritmo definidas também podem ser aplicadas a outros telejornais, tanto do Brasil, do Reino Unido, como também de outros países, para que o cenário mundial de telejornalismo possa aos poucos ser desvendado no campo dos ritmos propriamente televisivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, Beatriz. **A Linguagem do Telejornal: um estudo da cobertura dos 500 anos do Descobrimento**. 2ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.
- CABRAL, Águeda Miranda. **A edição não linear e a construção da notícia no telejornalismo**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em <http://intercom.org.br>. Acessado em 16/04/2009.
- CAMARGO, Malcon Fabrício. **Da edição da notícia à construção da realidade**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo na Faculdade Pitágoras, de Londrina-PR). Julho de 2008. Disponível em <http://www.ump.edu.br/midialogos>. Acessado em 15/11/2008.
- CHARAUDEAU, Patrick. **O Discurso da Mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.
- COUTINHO, Iluska. Lógicas de uso do telejornal: o público como princípio orientador e legitimador dos noticiários televisivos. In: **ECO-PÓS** - Volume 11, número 2, agosto-dezembro 2008. Rio de Janeiro-RJ. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br>. Acessado em 06/05/2009.
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. Telejornal: comunicação efetiva e afetiva. In: **Revista Comunicação Midiática: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/Universidade Estadual Paulista – Número 3 (Ano 2 – agosto de 2005)**, Bauru-SP.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.
- _____. **O sentido no filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- HOLM, Nancy Graham; ANDERSEN, Niels Gorm. **Fascination: viewer friendly TV journalism**. Forlaget Ajour, 2007. Disponível em <http://books.google.com>. Acessado em 10/04/2009.
- KILPP, Suzana. Audiovisualidades de TV: apontamentos preliminares sobre imagem-duração. In: **Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura / Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas / Universidade Federal da Bahia**. Volume 4, número 1 (junho de 2006).

Disponível em <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Acessado em 03/05/2009.

_____. **Ethicidade Televisivas**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

_____. Ethicidade Televisivas: Molduras e Moldurações”. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos** – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação – Universidade do Vale dos Sinos. Vol. IV, nº 2 (dezembro de 2002). São Leopoldo-RS.

_____. Programas de tv, ethicidades televisivas. In: **Animus: revista interamericana de comunicação midiática**. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas. Vol. III, nº 1 (jan/junho 2004). Santa Maria: NedMídia, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A TV levada a sério**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

_____. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Disponível em <http://www.utp.br/artesvisuais>. Acessado em 28/04/2009.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

SQUIRRA, Sebastião C. de M. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

TORRES, Carla Simone Doyle. **Telejornal: estratégias e sentidos do discurso audiovisual**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Guarapuava – 29 a 31 de maio de 2008. Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, RS. Disponível em <http://intercom.org.br>. Acessado em 22/04/2009.

VIZEU, Alfredo. **Decidindo O Que é Notícia: os bastidores do telejornalismo**. 4ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

WATTS, Harris Watts. **On camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC**. 5ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 1990.