

VIDEOJORNALISMO: A BUSCA POR ELEMENTOS ESTRUTURANTES EM PRODUÇÕES TELEVISIVAS BRASILEIRAS

*VIDEOJOURNALISM: THE SEARCH OF
STRUCTURING ELEMENTS IN
BRAZILIAN TELEVISION
PRODUCTIONS*

Rodrigo Severo Rodembusch

r.rodembusch@gmail.com

Doutorando em Ciências da Comunicação (Unisinos) e mestre em *International Media Studies* pela Deutsche Welle/Bonn e pela Hochschule Bonn-Rhein-Sieg (Alemanha)

Douglas Roehrs

douglasroehrs@hotmail.com

Graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

48

DOI: [10.21882/ruc.v6i10.703](https://doi.org/10.21882/ruc.v6i10.703)

Recebido em: 07/10/2017

Aceito em: 03/05/2018

RESUMO

O presente artigo trata do tema videojornalismo, uma prática diferenciada de produção de reportagens audiovisuais que se diferencia do que tradicionalmente é produzido para a televisão. São analisadas três videoreportagens produzidas para a TV brasileira: Fechamento lixão de Gramacho, do programa Profissão Repórter (Rede Globo); Peru: A recíproca é verdadeira, do programa Passagem Para... (Canal Futura); e Aventuras com Renata Falzoni no Cemucam, do programa Aventuras com Renata Falzoni (ESPN Brasil). Com este trabalho, espera-se contribuir para o debate sobre o conceito de videojornalismo voltado para a televisão.

Palavras-chave: Videojornalismo. Videoreportagem. Televisão.

ABSTRACT

This article deals with the subject of videojournalism, a differentiated practice of producing audiovisual reports that differs from what is traditionally produced for television. Three audiovisual productions were analyzed in an attempt to contribute to the debate about the concept of videojournalism for television.

Keywords: Videojournalism. Video-editing. TV.

Introdução

Enquanto os catadores colocam os tonéis de lixo no caminhão, Felipe Bentivegna, do programa *Profissão Repórter*, sozinho com sua câmera, filma-os e pergunta se também pode subir na carroceria do veículo. Um dos trabalhadores diz que sim, mas ele deve ir na parte da frente para não cair. Ao subir, uma segunda câmera, pequena, acoplada em cima da maior, colocada ali para dar contraplano, mostra Felipe. Em uma das mãos ele segura o material, nas costas carrega uma mochila. O videorrepórter também usa microfone de lapela e fones de ouvido para verificar o som.

Já em cima do caminhão, pergunta para uma das mulheres, que usa uma touca colorida, se está sempre lotado. Ela responde que às vezes há mais pessoas para serem transportadas até Gramacho, então maior aterro sanitário da América Latina. O terreno onde era depositado o lixo da região metropolitana do Rio de Janeiro ficava no bairro Jardim Gramacho, no município de Duque de Caxias. Trabalhos jornalísticos como este, no qual uma única pessoa pode se inserir no meio pesquisado e fazer com que o espectador não apenas saiba que eles viajam em uma carroceria de caminhão, mas tenha a oportunidade de acompanhar isso como um dos viajantes, só se tornaram possíveis com a evolução técnica dos aparelhos utilizados. O material captado por Bentivegna, todavia, se diferencia do padrão de reportagem estabelecido no Brasil.

Uma reportagem convencional deve contar uma história simples, direta, clara, didática, objetiva, equilibrada e isenta. As sonoras (entrevista gravada) costumam ter no máximo 20 segundos e o *off* (texto lido

pelo repórter e coberto com imagens) é gravado ao final da matéria. As imagens têm de dois a três segundos e estabelece-se o formato *off-passage-sonora*¹, segundo Barbeiro e Lima (2002).

Dificuldades financeiras e a modernização dos equipamentos, aliados ao desejo por experimentação, fizeram com que os primeiros trabalhos de videorreportagem fossem realizados na década de 1970, nos Estados Unidos e no Canadá, e na década de 1980, no Brasil. A diferente forma de produzir jornalismo trazia mais intimidade e a troca de uma equipe composta por repórter, cinegrafista e auxiliar por apenas um profissional sozinho (SILVA, 2010). É nesse cenário que se estrutura este artigo, que busca fazer uma análise de elementos estruturantes em produções televisivas brasileiras. Assim, serão analisadas três videorreportagens: Fechamento lixão de Gramacho, do programa *Profissão Repórter*; Peru: A recíproca é verdadeira, do programa *Passagem Para...*; e Aventuras com Renata Falzoni no Cemucam, do programa *Aventuras com Renata Falzoni*. Com este trabalho, espera-se contribuir para o debate sobre o conceito de videojornalismo voltado para a televisão.

Criação e evolução do videojornalismo

No começo, os trabalhos eram marcados pelo improvisado e a atuação de uma única pessoa em todo o processo de produção. Nos anos 1990, a videorreportagem se profissionalizou e, aos poucos, começou a ser

¹ Além das entrevistas e da fala do repórter enquanto são mostradas imagens referentes ao conteúdo da reportagem, esta também possui a passagem, momento em que o repórter aparece em vídeo falando sobre a notícia. Geralmente este recurso é usado quando não há imagens sobre o tema em questão.

aceita não somente como um trabalho solitário. A aproximação com o documentário é pontuada por Silva, que entende que:

A videoreportagem é fruto da hibridização entre telejornalismo e documentário. Assim como no final dos anos 1950, e ao longo dos anos 1960, as câmeras leves e os aparelhos de registro do som direto, ou seja, os novos equipamentos e técnicas de filmagem possibilitaram o surgimento do cinema direto norte americano e do cinema verdade francês, no telejornalismo, as câmeras portáteis da década de 1980 possibilitaram o surgimento da videoreportagem. (2010, p.79-80).

Um trabalho executado por uma única pessoa que utiliza os mesmos padrões de uma reportagem televisiva convencional nada mais é que uma reportagem. Uma videoreportagem tem outra linguagem. Mas afinal, que linguagem é essa? Como todos os novos formatos, a videoreportagem não nasceu de forma consolidada, mas sim tateando no escuro para que ocorresse uma autodescoberta. Thomaz (2007a) lembra que ela passou a existir a partir de tentativas empíricas que não seguiam uma regra geral.

Jon Alpert, importante jornalista e diretor de documentários², é considerado um dos pioneiros do videojornalismo. Em companhia de sua esposa, Keiko Tsuno, ele fundou, em 1972, a Downtown Community Television Center (DCTV), uma das primeiras emissoras comunitárias dos EUA, no bairro Chinatown, em Nova York. Conforme Almeida, o grupo do canal DCTV, sob

² Jon Alpert foi indicado, ao lado de Matthew O'Neill, ao Oscar de melhor documentário em curta-metragem por *China's Unnatural Disaster: The Tears of Sichuan Province*, em 2010, e por *Redemption*, em 2013. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0022412/award_s?ref_=nm_awd>. Acesso em: 23 ago. 2017.

liderança da personalidade inquieta e multifacetada de Alpert, desenvolveu o mais consistente trabalho de vídeo alternativo: “a turma do DCTV é especialista em denúncias que vão desde a especulação imobiliária a arbitrariedades policiais cometidas contra cidadãos” (ALMEIDA, 1988, p. 33-34). Os profissionais realizavam os trabalhos sozinhos, e estes eram exibidos em um veículo nas esquinas do tradicional bairro nova-iorquino.

Inspirado no conceito de Cinema-Olho de Dziga Vertov, Alpert começou a filmar sem companhia de outros profissionais, a partir de 1974, documentários jornalísticos para grandes redes de TV, como a National Broadcasting Company (NBC) e a Home Box Office (HBO). Enquanto o pioneirismo dos documentários jornalísticos neste estilo cabe a Albert, a introdução da videoreportagem nas reportagens televisivas é creditada ao empresário Moses Znaimer, proprietário da emissora canadense CityTV.

Desde o seu surgimento, tentou-se empregar diferenciações na narrativa, na forma de expressão, na estética da imagem e no formato tradicional. Os primeiros profissionais buscavam fazer algo que fugisse do convencional, e as próprias dificuldades do ofício impunham tal meta. (THOMAZ, 2007b, p.95).

Esta rotina de trabalho seria empregada apenas da década seguinte na TV brasileira. A escassez de recursos financeiros aliada à vontade de produzir um conteúdo diferenciado foram fatores determinantes para que, em 1987, houvesse a inserção da videoreportagem.

A experimentação surgiu no momento em que a televisão vivia a era da comercialização, de investimentos cada vez maiores

de alguns megagrupos e de uma explosão de ofertas de canais a cabo e via satélite que iniciavam com estrutura ainda reduzida. (THOMAZ, 2007b, p.92).

O primeiro trabalho no país foi desenvolvido sob o comando de Fernando Meirelles³, à época diretor na TV Gazeta de São Paulo, dentro da *TV Mix*, um programa de variedades. A gravação das matérias inicialmente era feita pelos chamados *videomakers*, em sua maioria estudantes de arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie (FAUM), que trabalhavam com VHS⁴ e foram apelidados de “repórteres abelhas”, termo inventado pelo jornalista Jorge Cunha Lima, criador do programa *TV Mix*. Eles produziam a matéria, saíam para captar o material e voltavam cerca de duas horas depois com o que conseguiam, para escrever e editar o conteúdo. Quando o assunto era muito complexo, o repórter era entrevistado no estúdio, enquanto as imagens captadas iam ao ar.

Mais tarde, sob o comando de Tadeu Jungle⁵, as videoreportagens passaram a ser produzidas por jornalistas e o conteúdo foi tão levado em conta quanto a forma. Apesar de sua importância ao quebrar o modelo tradicional estabelecido de fazer telejornalismo, a *TV Mix* não foi um sucesso comercial

³ Fernando Meirelles é responsável por obras cinematográficas mundialmente reconhecidas como *Cidade de Deus*, pelo qual concorreu ao Oscar de melhor diretor, *O Jardineiro Fiel* e *Ensaio Sobre a Cegueira*, entre outros longas-metragens.

⁴ Vídeo Home System (Sistema de Vídeo Doméstico).

⁵ Artista multimídia brasileiro com atuação nas áreas de fotografia, vídeo, instalações, poesia visual e performance, com uma carreira estabelecida como roteirista e diretor de cinema e TV. Disponível em:

<http://www.tadeujungle.com.br/tadeu_pt.html>. Acesso em: 9 nov. 2016.

e saiu do ar em 1990. Mesmo com o relativo pouco tempo de exibição, foi um marco por dar início, no Brasil, a uma forma nova de linguagem.

A década de 1990 foi importante para o videojornalismo, que começou a ser difundido em todo o país. A adesão por esse conteúdo por parte da TV paga foi significativa para impulsionar o crescimento. O fator tecnológico também teve grande parcela de responsabilidade para a sua propagação, já que os equipamentos estavam cada vez menores, melhores, mais práticos e financeiramente mais acessíveis.

Silva (2010) divide a história da videoreportagem no Brasil em três fases – que, segundo ela, têm características dominantes que não necessariamente desaparecem nas demais. A primeira, do final dos 1980 até o início dos anos 1990, é da criatividade e do improviso. Este é o momento da formação do conteúdo, quando as condições do contexto econômico, tecnológico, político e cultural requerem uma produção alternativa. Silva destaca o período favorável para a criação:

Ao final dos anos 1980, a videoreportagem aparece, pelo menos em proposta, como antítese do telejornalismo tradicional, objetivo, duro, ainda com seus resquícios radiofônicos e vai solicitar a participação, a descontração e a opinião do videorepórter como estratégias de construção do real. A conjuntura política, econômica e tecnológica do período foi favorável ao desenvolvimento de uma produção audiovisual que tinha como proposta romper padrões vigentes. (SILVA, 2010, p.54).

A linguagem experimental se dá por meio da intimidade, subjetividade e crítica à

voz *over*⁶ do telejornalismo, segundo Silva (2010). A segunda fase ocorre entre o início dos anos 1990 e o início dos anos 2000. Ela é marcada pelo profissionalismo e a disputa, em uma época de expansão nas TVs abertas e na web – que foi fundamental para a proliferação do trabalho devido ao espaço ilimitado para experimentação. Conforme Silva (2010), esta é a fase da transição da perspectiva do improvisado para o profissionalismo e, conseqüentemente, a disputa de legitimidade articulando-se ao jornalismo, ou seja, a seus princípios institucionais como credibilidade, atualidade e interesse público, sem deixar a perspectiva autoral e experimental.

Em 2001, o *Globo Repórter*, da Rede Globo, exibiu pela primeira vez uma videoreportagem, *Transiberiana – a estrada de ferro mais longa do mundo*. O trabalho feito por Luís Nachbin obteve uma repercussão positiva principalmente por permitir um modo de construção narrativa em primeira pessoa. A última fase descrita por Silva (2010), que tem início nos anos 2000, baseia-se no trabalho em equipe:

Se na primeira fase predomina notadamente a afirmação do trabalho solitário, na segunda, a disputa por legitimidade e profissionalismo leva a videoreportagem a passar por transformações. Nesse processo de mudanças, o videojornalismo passa a incorporar o trabalho em equipe,

⁶ De acordo com Bill Nichols (2007), a voz *over* é uniforme, recitativa, onisciente, onipresente e onividente e nunca fala em seu próprio nome. Em geral, essa voz *over* articula todas as intervenções, manipula todas as informações, atravessa todas as paredes, lê todos os pensamentos e finalmente explica toda a verdade que pode ser dita sobre o tema abordado. [...] A voz do narrador, por estar fora de campo, num espaço e num tempo que ninguém pode localizar (e, portanto, ninguém pode criticar), por nomear, classificar e atribuir critérios de valor às imagens, é uma voz do poder.

com videorepórteres dividindo o processo de construção com produtores, roteiristas, redatores e editores, ou seja, incorporando à noção de videoreportagem, o trabalho coletivo. A incorporação de uma equipe possibilita uma autonomização da videoreportagem, isto é, o surgimento de programas inteiros de videoreportagem na televisão brasileira. (SILVA, 2010, p.74).

Este momento é marcado pelo surgimento de programas temáticos que são dirigidos e apresentados por videojornalistas em canais da TV fechada. Entre eles, *Aventuras com Renata Falzoni*, exibido entre 1999 e 2013 pela ESPN, e *Passagem Para...*, exibido de 2004 a 2010 pelo Canal Futura. Ambos são elaborados por uma única pessoa, Renata Falzoni e Luís Nachbin, respectivamente, e têm uma equipe trabalhando nas diversas etapas de produção. “O videorepórter grava, entrevista, apresenta e dirige, mas compartilha as etapas de produção, redação, roteiro e edição com outros profissionais” (SILVA, 2010, p.74).

Conceitos

Para Silva (2010), a videoreportagem é fruto da hibridização entre o documentário e o telejornalismo e, apesar de não serem a mesma coisa, são conceitos em aberto que se tangenciam. Da mesma forma que existem diversas formas de documentários, há diferentes modos de construir reportagens. As diferenças de ambas são tratadas por Thomaz:

Na videoreportagem, a dinâmica do trabalho jornalístico e as rotinas impostas permitem que ela seja veiculada com um certo imediatismo. Os documentários, embora com um certo vínculo com a atualidade e contextualização dos seus temas, têm um compromisso menor com a rotati-

vidade da informação nos meios massivos. Eles necessitam de mais tempo de produção e envolvimento exclusivo dos profissionais que trabalham em sua execução. Diferentemente do documentário, a videoreportagem não faz uso constante de documentos como registro histórico, nem de montagens ficcionais, reforça a presença de um autor-narrador e sua veiculação não está limitada aos canais de TV educativos ou por assinatura. Outro diferencial é que o videorepórter privilegia a informação em detrimento da qualidade plástica. (THOMAZ, 2007a, p.78).

Por mais que a videoreportagem tenha cerca de quatro décadas de existência e já esteja presente na TV brasileira há trinta anos, não há um consenso por parte dos autores pesquisados sobre quais elementos, de fato, são necessários para constituir uma videoreportagem. Mesmo assim, alguns conceitos se repetem, enquanto outros estão presentes em perspectivas diferentes. As distintas fases que marcam o videojornalismo, conforme Silva (2010), além de serem caracterizadas pela forma de produção, também demonstram uma mudança narrativa no conteúdo.

Há, tecnicamente, variadas definições para a videoreportagem. Inspirada nos trabalhos pioneiros, na primeira fase a definição se associa ao caráter autoral e experimental, enfatizando a ausência de edição, a captação de imagens em plano-sequência e a narração no local do acontecimento. Na segunda fase, privilegia-se multifuncionalidade como estratégia de afirmação da autoria, a afirmação do profissionalismo e da qualidade da videoreportagem e uma aproximação com o modo de composição formal de reportagem. (SILVA, 2010, p.72).

No entanto, por mais que a linguagem televisiva seja um fator importante para caracterizar o material, o conceito de video-

jornalismo calcado na realização solitária de todas as etapas é defendido por Barbeiro e Lima (2002), que enfatizam a capacidade de um único indivíduo filmar, entrevistar, contar a história, editar e até mesmo apresentar a reportagem produzida por ele. A presença de uma ou mais pessoas na realização do trabalho também é mencionada por outros autores. Enquanto Thomaz (2006, 2007a, 2007b) igualmente fala na execução de todas as etapas, Silva (2010) e Nachbin (2005) destacam a realização solo como sendo fundamental apenas ao ir a campo sem a presença de uma equipe.

Em entrevista para Fraga (2013), sobre o programa *Passagem Para...*, Nachbin defendeu sua posição quanto ao elemento característico fundamental para que a videoreportagem seja conceituada como tal:

Videoreportagem é ir para a rua, sozinho, e gerar o máximo de espontaneidade nas interações e o mínimo de interferência. Pode haver uma equipe, na pré-produção, na pesquisa, e pode haver uma equipe na pós-produção, na montagem. Mas na rua o videorepórter, solitário, solo, lida com várias situações. Essas características tornam as situações mais fluidas, mais naturais. Esse grupo de vantagens é o que há de mais importante na videoreportagem. (FRAGA, 2013, p.63).

Para a etapa de edição do material, segundo Nachbin (2005), seria até mesmo melhor a participação de uma segunda pessoa, pois a presença do chamado “olhar frio” do editor parece-lhe indispensável. Outro aspecto recorrente nos trabalhos, como visto acima, é a autoralidade como característica marcante. Com base em entrevistas de videorepórteres, Silva (2010) constatou que os aspectos que englobam o sentido de autoria seriam a construção diferente do padrão de

reportagem, a opinião e o grau de envolvimento nas etapas e tomadas de decisão em relação ao conteúdo e à forma.

A construção diferenciada se dá principalmente no sentido imagético. Barbeiro e Lima (2002) atentam para as imagens constantemente em movimento; planos-sequências mais longos, o que, consequentemente, diminuiria os cortes de edição; e a narração enquanto grava, que busca estabelecer uma cumplicidade com o telespectador, no lugar do tradicional *off*. O grau opinativo, que não é permitido na reportagem convencional, também é citado:

A nova linguagem permite que o repórter se envolva na história que acompanha. Ele se torna uma testemunha dos acontecimentos, que grava em câmeras digitais leves mas com qualidade para serem reproduzidas nas TVs. O repórter acaba virando personagem, na medida em que contextualiza as imagens gravadas. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p.74).

Conforme Thomaz (2007a, p. 119), o videorepórter pode optar entre a neutralidade e a vivência das realidades de seus personagens, o que faz com que ele imprima suas percepções e juízos, “como faziam os repórteres do Novo Jornalismo que lançavam-se a campo aberto para melhor sentir a realidade que iriam retratar”.

A objetividade, pregada como regra da reportagem convencional, dá lugar às subjetividades do trabalho autoral da videoreportagem. “A objetividade é um mito, uma vez que os jornalistas aprendem os fatos a partir de sua própria subjetividade” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 33). “Sempre que um repórter relata um dado fato jornalístico, estará inevitavelmente contando a história sob um ponto de vista particular, de acordo

com seus referenciais culturais, históricos e políticos” (SQUIRRA, 1995, p. 63 e 64). Frequentemente, muitos videorepórteres optam, inclusive, por narrar os acontecimentos em primeira pessoa.

A autoralidade, tida como um dos elementos de destaque na constituição da videoreportagem, no entanto, não é vista como necessária para Nachbin. Em entrevista para Fraga (2013, p. 63), ele defende que a autoralidade possa estar mais nas entrelinhas. Para Silva (2010), as trajetórias dos videorepórteres devem ser levadas em conta para a constatação de que há ou não uma marca estabelecida que possibilite o reconhecimento da autoria. Ainda segundo ela, na videoreportagem podemos experimentar diversos modos de composição e construção do material. “Sendo assim, não podemos falar de uma essência da videoreportagem, mas de variações” (SILVA, 2010, p. 81).

Quanto à definição da videoreportagem, Silva (2010) conclui, com base na sua pesquisa, que ela não se afasta o suficiente do telejornalismo para ser considerado um novo gênero televisivo, mas se aproxima demasiadamente de elementos de outros gêneros, se constituindo um subgênero televisivo.

Três videoreportagens em análise

Na busca por características comuns presentes em diferentes narrativas, o autor do presente artigo analisou três trabalhos classificados como videoreportagens por seus realizadores: *Fechamento lixão de Gramacho*⁷,

⁷ Fechamento lixão de Gramacho. Profissão Repórter. Rio de Janeiro: Globo, 2012. Programa de TV. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/profissao-reporter/v/fechamento-lixao-de-gramacho-parte-1/2056249/>> e <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/profissao->

do programa *Profissão Repórter*, da Rede Globo; *Peru: A recíproca é verdadeira*⁸, do programa *Passagem Para...*, do canal Futura; e *Aventuras com Renata Falzoni no Cemucam*⁹, do programa *Aventuras com Renata Falzoni*, do canal ESPN. O trabalho foi desenvolvido com base na técnica de análise de imagem em movimento, baseada no conceito de Rose (2002), que leva em conta tanto os aspectos textuais quanto os não-textuais.

O referencial de amostragem escolhido para a análise foi a questão temporal. Buscou-se três trabalhos veiculados na televisão, em rede nacional, feitos na terceira fase da videoreportagem, conforme conceito de Silva (2010). Para a escolha dos objetos de pesquisa, levou-se em conta a relevância do material – Falzoni integrou a equipe de abelhas da *TV Mix* e é, ao lado de Nachbin, um dos nomes mais citados quando o assunto é videojornalismo no Brasil. Já a reportagem sobre o fechamento do aterro sanitário Gramacho venceu o prêmio de melhor reportagem cinematográfica da 10ª edição do Prêmio Líbero Badaró. Também levou-se em conta para a amostragem o fato de que os trabalhos de Nachbin e Falzoni foram veiculados na TV fechada, enquanto o material de Bentivegna e Caco Barcellos¹⁰ foi exibido na

TV aberta brasileira, o que representa uma maior gama de conteúdo.

Além de todas as falas e breves descrições das cenas, o autor registrou os enquadramentos do videorepórter e dos entrevistados, conforme categorias de Gerbase (2012). Os aspectos analisados foram: número de sonoras por videoreportagem; duração média das sonoras; enquadramento das sonoras; número de vezes que o videorepórter aparece na tela; duração média das aparições do videorepórter na tela; enquadramento do videorepórter na tela; número de imagens (exceto sonoras) estáticas; duração média das imagens (exceto sonoras) estáticas (obs: a contagem do tempo foi feita a partir de cada *take*, ou seja, corte de imagem); número de imagens (exceto sonoras) em movimento; duração média das imagens (exceto sonoras) em movimento; número de narrações feitas durante a gravação das imagens; duração média das narrações feitas durante a gravação das imagens; número de gravações em *off*; duração média das gravações em *off*; fala do videorepórter em primeira ou terceira pessoa; e número de vezes em que é usada música ou trilha sonora.

reporter/v/fechamento-lixao-de-gramacho-parte-2/2056250/>. Acesso em: 13 out. 2016.

⁸ Peru: A recíproca é verdadeira. *Passagem Para...* Rio de Janeiro: Futura, 2007. Programa de TV. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=W2gJFQqAU-E&list=UUkwV6DAefOyfKmRAnj_aikw>. Acesso em: 19 out. 2016.

⁹ Aventuras com Renata Falzoni no Cemucam.

Aventuras com Renata Falzoni. São Paulo: ESPN/Brasil, 2012. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJ6kvPfmcxA&feature=youtube_gdata>. Acesso em: 19 out. 2016.

¹⁰ Observação: foi analisada apenas a parte realizada pelo repórter Felipe Bentivegna nos dias que

antecedem e no dia do fechamento do lixão, quando ele capta o material sozinho. No momento em que são gravadas as entrevistas cinquenta dias depois, ele está na companhia de Caco Barcellos, e o autor entende que apenas a parte do vídeo em que ele está sozinho é material suficiente para análise e melhor caracteriza a videoreportagem.

Análise

Tabela 1 – Comparação do uso de sonoras

Sonoras	Quantidade	Duração Média (em segundos)	Duração Mínima (em segundos)	Duração Máxima (em segundos)
Bentivegna	21	25,5	2	95
Nachbin	37	23,9	2	64
Falzoni	24	19,6	5	55
Duração média total		23		

Fonte: do autor

Tabela 2 – Comparação dos enquadramentos das sonoras

Sonoras	Câmera seguindo a ação	Plano Aberto	Plano Médio	Plano Americano	Meio Primeiro Plano	Primeiro Plano	Big-close
Bentivegna	4	1	2	2	8	17	4
Nachbin	1	1	3	0	6	26	0
Falzoni	0	0	3	1	12	7	4

Fonte: do autor.

Tabela 3 – Comparação das aparições do repórter na tela

Repórter em tela	Quantidade	Duração Média (em segundos)	Duração Mínima (em segundos)	Duração Máxima (em segundos)
Bentivegna	18	4,9	2	10
Nachbin	5	23	4	85
Falzoni	10	6,1	1	16
Duração média total		11,3		

Fonte: do autor.

Constatou-se que a duração média das sonoras nas videorreportagens (23 segundos) não se diferencia muito do padrão das reportagens convencionais (no máximo 20 segundos), conforme Barbeiro e Lima (2002). No entanto, há uma grande discrepância de tempo entre as sonoras, com varia-

Todos os sete enquadramentos foram utilizados por Bentivegna para as sonoras, enquanto apenas dois não foram utilizados por Nachbin e Falzoni. Não apenas há uma grande variação deles, como também estas mudanças costumemente ocorreram em uma mesma sonora.

ção, nos três trabalhos analisados, de no mínimo cinquenta segundos entre a mais curta e a mais longa. Levando-se em conta que a videorreportagem analisada de Nachbin tem quase o dobro de tempo total que as duas outras, há um equilíbrio no número de sonoras apresentadas em cada trabalho. No caso de Bentivegna, a figura do entrevistado era aproximada e/ou afastada com o uso do zoom e o movimento de lente foi aproveitado na edição.

Tabela 4 – Comparação dos enquadramentos do repórter na tela

Repórter	Câmera seguindo a ação	Plano Aberto	Plano Médio	Plano Americano	Meio Primeiro Plano	Primeiro Plano	Big-close
Bentivegna	0	0	0	0	0	1	17
Nachbin	0	0	1	0	1	2	0
Falzoni	2	0	2	2	1	6	1

Fonte: do autor.

Tabela 5 – Comparação do uso de imagens estáticas

Imagens estáticas	Quantidade	Duração Média (em segundos)	Duração Mínima (em segundos)	Duração Máxima (em segundos)
Bentivegna	13	2,8	2	5
Nachbin	141	3,2	1	12
Falzoni	100	2,08	1	7
Duração média total		2,6		

Fonte: do autor

Tabela 6 – Comparação do uso de imagens em movimento

Imagens em movimento	Quantidade	Duração Média (em segundos)	Duração Mínima (em segundos)	Duração Máxima (em segundos)
Bentivegna	67	3,8	2	15
Nachbin	47	5,9	1	27
Falzoni	88	2,9	1	10
Duração média total		4,2		

Fonte: do autor

Os três videorepórteres aparecem logo no início, estabelecendo uma conexão com o telespectador enquanto introduzem o seus respectivos trabalhos. No entanto, no decorrer das obras, posicionam-se de formas diferentes. Enquanto Bentivegna opta por um número maior de aparições, que são mais rápidas, Nachbin aparece poucas vezes, porém durante períodos mais longos. Falzoni está entre ambos, com uma tendência para aparições mais rápidas, mas não tantas quanto Bentivegna.

Neste quesito, o equipamento empregado nas videorreportagens conta muito. Bentivegna, com exceção de uma imagem, sempre apareceu em big-close, em movimento, pois suas imagens eram mostradas em uma câmera menor acoplada na maior, que sempre estava sobre seu ombro ou em frente ao peito. Nachbin, com um trabalho mais similar ao conteúdo tradicional, em nenhum momento fez-se perceber qual é o equipamento utilizado, porém deduz-se o uso de tripé para suas imagens, sempre estáticas e distantes. Já Falzoni alterna imagens estáticas distantes de outras em que ela segura o equipamento na mão para gravar a si mesma.

Em todos os casos, o tempo de duração das imagens em movimento é superior

ao tempo das imagens estáticas. Porém, a quantidade de vezes que ambas foram usadas diverge. Enquanto Bentivegna usa poucas imagens estáticas, em comparação ao número de imagens em movimento, Falzoni equilibra o uso de ambas e Nachbin dá preferência às imagens em que a câmera não está em movimento.

O habitual off utilizado nas reportagens tradicionais foi a opção de Nachbin na quase totalidade de vezes, enquanto não aparece quase nunca na videorreportagem de Bentivegna e nenhuma vez na de Falzoni, que preferem narrações ao vivo no ato da gravação. A duração média de ambas é equilibrada.

Tabela 7 – Comparação do uso de narrações

Narrações	Quantidade	Duração Média (em segundos)	Duração Mínima (em segundos)	Duração Máxima (em segundos)
Bentivegna	11	8,1	2	15
Nachbin	2	23	13	33
Falzoni	8	12,2	4	32
Duração média total		14,4		

Fonte: do autor

Tabela 8 – Comparação do uso de offs

Offs	Quantidade	Duração Média (em segundos)	Duração Mínima (em segundos)	Duração Máxima (em segundos)
Bentivegna	2	8,5	4	13
Nachbin	14	15,9	6	40
Falzoni	0	NA	0	0
Duração média total		12,2		

Fonte: do autor

Tabela 9 – Comparação da linguagem utilizada

Linguagem	1ª pessoa	3ª pessoa
Bentivegna	X	
Nachbin	X	
Falzoni	X	

Fonte: do autor

Tabela 10 – Comparação do uso de músicas ou trilhas sonoras

Trilha sonora	Quantidade
Bentivegna	6
Nachbin	11
Falzoni	8

Fonte: do autor

Todos os três repórteres falam em primeira pessoa, ou seja, inserem-se como personagens da própria videoreportagem. Detalhes presentes que exemplificam muito bem este tópico: Bentivegna, em determinado momento, responde as perguntas de uma menina; Falzoni, além de repórter, apresenta-se como uma ciclista – ela anda de bicicleta, percorre a trilha do parque e opina sobre o trajeto –; e Nachbin, ao final, compara o local visitado com outros países, falando sobre suas impressões de forma bem-humorada.

Contrariando Paternostro (1999), que diz que se deve evitar o uso de músicas ou trilhas sonoras, todas as três videoreportagens utilizam-se do recurso, que serve como suporte dramático, dá dinamicidade e/ou leveza à obra, embora todos também usem o som ambiente nas reportagens.

Considerações finais

O videojornalismo televisivo tem como principal marca a ruptura, o distanciamento do que tradicionalmente é ensinado nas faculdades de comunicação como modelo de narrativa. As diferentes escolhas para a construção de uma videoreportagem por parte dos realizadores pesquisados levam o autor a crer que a presença da tríade repórter/cinegrafista/autoridade mostra-se de-

terminante para a unidade das videoreportagens analisadas.

Desde as origens desta linguagem, o fato de o repórter também assumir a posição de cinegrafista possibilitou escolhas estéticas diferenciadas e tornou-se uma marca. O uso de câmeras mais leves fez com que o equipamento, além de moldar a produção, também passasse a ser decisivo para o resultado. A partir do momento em que o olho do videorepórter se transforma no olhar do espectador, é possível uma ligação mais forte com o meio abordado.

Isso, porém, não quer dizer que o videorepórter deva segurar a câmera na totalidade do tempo e que deva estar desacompanhado em seu trabalho. Parte não analisada da videoreportagem Fechamento lixão de Gramacho contou com a presença de outro repórter em cena, e isso não invalida o material como videoreportagem, apenas demonstra possíveis novos rumos. O videojornalismo é a linguagem da libertação conceitual e estética, que está em constante evolução e possui poucas amarras. A falta de um padrão rígido pode ser considerado o seu padrão, algo que pode ser chamado de padrão da autoralidade.

A autoralidade integra o tripé fundamental de conceituação porque todos os trabalhos são autorais no sentido de deixarem-se impregnar pela subjetividade, como

vivências do repórter, e impor ao conteúdo em questão sua visão.

Há videorrepórteres que flertam com o que convencionalmente é produzido diariamente nos telejornais, como Nachbin, que dá preferência ao off e às imagens feitas com o uso de tripé, enquanto outros afastam-se o máximo possível do que tradicionalmente é chamado de reportagem, como Falzoni e Bentivegna, que melhor exemplificam o conceito da câmera ser uma extensão do próprio corpo. Muitos tornam-se personagens da história, como Renata Falzoni, que antes de ser uma repórter, é uma ciclista. Isso vai na contramão das reportagens convencionais, nas quais o repórter assume uma posição de narrador mais distanciado dos personagens e dos fatos.

Quando se fala em padrão da autoridade, fala-se em produzir o seu trabalho com base em seu conhecimento e suas preferências de estilo. Não há, por exemplo, uma roupa mais adequada, já que nas três videorreportagens os realizadores estavam com roupas casuais e, em determinados momentos, Falzoni usa vestes de ciclista. Também não há uma padronização de narrações que devam ser feitas ao vivo ou posteriormente, um tamanho exato para sonoras, uma necessidade de takes rápidos ou planos-sequências longos. As mesmas variações, em menor grau, podem ser encontradas em reportagens convencionais na TV, porém o toque de autoridade visto com intensidade é exceção à regra, enquanto que nas videorreportagens analisadas mostra-se como uma de suas características básicas.

O cruzamento de dados demonstra isso. O off, que deixa de existir no trabalho de Falzoni, é preferencialmente usado por Nachbin. As imagens em movimento cons-

tantemente usadas por Bentivegna cedem parte de seu espaço para as imagens estáticas na obra de Nachbin. Tratando-se do uso de imagens no universo pesquisado, o resultado da análise demonstra que os conceitos de Barbeiro e Lima (2002), no que diz respeito ao constante movimento e aos planos-sequências mais longos, mostram-se equivocados. Falzoni e Nachbin utilizam muitas imagens estáticas em seus trabalhos. Os planos-sequências longos, por mais que existam nas três videorreportagens, são poucos e tanto a duração média das imagens estáticas quanto das em movimento é praticamente a mesma da média estabelecida para reportagens convencionais. O mesmo ocorre com as sonoras, que, apesar de grandes variações de tempo entre elas, acabam tendo uma média muito próxima da tida como ideal para reportagens.

Ao contrário das reportagens tradicionais, que usam música ou trilha sonora com pouca frequência, utilizou-se desse recurso em todos os trabalhos analisados para dar leveza, trazer emoção ou tornar o material mais descontraído. O que há na videorreportagem é a liberdade criativa para testar formatos. Às vezes, a própria entrevista se torna uma conversa, como ocorre em muitas ocasiões com Felipe Bentivegna e os personagens de sua videorreportagem. Por mais que não apareça no material pesquisado, as próprias entrevistas podem ser abolidas, caso o tema imponha isso. Ao se falar de videojornalismo, fala-se de liberdade criativa. E essa é uma máxima que deve perdurar.

Referências

- ABIAHY, Ana Carolina de Araújo. “O outro” no sofá da sala: análise do programa Passagem para... In: **Encontro Nacional de História da Mídia**, 9, 2013, Ouro Preto. Artigos. Ouro Preto: UFOP, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/201co-outro201d-no-sofa-da-sala-analise-do-programa-201cpassagem-para...201d>>. Acesso em: 2 out. 2014.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **Uma nova ordem audiovisual: comunicação e novas tecnologias**. São Paulo: Summus, 1988.
- BACELLAR, Luciane; BISTANE, Luciana. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de Telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário da comunicação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2001.
- CHIOQUETTA, Daiane Suelyn Celso. Do Cinema Verdade a Videoreportagem: modos participativos de linguagem audiovisual. In: Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 6., 2008, Niterói. **Artigos**. Niterói: UFF, 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Do%20cinema%20verdade%20a%20videoreportagem.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2014.
- FILHO, Laurindo Leal. **Atrás das câmeras: relação entre cultura, Estado e televisão**. São Paulo: Summus, 1988.
- FRAGA, Daniel Grachten. **Linguagem em videoreportagem: o hibridismo do programa Passagem Para...** 2013. 65 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- GAUTHIER, Guy. **O Documentário: um outro cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.
- GERBASE, Carlos. **Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.
- LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. **Televisão & Vídeo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MARIGUELLA, Antenor Thomé de Souza. **A videoreportagem no ciberespaço**. 2011. 72 f. Trabalho de conclusão de curso (Pós-graduação em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/69205521/A-VIDEORREPORTAGEM-NO-CIBERESPACO>>. Acesso em: 10 out. 2013.
- MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de (Org.). **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.
- MOREIRA, Sônia Virgínia; Análise documental como método e como técnica. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge

(Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

NACHBIN, Luís. O voo solo do videojornalismo. In: RODRIGUES, Ernesto (Org.). **No próximo bloco...: o jornalismo brasileiro na TV e na internet**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PEREIRA, Breno Barros; SANTANA, Michel Leandro Nascimento. **Manual da Videoreportagem**. 2008. 62 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade Alvorada, Brasília, 2008.

PETIT, Carmen. Vida de repórter. In: RODRIGUES, Ernesto (Org.). **No próximo bloco...: o jornalismo brasileiro na TV e na internet**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

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

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martina; GASKEL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, som e imagem: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SILVA, Karina de Araújo. **Videoreportagem em três estilos: análise de um subgênero em formação**. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8>

298/1/Karina%20Araujo.pdf>. Acesso em: 15 set. 2013.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

STUMPF, Ida Regina. Pesquisa Bibliográfica. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

THOMAZ, Patricia. A linguagem experimental da videoreportagem. **Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 92-99, 2006. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/inovcom/article/view/1535/1356>>. Acesso em: 20 out. 2013.

THOMAZ, Patricia. **A linguagem experimental da videoreportagem**. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo, Universidade de Marília, Marília, 2007. Disponível em: <<http://www.unimar.br/pos/trabalhos/arquivos/62f36f755ae0945cd96fa2317a1747c8.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2014.

_____. A narrativa experimental da videoreportagem na produção da obra autoral. **Comunicação e Informação**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 92–101, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/10344/7158>>. Acesso em: 25 set. 2013.

TOSTES, Octávio. De volta ao futuro. In: RODRIGUES, Ernesto (Org.). **No próximo bloco...: o jornalismo brasileiro na TV e na internet.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.