

Colóquio Internacional
Televisão e Realidade

21 a 24 de outubro de 2008 - www.tvrealidade.ufba.br



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas
Grupo de Análise de Telejornalismo



A videorreportagem no telejornalismo: modo de endereçamento do programa *Passagem Para*

Karina de Araújo Silva¹
Faculdade de Comunicação
Universidade Federal da Bahia

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Graduada em Comunicação com habilitação em Jornalismo na UFBA.

Resumo

O objetivo desse artigo é analisar o programa de videoreportagem *Passagem Para...* exibido desde 2004 diariamente no Canal Futura em duas abordagens. Em um primeiro momento fazemos uma abordagem histórica e para isso recorremos ao viés culturalista da teoria dos *Cultural Studies*. Para desenvolver a análise das marcas e estratégias comunicativas adotaremos a proposta teórico-metodológica de modo de endereçamento que vem sendo desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. O modo de endereçamento, através dos operadores de análise, nos ajuda a compreender como se configuram o tom e o estilo do programa e por sua vez, as relações estabelecidas com a audiência, assim como nos apontam atualizações das premissas e valores do jornalismo.

Palavras-chave: videoreportagem, telejornalismo, modo de endereçamento

Para a teoria dos Estudos Culturais, o jornalismo é uma instituição social que se desenvolve historicamente em um dado contexto econômico, político, social e cultural. No Brasil, o jornalismo herda do modelo anglo-americano premissas e valores como objetividade, imparcialidade, vigilância, interesse público, atualidade, verdade, credibilidade e com elas negocia sua legitimidade e permanência na sociedade. Pelo menos em sua retórica hegemônica, o jornalismo se afirma pelo ideal do discurso público e democrático, cuja realização plena se dá através da troca argumentativa e racional nos meios de comunicação de massa.

Como se ainda estivéssemos dois dias antes das revoluções burguesas, o jornalismo continua falando de opinião pública, liberdade de imprensa e de interesse público praticamente no mesmo sentido em que essas categorias eram usadas há duzentos anos. Parecem vozes de outro tempo e de outro jornalismo: o elogio da opinião pública, a afirmação do jornalismo como a única mediação confiável entre a esfera civil e o Estado, a função do jornalismo adversário da esfera governamental, tudo isso se mantém no imaginário e no discurso por uma estranha e inquietante inércia discursiva (Gomes; 2005, 69-70).

Para Raymond Williams, o telejornalismo configura-se como uma construção social, que se desenvolve em um contexto econômico, social, cultural específico. A televisão, portanto é ao mesmo tempo uma tecnologia e uma forma cultural

(Williams, 1997) em permanente negociação com as características da própria indústria televisiva. A teoria dos *Cultural Studies* salienta que as estruturas sociais externas ao sistema dos meios de comunicação de massa e as condições históricas específicas são elementos essenciais para compreender a prática da mídia. Quando adaptado para a televisão, o telejornalismo carrega consigo além das suas premissas, as características do veículo (tecnológicas, por exemplo) que se traduzem em valores e códigos próprios do meio onde as notícias são veiculadas. O jornalismo assume assim um gênero próprio, os programas jornalísticos, um modo específico de contar história, de “vender” a notícia aos telespectadores, à audiência.

De acordo com Klaus-Bruhn Jensen “um gênero é uma forma cultural que apresenta a realidade social em uma perspectiva própria e, ao fazer isso, implica formas específicas de percepção e usos sociais do conteúdo. Assim, o gênero estabelece um modo de comunicação ou, mais especificamente, uma situação comunicativa, entre o emissor e o destinatário” (Jesen, 1986). O gênero jornalístico busca através de suas convenções (*estratégia de comunicabilidade*) estabelecer relações com a sua audiência (*modos de endereçamento*) a partir da construção de um *estilo* que o identifica e o diferencia dos demais.

Colocar a atenção nos *gêneros* implica reconhecer que o receptor orienta sua interação com o programa e com o meio de comunicação de acordo com as expectativas geradas pelo próprio reconhecimento do gênero. Os gêneros funcionam como uma espécie de *manual de uso* (Gomes; Souza, 2003, p.48).

Os modos de endereçamento se propõem a compreender as relações estabelecidas entre tais a audiência e os programas jornalísticos. A partir dos elementos de composição de um determinado programa ou reportagens, do jogo e combinação que recebem pela televisão, os programas jornalísticos adquirem determinados significados específicos para cada sujeito. Neste sentido, poderíamos considerar que há um endereço para aquele programa, feito para chegar a alguém, para chamá-lo a ver.

Levando-se em conta então as implicações tecnológicas, as condições de produção, e os contextos político e econômico onde os programas televisivos se

desenvolvem, Daniel Chandler (2003) chama a atenção para os aspectos *sociais*, *textuais* e *ideológicos* associados aos modos de endereçamento. No *textual*, destaca a presença e a relevância de se observar as convenções de gênero e a estrutura sintagmática; no aspecto *social*, o que está em questão são a presença/ausência do produtor do texto, a composição da audiência e os fatores institucionais e econômicos; já o contexto *tecnológico*, se refere às características de cada meio. Para Gomes, a análise do modo de endereçamento associada ao conceito de gênero televisivo deve nos possibilitar entender quais são os formatos e as práticas de recepção solicitadas e historicamente construídas pelos programas jornalísticos televisivos.

A recepção é entendida como um local ao mesmo tempo de construção e resistência onde as informações e os valores articulados no discurso midiático permanecem em constante embate com o que Barbero (2006) denomina de cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural. Segundo Gomes, “o que está em jogo é a construção política da anatomia de um receptor que deve ser crítico, ou seja, deve possuir o instrumental hermenêutico que lhe permita ser capaz, por um lado, de perceber as mensagens midiáticas como produzidas no interior de uma sociedade de interesses e, por outro, de a elas resistir.” Nos estudos recentes de recepção na América Latina Barbero propõe uma revisão do processo inteiro da comunicação. Ao fazê-lo, o autor nos diz que

a recepção não é apenas uma etapa do processo de comunicação. É um lugar novo, de onde devemos repensar os estudos e a pesquisa de comunicação. Ela não é uma etapa como sugerido pela escola norte-americana, que de algum modo nos impingiu uma espécie de história artificial, durante anos estudada pela sociologia, essencialmente a economia do emissor, e, posteriormente, pela análise semiótica da ideologia da mensagem (Barbero, 1995, p. 47)

Em consonância com os pressupostos teóricos apresentados, aplicaremos à análise do programa *Passagem Para...* a proposta metodológica do modo de endereçamento que vem sendo desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Os

operadores de análise são: *mediador*; *contexto comunicativo*; *pacto sobre o papel do jornalismo*; *organização temática* (Gomes, 2007).

Analisar o *mediador* significa compreender quem são os apresentadores, repórteres, âncoras e correspondentes de um determinado jornal e como desempenham suas *performances* para os telespectadores a fim de constituir uma relação de confiabilidade e credibilidade ao que dizem.

O *contexto comunicativo* se refere aos modos como os emissores se apresentam, como representam seus receptores e como situam uns e outros em uma situação comunicativa concreta. Há uma comunicação implícita que acontece através das escolhas técnicas, do cenário, da postura do apresentador.

O *pacto sobre o papel do jornalismo* implica em perceber os acordos tácitos que regulam a relação entre programa e telespectador. Para compreensão do pacto é fundamental a análise de como o programa atualiza as premissas, valores e convenções do jornalismo (objetividade, imparcialidade, interesse público, quarto poder etc), como constrói as idéias de verdade e relevância da notícia, com quais valores-notícia de referência opera. A análise dos recursos técnicos também é fundamental na construção da relação com a audiência. Os diversos formatos de apresentação da notícia (*nota, reportagem, entrevista, enquete etc*), e o *lugar de fala* assegurado às fontes dentro do programa também são dispositivos analíticos úteis na identificação do pacto sobre o papel do jornalismo.

A *organização temática* é um operador de fundamental relevância para a análise dos modos de endereçamento de programas de jornalismo temático – programas esportivos, culturais, ecológicos, turísticos.

Videoreportagem na televisão brasileira

Na maioria dos relatos de matérias jornalísticas e nos artigos acadêmicos há um consenso entre os autores de que a videoreportagem surge em 1987 na televisão brasileira através do programa TV Mix, produzido pela TV Gazeta de São Paulo, cujo diretor era o cineasta Fernando Meirelles (*Cidade de Deus, O Jardineiro Fiel, Ensaio sobre a Cegueira*). Desafiado pela necessidade de compor equipes de reportagem e

preencher uma parte da programação da emissora com pouca verba disponível e horário sobrando na grade, Meirelles ao contrário de formar as tradicionais ENG² contratou *videomakers*, pois além de representar uma mão-de-obra mais barata, o trabalho era mais rápido se comparado ao da equipes, pois, sozinhos, eles próprios produziam, gravavam, escreviam e editavam as matérias. Naquele ano o mercado já dispunha de equipamentos que possibilitavam o trabalho solitário, começavam a chegar as câmeras VHS – Vídeo Home System –portáteis, leves e mais baratas, as *camcorders*, foram as primeiras usadas e permitiam a inserção da fita em seu próprio corpo, eliminando a necessidade de um operador de VT.

Os primeiros *videomakers* contratados por Fernando Meirelles para o programa eram em sua maioria estudantes de arquitetura que ao longo da década de 80 estiveram envolvidos com o movimento que ficou conhecido como videoativismo. Entre eles estava Renata Falzoni, que atualmente apresenta o programa de videorreportagem *Aventuras com Renata Falzoni* na ESPN/Brasil. Como o TV Mix era um programa de variedades e de jornalismo³, os *videomakers* foram substituídos por jornalistas que passaram a atuar como videorrepórteres, na época chamados de repórteres-abelhas.

Os discursos sobre a videorreportagem na televisão brasileira tendem a acentuar tanto o caráter tecnológico, assim como a falta de estrutura das empresas como fatores determinantes para o seu aparecimento e desenvolvimento. Patrícia Thomaz (2006, p. 92-94) observa que a videorreportagem se desenvolveu em empresas com poucos recursos tecnológicos como uma proposta de redução de custos para tornar a execução dos produtos audiovisuais economicamente mais viáveis. É possível que durante a primeira década de experiências com a videorreportagem ela não tenha se popularizado tanto nas TVs quanto hoje por causa do temor de demissões de profissionais nas emissoras, visto que uma pessoa poderia executar o trabalho de pelo menos três ou quatro (repórter, cinegrafista, produtor e editor). Em tese, o

² As ENGs - *Electronic News Gathering* - são em geral formadas por no mínimo quatro profissionais. Repórter, cinegrafista, motorista e quase sempre de um auxiliar do cinegrafista.

³ Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/TV_Mix

ver vídeos em http://br.youtube.com/results?search_query=tv+mix+gazeta&search_type=&aq=f

videorepórter executa sozinho todas as etapas de elaboração de uma reportagem – produção, pauta, gravação de imagens, entrevistas, texto e edição. Thomaz chama a atenção para o caráter autoral e subjetivo da videoreportagem. O grande envolvimento na observação do real e a participação intensa em todas as etapas permitem ao autor empregar diferenciações na narrativa, na expressão visual e sonora, na estética da imagem e na edição (2007, p. 4).

Numa visão que se aproxima de certo determinismo, o suporte tecnológico e a multi-funcionalidade possibilitada pelo uso da câmera por uma só pessoa são apontados nos discursos históricos como elementos definidores do surgimento e do modo de construção da videoreportagem. De fato, como nos lembra Castilho (2004), as sofisticações crescentes das câmeras e dos softwares de edição aliadas à internet rápida representam um ganho consistente de autonomia para a videoreportagem. Mas no nosso ponto de vista tais argumentos não são definidores tampouco suficientes para o reconhecimento da existência de um modo de construção inovador que subverte o padrão da reportagem televisiva (*off*⁴-passagem-sonora) reconhecido por Klaus-Bruhn Jesen (1986) como *modo de composição formal*.

Sobre essa ruptura com o modo de composição da reportagem jornalística Barbero e Lima (2002, p. 73-75) buscaram através da observação empírica do que estava sendo produzido na época descrever as marcas predominantes da videoreportagem e concluíram que: o *off* dá lugar a uma narração dos fatos que estão sendo filmados e tem quase sempre um tom coloquial; o videorepórter procura estabelecer uma relação de cumplicidade com a audiência; a história é contada sem que o videorepórter apareça na frente da câmera. Considerando que a videoreportagem é uma construção social do gênero telejornalístico e enquanto tal está em constante processo de atualização, as descrições feitas por Barbero e Lima não podem ser tomadas como únicas possíveis.

Interessa-nos, contudo, entender a partir de suas marcas por que a videoreportagem se configura desse modo e não de outro na televisão brasileira. Na nossa interpretação para além da economia do trabalho e das possibilidades

⁴ *Off* é o texto escrito e gravado pelo repórter e posteriormente coberto pelas imagens. A rigor, as imagens procuram acompanhar e explicar o que é dito pelo jornalista no *off*.

tecnológicas do repórter operar sua própria câmera imprimindo um valor mais subjetivo ao produto, não podemos pensar a videorreportagem sem dialogarmos com as características *dominantes* e *residuais* identificadas por Williams (1979) das experiências pioneiras com vídeo nas décadas de 70 e 80, marcadas pela “exploração das possibilidades expressivas da linguagem” (Mello, 2007), assim com os aspectos *emergentes*.

De forma resumida, por *emergente* Williams entende os “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação continuamente criados (Williams, 1979, p.126). As características *dominantes e residuais* para Williams se traduzem em situações que tiveram sua formação no passado, mas estão ativas no processo cultural presente não só com elemento representativo de uma época anterior, mas como elemento efetivo. Beatriz Sarlo (1997 *apud* Gomes, 2007) sugere articular as noções de dominante, residual e emergente com a noção de Estrutura de Sentimento (Williams, 1997). De acordo com Gomes (2007, p. 17), a hipótese cultural da estrutura de sentimento permite olhar no jornalismo para o que é socialmente instituído como normas, valores e convenções do campo e o que é vivido, o que é a prática cotidiana e o que ela contém de características e qualidades que ainda não se cristalizaram em ideologias e convenções.

Legados do videoativismo

As primeiras câmeras de vídeo portáteis chegaram ao Brasil no início da década de 70 trazidas por artistas interessados em realizar aqui experiências semelhantes às que estavam acontecendo na Europa e nos Estados Unidos, onde músicos, artistas plásticos, cineastas e ativistas políticos buscavam desconstruir a linguagem da televisão para expressar sua arte, dando origem assim à videoarte e ao videoativismo⁵. Ao levantar e analisar as produções em vídeo que se destacaram do Brasil nas décadas de 70 e 80, momento em que o país está sob o comando de um

⁵ Ver <http://frame.wikispaces.com/Videoativismo>

governo militar, Christine Mello identifica na arte dos *videomakers* um sentido de enfrentamento tanto político quanto estético.

No circuito midiático brasileiro, a televisão *broadcast* - um acontecimento público de caráter eminentemente político, cuja concessão de transmissão é dada pelos governantes - é largamente questionada pelos artistas. A grande mudança ocorre nos anos 1980 na medida que passam a existir formas menos hegemônicas de produção, como as televisões locais de pequeno alcance, as TVs comunitárias e de livre acesso, que despertam o interesse dos produtores independentes em não apenas questionar o meio como também nele intervir qualitativamente. Na ampliação do acesso à produção e difusão da informação, o poder comunicativo do vídeo é utilizado, dessa maneira, tanto como ferramenta crítica na discussão do mundo contemporâneo quanto na exploração de seus desígnios mais conceituais de linguagem (Mello, p.2).

Enquanto as emissoras brasileiras de televisão desenvolvem um telejornalismo mais duro e sério influenciado pelo modelo norte-americano⁶, a partir de 80 começam a surgir no país produtoras interessadas em abordagens independentes que se distanciam dos padrões estéticos, da linguagem e dos parâmetros comerciais e políticos da TV comercial. Segundo Yvana Fechini (2007), duas produtoras se destacam nesse contexto: a Olhar Eletrônico, fundada em 1981 por Fernando Meirelles e Marcelo Tas, e TVDO, criada em 80 pelos *videomakers* Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, na época estudantes de televisão da ECA/USP.

A produção da Olhar Eletrônico, criada em 1981, propunha, antes de mais nada, uma paródia às propostas, personagens e procedimentos da própria TV. Os mesmos ingredientes que a televisão utilizava para garantir uma audiência alienada - música *pop*, descontração, humor, entre outros -, o grupo usava para desmistificar seus cânones e clichês, estimulando o surgimento de um público mais crítico, questionavam o próprio papel da TV, seu modelo unidirecional de comunicação e seus formatos. Mesmo não atuando mais como grupo, a proposta estética da produtora Olhar Eletrônico continuou influenciando criativamente a televisão brasileira através da trajetória individual de alguns dos integrantes (Fechini, p. 4-5).

⁶ Ver <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0647-2.pdf>

Foi na Olhar Eletrônico que surgiu o repórter Ernesto Varela, de Marcelo Tas. Na TVDO, de acordo com Arlindo Machado, os *videomakers* produziam o que acabou sendo chamado de “reportagens invertidas”⁷. Inspirados na performance de Glauber Rocha no programa Abertura (1979/1980) da extinta TV Tupi, trabalharam com reportagens que privilegiavam aspectos marginais ou situações paralelas ao invés do foco principal de determinada situação. A nosso ver, ao serem contratados para o programa TV Mix, os *videomakers* não só executam as tarefas de toda uma equipe de reportagem, mas imprimem a elas toda essa experiência inovadora vivenciada durante uma década no videoativismo e nas TVs comunitárias, seja na linguagem visual (novos enquadramentos, plano-sequencia, imagens desfocadas e closes) ou na linguagem verbal (narrativas em primeira pessoa). De nada adiantaria ao *videomaker* ter em mãos a ferramenta sem que lhe fosse concedida uma possibilidade criativa que estava distante dos paradigmas do telejornalismo tradicional. A videoreportagem herda esse elemento e reivindica para si, ainda hoje, certa liberdade criativa influenciada pelos movimentos de vídeo de vanguarda, uma autonomia que até então não havia sido experimentada pelo telejornalismo no país. Nesse sentido, a presença de Fernando Meirelles em uma emissora regional que ainda estava em processo de formação, parece ter sido fundamental para que a videoreportagem assumisse tal autonomia e tais características que até hoje estão presentes em sua forma construtiva.

O programa TV Mix saiu do ar em 1990, mas a videoreportagem foi ganhando espaço em outras emissoras. Ao contrário da atual receptividade na TV aberta, até meados dos anos 2000, a videoreportagem teve tímidos espaços nessas emissoras, principalmente nas TVs comerciais e foi largamente usada, durante 13 anos, nos produtos da TV Cultura. Entre 1993 e 2006 a emissora chegou a contar com um núcleo de oito videorepórteres que produziam para os telejornais Jornal da Cultura e Diário Paulista, assim como aos programas de esporte e culturais – Hora do Esporte, Grandes Momentos do Esporte e Metrópolis. Com as mudanças na emissora em 2006 boa parte da equipe de videorepórter foi demitida ou remanejada e a

⁷ Ver <http://cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=TVDO>

videoreportagem permanece sendo produzida apenas no programa Metrópolis por um profissional.

No ano de 1998, o núcleo SP Digital, pertencente ao Canal 21 do Grupo Band em São Paulo contratou seis videorepórteres, mas a experiência não chegou a durar um ano. Na Rede Globo, o jornalista Luís Nachbin foi o precursor da videoreportagem. Em 2001, o programa Globo Repórter exibiu a videoreportagem dele intitulada *Transiberiana – a estrada de ferro mais longa do mundo*, a exibição teve uma repercussão positiva pelo fato de romper um modo de produção estabelecido. Esse fato nos coloca diante das múltiplas possibilidades de construção da videoreportagem, de sua abertura e do embaralhamento da mesma com as marcas da reportagem tradicional.

Nos últimos cinco anos um número crescente de programas passou não só a adotá-la, mas a evidenciar sua existência para a audiência. Como exemplos da produção contemporânea podemos citar os programas *Passagem Para...*, dirigido e apresentador pelo videorepórter Luís Nachbin no Canal Futura; *Profissão Repórter*, na Rede Globo, com o jornalista Caco Barcelos e uma equipe de jovens repórteres; a série do diretor Felipe Lacerda na China, exibida em março de 2008 no *Fantástico*; o programa *Metrópolis*, da TV Cultura com o videorepórter Paulo Castilho; *A noite é uma criança*, apresentado por Otávio Mesquita na Band, cuja videoreportagem é realizada pela videorepórter Carol Thomé; *Aventuras com Renata Falzoni*, na ESPN Brasil; *SBT Brasil*, com o videorepórter Marcelo Torres; *Bom Dia Mulher*, apresentado por Olga Bongiovanni na Rede TV, com videoreportagem de Marcelo Gomes.

Na internet a TV Terra e a TV UOL também desenvolvem projetos de videoreportagem, e embora o ciberespaço nos interesse como elemento cultural *emergente*, neste artigo nossa abordagem ficará restrita à televisão.

Modo de endereçamento

Desde 2004 o *Passagem Para...* é apresentado pelo jornalista e videorepórter Luís Nachbin de segunda a sexta-feira no Canal Futura, às 23h com reprise aos

sábados e domingos, às 20h. A emissora é resultado de uma parceria entre empresas privadas que atuam em segmentos distintos na sociedade⁸. É um canal voltado para o conhecimento, a educação e a cultura, e apesar de não ser sustentado com recursos do setor público, postula a defesa do interesse público, a transmissão de valores, informações úteis e temas de importância e de interesse coletivo. O Canal Futura se propõe a tratar de assuntos sobre saúde, trabalho, juventude, educação, meio ambiente, cidadania e cultura através de uma linguagem criativa e de apresentadores carismáticos.

O Passagem Para... é um programa de videoreportagem cujo videorepórter, o jornalista Luís Nachbin, viaja para diversos países sozinho com a câmera em busca de histórias e acontecimentos que apontem, sobretudo para a diversidade cultural dos povos, ancorada nas peculiaridades da vida cotidiana, mas sem perder de vista as relações com um sistema macro político e econômico e suas implicações sociais e culturais. No site da emissora, o programa é apresentado como uma série de documentários que mostra vários aspectos dos países visitados em tom intimista⁹. Este é um ponto importante da nossa abordagem, pois a videoreportagem é um modo de construção específico no telejornalismo que tem entre as suas principais marcas uma autonomia autoral de retratar a realidade.

No momento em que está captando imagens e sons, o videorepórter já emprega o seu ponto de vista: seleciona os melhores ângulos e movimentos de câmera, a iluminação ideal, o posicionamento de pessoas e objetos, entre outros elementos. O processo de realização das imagens técnicas não é produto de neutralidade, cada sujeito terá um modo particular através do qual vê o mundo (Thomaz, 2006, p.95).

O nome do programa sugere o sentido metafórico de um passaporte sem destino carimbado, um convite ao telespectador para que ele “embarque”, mesmo sem saber ainda para onde, e experimente ser um viajante, conhecedor de outras culturas.

⁸ São mantenedores do Futura: Bayer Schering Pharma; Bradesco; CNI; CNN; CNT; FIESP; FIRJAN; Fundação Itaú Social; Fundação Vale do Rio Doce; Gerdau; SEBRAE; TV Globo; Votorantim. A emissora está no ar desde 1997, com transmissão 24 horas através de antena parabólica, canal a cabo e, em alguns estados, por sinal aberto. De acordo com pesquisa Datafolha realizada em 2006, 73 milhões de brasileiros têm acesso ao canal e 33 milhões assistem regularmente a programação.

⁹ Ver www.futura.org.br

A vinheta de abertura do programa é feita em animação dispensando o tom sério dos programas de reportagens especiais e dos telejornais e comunica ao telespectador a proposta temática: percorrer o mundo. Quem faz isso é o personagem do Luís Nachbin, que sempre sorridente, atravessa fronteiras e passa por lugares mundialmente conhecidos (Golden Gate Bridge, Palácio Taj Mahal). No fim da vinheta surge na tela um cartão postal com a marca *Passagem Para...* e em seguida o país e o título da videorreportagem – *Portugal – das tripas ao coração; Islândia – a saga; Bolívia – altos e baixos*; para citarmos alguns exemplos. A vinheta foi criada pelo diretor de arte do Canal Futura, Stênio Soares, em parceria com a ONG Kabum. Nachbin diz que “a idéia foi criar uma vinheta alegre e mostrar o meu personagem (não sei muito bem se sou eu ou se é o meu personagem que viaja por aí), zanzando pelo mundo”¹⁰.

O jornalista Luís Nachbin possui uma longa trajetória na TV. De 1994 a 1997 trabalhou como repórter do núcleo de esportes da Rede Globo, quando decidiu viajar à Índia munido com uma câmera e registrar a viagem. Na volta ao Rio de Janeiro editou uma videorreportagem e apresentou a proposta ao diretor de esportes da época, Luiz Fernando Lima. Começava ali a consolidar a carreira de videojornalista independente (NACHBIN, 2005). Em 2001, ainda na Rede Globo, como um funcionário da empresa, mas como videojornalista independente, Luís Nachbin produziu três videorreportagens para o Globo Repórter. Em sete anos de videorreportagem ele percorreu 29 países. Hoje é dono da Nach Produções e desde 2004 dirige o programa *Passagem Para...*

Na videorreportagem *Transiberiana – a estrada de ferro mais longa do mundo* – Nachbin usa a narrativa em primeira pessoa, marca que, ele imprimiu também ao seu programa *Passagem Para...* Ao contrário do distanciamento objetivo requerido nas reportagens tradicionais, a videorreportagem permite que o autor compareça com seu repertório subjetivo evidenciado no *Passagem Para...* através da *voice-over*, do *off*, mantido em seu modo de composição. Como se estivesse escrevendo em um diário, Nachbin quase sempre inicia o texto saudando os telespectadores: *Saudações! Escrevo*

¹⁰ Declaração concedida a autora em entrevista por e-mail.

do além-mar, das terras de grandes navegadores e conquistadores; Oi, mando notícias no auge do inverno de um dos cantos mais frios de Portugal; Saudações para todos. Estou no Sul dos Estados Unidos, viajo no embalo de um típico ritmo da região; Olá, mando notícias de um dos países mais frios da Europa. Que decisão eu tomei né? Vir pra cá em pleno inverno; Buenas. Mando notícias da Bolívia, um país literalmente de altos e baixos.

Objetividade e subjetividade estão em negociação constante no *Passagem Para...* O emprego de interjeições que exprimem emoções, estado de espírito, sensações, a locução marcadamente interjetiva e a abordagem das videorreportagens colocam em evidência um movimento constante de aproximação e distanciamento do jornalista. Quando o videorrepórter se desloca da notícia, valorizando a imparcialidade, o *off* não é escrito em primeira pessoa: *No lado leste, que eles chamam de oriente, as planícies. Na parte oeste, o ocidente, montanhas. Na porção ocidental da Bolívia, situações de pobreza extrema fazem parte do cotidiano. Muita gente vive do cultivo de uma planta de tradição ancestral, que é a folha de coca.* Na videorreportagem, portanto, informações podem vir carregadas de sentimentos, desejos, julgamentos e da intimidade do observador, com finalidade de aproximar a audiência o máximo possível daquela realidade e estabelecer com ela uma relação de cumplicidade. *Dormi num hotelzinho de beira de estrada e acordei ainda sem saber direito onde vai ser a minha primeira parada aqui na Geórgia. Escolhi um vilarejo chamado Greenville, vila verde em português. O critério da minha escolha? Simpatizei; Além de vulcões, a Islândia tem gêiseres. Eu nunca tinha sido apresentado a um gêiser assim, pessoalmente. É curioso pensar no que está acontecendo no subsolo islandês. A água da chuva ou a neve derretida se infiltram nesse terreno vulcânico que é muito quente e aí ela se aquece. Uma pequena parte dessa água entra em ebulição, aumenta a pressão entre as rochas lá embaixo até eu se forma um violento jato que jorra para a superfície por um buraco qualquer.*

No *Passagem Para...* o videojornalista usa enquadramentos e ângulos da reportagem tradicional (plano geral, plano americano, plano médio, *close-up* e plano-detalle), contudo percebe-se uma maior preocupação estética, com o enquadramento fotográfico, ao contrário do fato em si. Os *takes* são mais longos e com poucos movimentos, os cortes de edição são secos, aproveita-se a todo o instante o som ambiente e usam-se músicas. Esses recursos são empregados de forma exacerbar um valor realístico, a verdade dos acontecimentos, convocando a audiência a compartilhar

daquela experiência. Thomaz (2006) diz que na videoreportagem nenhum recurso visual deve ser entendido como gratuito, pois cada movimento de câmera ou enquadramento terá uma função na narrativa visual.

Em todas as cidades visitada, Luís Nachbin caminha com a câmera ligada, cumprimenta transeuntes, vendedores, trabalhadores e conversa com eles em tom casual. Na visita que fez a uma vinícola no Chile, por exemplo, ele conversa com uma agricultora que a princípio está tímida diante da câmera. Nachbin insiste e diz que chamou a atenção o fato dela está maquiada. Nesse momento não se fala da produção de vinho, ou das condições de trabalho, mas de um assunto íntimo.

Como recurso de composição da videoreportagem, a passagem¹¹ torna-se opcional possivelmente por causa da dificuldade gerada pela dupla função de repórter e cinegrafista. Quando o videorepórter opta por aparecer, ele tem de gravar sua própria imagem ou voltando a câmera para si ou auxiliado por um tripé. Entre os programas analisados, a passagem foi usada duas vezes no *Guiana Francesa – a corrida ao euro*. A primeira, no começo do programa, e a segunda ao final do primeiro bloco. Após gravar sua própria imagem refletida no espelho dentro de uma casa de show que acabara de ser inaugurada, Luís Nachbin aparece para explicar que o local estava vazio porque quando ele entrou com a câmera, todo mundo saiu. Foi gravada passagem também no programa *Chile – pão, cobre e vinho* para explicar o objetivo da viagem e informar o período viajado. Nos demais programas analisados, as aparições são silenciosas, registros da gravação da imagem, através do espelho ou da sombra, que legitimam seu trabalho de videorepórter.

O *Passagem Para...* possui dois blocos de 15 minutos cada. Nachbin é diretor, apresentador e videorepórter do programa que além da videoreportagem apresenta convidados no estúdio para falar sobre o tema. Os entrevistados são imigrantes (atores, empresários, profissionais liberais) ou filhos de imigrantes que como têm uma forte relação com o país e, portanto autoridade para discutir os assuntos. Ao introduzir esse lugar de fala, o programa se propõe a ampliar o diálogo intercultural. Os

¹¹ Gravação feita do repórter no local do acontecimento para ser usada no meio da matéria. É o momento em que o repórter aparece para explicar um acontecimento, fazer a ligação entre um e outro assunto a ser tratado. O recurso é usado também quando não há imagem sobre o que vai ser falado.

entrevistados são solicitados a falar sobre política, cultural, artes, suas lembranças e contar suas experiências. O diálogo se dá em tom de conversa. A apresentação e as entrevistas são feitas em um estúdio cujo cenário é uma sala de estar, o que pode conferir um tom de conversa informal e íntima deixando tanto o entrevistado quanto o telespectador à vontade para escutar a conversa. No programa *Chile – pão, cobre e vinho* houve uma mudança de cenário, mas a proposta de sala de visita foi mantida.

O programa trabalha com informações de relevância social, econômica e política. Os temas são organizados e abordados de modo a possibilitar um debate atual com representantes envolvidos na questão. Na viagem feita à Guiana Francesa, podemos dizer que o tema central da videorreportagem é a corrida de brasileiros que vivem próximos à fronteira do país em busca de melhores condições de vida. Mostra um país de economia fraca, mas que por causa do euro, tem uma das rendas per capita mais altas da América Latina. Duas horas e meia de carro separam Brasil e Guiana Francesa. De barco a travessia é feita pelo Rio Oiapoque. Na movimentada fronteira Nachbin encontra um comércio brasileiro que hoje é dependente do euro, e do garimpo. *Atrás do ouro e do euro, vem toda uma economia paralela. Comerciantes, pequenas posadas, bares, restaurantes, bordéis. Onde existe garimpo em geral existe prostituição que no Brasil não é crime. Quando há exploração comercial das prostitutas, aí sim, a atividade se torna ilegal.* Para descontrair o tom pesado ele encontra uma vendedora de caldinho que olha para a câmera e explica: *É um picadinho com ovo de codorna, cheiro verde, batatinha. Esse aqui é o caldinho que “alevanta”.*

Luís Nachbin visita um garimpo, conversa com garimpeiros brasileiros que migraram para lá, fala das condições e dificuldades. Na mesma reportagem mostra que a Guiana Francesa é um país miscigenado, que embora não tenha se emancipado do colonizador francês, busca uma identidade própria. Apresenta um país pequeno e cosmopolita que atrai turistas e brasileiros e luta pela sua independência.

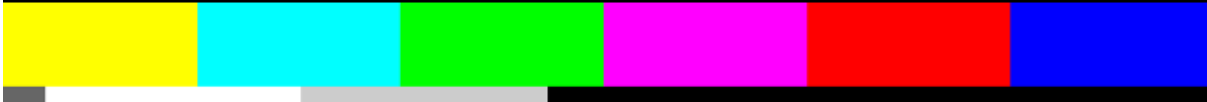
No lugar de fala oficial a representante é a vice-prefeita de cultura, Joseph Nicaise. *A independência está fora de questão para um país que não tem uma economia construída. Não temos condição de passar de um estado de dependência alimentar a um estado de auto-suficiência. Falar em independência hoje em dia não tem fundamento.*

Nachbin entrevista dois representantes de movimentos que defendem a independência: *nós temos todo um potencial para um desenvolvimento econômico, o governo francês em 400 anos jamais fez esforços para que haja desenvolvimento, pois isso levaria à independência.* Na rua, ele pede a opinião de uma estudante estrangeira que visita o país, mas também vive em uma colônia francesa: *se as Ilhas Reunião se tornarem independentes, não sei se conseguirão atender a suas necessidades sem a ajuda da França.* A análise do *Passagem Para...* demonstra que há um trabalho de pesquisa e apuração e que, apesar para além das informações que interessam a um viajante, as abordagens dos temas negociam com as premissas de interesse público e atualidade.

Tomemos como exemplo também o programa *Bolívia – lá em cima, lá embaixo.*

Ao mostrar as diferenças econômicas e sociais entre a região de Santa Cruz de La Sierra e Cochabamba, o programa toca em um tema da agenda política internacional que é a tentativa de proibir o consumo da coca no país, medida que confronta a própria cultura dos bolivianos. *O trabalho aqui faz parte de uma mudança de atitude do governo boliviano com relação à cultura da coca. Desde a década de 80 a Bolívia foi alvo de campanha de erradicação da coca. Muitas vezes com a participação ativa de governos estrangeiros, especialmente os Estados Unidos. Se a idéia era combater o tráfico de drogas, o que se conseguiu foi tirar o meio de sustento de milhares de cocaleiros, que é como são chamados os plantadores de coca. O presidente Evo Morales já foi cocaleiro e ele defende que a produção das folhas de coca funcione, mas dentro da legalidade.*

No encerramento do programa *Passagem Para...* Luís Nachbin, na posição de apresentador, concava a audiência a escutar uma história sobre um acontecimento especial que não foi apresentado nem na videoreportagem nem durante as entrevistas. São situações íntimas experimentadas por ele que marcaram a viagem seja pela curiosidade, seja pelo humor, seja pelo ineditismo na sua vida de videojornalista. É uma marca típica do entretenimento que dá a tônica do encerramento do programa. Em cerca de um minuto, Nachbin conta as histórias em tom coloquial, informal, como se estivesse falando a um amigo, e ainda dar pistas do que é a vida de um videorepórter. *Modéstia à parte eu preparei bem a minha viagem para Portugal. Li muito, pesquisei, entrei em contato com várias pessoas de lá, só não deu tempo de cortar o cabelo. E*



o cabelo tava num estado assim, digamos, que lastimável para aparecer na televisão. Bom, corto em Portugal, sem problema, planejei né? Acabei só arranjando tempo para cortar o cabelo num sábado, em Sines, a cidade de Vasco da Gama, e havia apenas um barbeiro aberto. Entrei, me sentei na cadeira e fui gentilmente atendido pelo Seu Antônio, o barbeiro. Ele ficou muito satisfeito em saber que eu sou brasileiro e tal, e em seguida, me entregou um mostruário com fotos. Havia nove ou dez fotos se não me engano. Entre elas uma do famoso cantor português Roberto Leal, outra do ex-menudo Rick Martin, outra do Roberto Carlos, o cantor com quarenta, quarenta e poucos anos, duas do Paul McCartney, ex-Beatles, bem novinho e enfim.... aí veio a pergunta, a grande pergunta do barbeiro seu Antônio, muito cordial. Ele perguntou pra mim: o senhor gostaria de ficar parecido com quem? Na hora me assustei. Bom, acho que não quero ficar parecido com ninguém seu Antônio, não precisa. E ele, sem entender nada. Mas como assim não ficar parecido com ninguém, isso é impossível? Parei, pensei, ah! Já que tava em Portugal, não conhecia ninguém, falei: seu Antônio, então hoje eu vou de Paul McCartney. Quanto ao resultado do meu corte de cabelo, todas as imagens, fotos minhas lá em Portugal, etc, foram devidamente censuradas, por mim. (texto de encerramento do Programa Portugal – das tripas coração).

Embora a videorreportagem possibilite uma grande flexibilização, descolamento e uma ruptura do modo de composição formal da reportagem tradicional, o *Passagem Para...*, mesmo se configurando como um programa de videorreportagem, ainda articula em sua forma textual, narrativa e audiovisual com as marcas de composição da reportagem tradicional. Recorre à narração em *off*, ao invés da narração no local de captura das imagens, às vezes usa passagens e sempre sonoras além de adotar um estilo de edição com o qual estamos habituados na televisão.

O rompimento mais radical e marcante em relação às reportagens tradicionais do telejornalismo acontece na forma narrativa em primeira pessoa, estratégia que ressalta a presença física do autor, visto que nem sempre ele aparece em passagens. A presença do *eu* é sempre carregada de sentimentos e impressões experimentadas pelo jornalista cuja função nos programas não é apenas informar de maneira isenta, imparcial e objetiva. Nachbin, além disso, usa o seu repertório cognitivo e sua simpatia para manifestar seus gostos e posicionamentos políticos em relação às questões com opiniões sobre as mesmas. A construção textual, com uso de interjeições e uma linguagem que se aproxima da nossa fala cotidiana, de um diálogo

informal entre amigos, é também uma estratégia de convocar a audiência que explora um caráter de familiaridade e intimidade.

Referências Bibliográficas

- AVILÉS, Jose A. García e LEÓN, Bienvenido. *Journalistic practice in digital television newsroom: The Case of Spain's Tele 5 and Antena 3*. In: *Journalism*, 2002, v. 3, p. 355-371.
- BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. *Manual de Telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus 2002.
- CASTILHO, Paulo. *A Videoreportagem como forma de popularizar a produção e o consumo de conteúdo multimídia na Internet*. Trabalho apresentado no V Congresso Ibero-americano de Periodismo em Internet, nov. 2004. Disponível em: www.espacioblog.com/myfiles/ciberperiodismo/AIAP1%202004%20Paulo%20Castilho.pdf. Acesso em 13/08/2007.
- CHANDLER, Daniel. *Semiotics for Beginners*. Disponível em www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotc.html, acesso em 12/10/2007.
- COUTINHO, Iluska. *Telejornalismo no Brasil: um olhar sobre os reflexos do padrão americano*. Trabalho apresentado ao NP 02 – Jornalismo, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0647-2.pdf>. Acesso em 13/09/2008.
- FECHINI, Yvana. *Influências do núcleo Guel Arraes na produção televisual brasileira*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e entretenimento”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007. Disponível em: www.compos.org.br/data/biblioteca_266.pdf. Acesso em 13/09/2008.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Telejornalismo de qualidade: Pressupostos teórico-metodológicos para análise*. In: *UNirevista*, v. 1(3), jul. 2006. Disponível em: www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Gomes.pdf.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise*. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, abr. 2007.
- GOMES, Wilson. *Jornalismo e Esfera Civil: O interesse público como princípio moral do jornalismo*. In: *Comunicação e Democracia de Massa: Problemas e Perspectivas*, 2005, p. 64-78.
- JENSEN, Klaus-Bruhn. *Making sense of the news*. Towards a theory and an empirical model of reception for the study of mass communication, Aarhus/Denmark, Aarhus University Press, 1986.
- MEIRELES, Luis. *O Desenvolvimento das Tecnologias e Equipamentos de Televisão e as TVEs neste contexto*. In: *Fonte*, s/d, p.58-63. Disponível em: http://www.prodemge.mg.gov.br/revistafonte/volume3/pdf/Luiz_Meireles.pdf. Acesso em

Colóquio Internacional
Televisão e Realidade

21 a 24 de outubro de 2008 - www.tvrealidade.ufba.br

- MENEZES, Kit. Breves considerações sobre o surgimento do videoativismo e seu desenvolvimento no Brasil. Disponível em: <http://frame.wikispaces.com/Videoativismo>. Acesso em 29/09/2008.
- MELLO, Christiane. Video no Brasil: experiência dos anos 1970 e 1980. Trabalho apresentado ao GT 7 – História da Mídia Audiovisual, do V Congresso Nacional de História da Mídia, junho, 2007.
- NACHBIN, Luís. O vôo solo do videojornalismo. In: RODRIGUES, E. (org). *No próximo bloco: o jornalismo brasileiro na TV e a Internet*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, p. 117-133.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. Brasiliense, São Paulo, 2006.
- TAS, Marcelo. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo. *Made in Brazil: três décadas de vídeo brasileiro*, 2003. Disponível em: http://www2.uol.com.br/marcelotas/varela/txt_emprego.htm. Acessado em 01/09/2008.
- THOMAZ, Patrícia. *A linguagem experimental da videoreportagem*. In: Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação – Dossiê, 2006, v. 1 (2), p. 92-99.
- THOMAZ, Patrícia. *A composição da obra autoral e a experimentação da linguagem telejornalística na videoreportagem*. Trabalho apresentado na Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0239-1.pdf>
- WILLIAMS, Raymond. *Television. Technology and Cultural Form*, 2ª, London: Routledge, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971]1979.