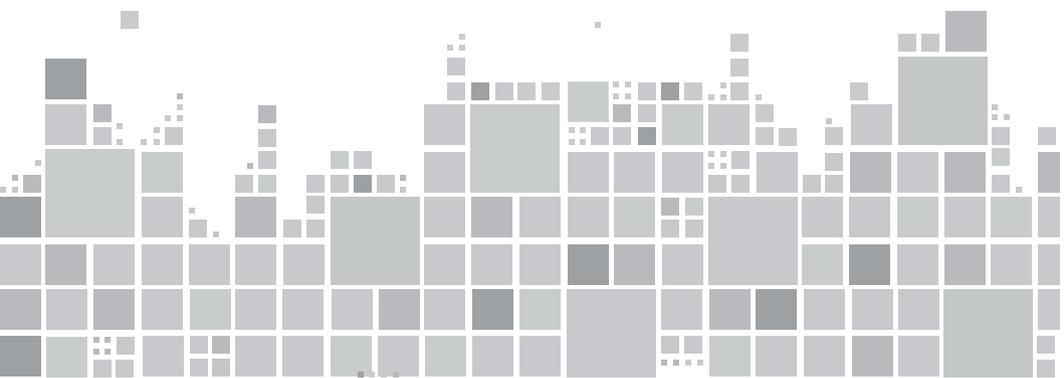


# A linguagem da reportagem

Yvana Fachine  
Luisa Abreu e Lima



Série Livro-Texto



Yvana Fechine  
Luisa Abreu e Lima

# A linguagem da reportagem

Recife  
2021



## Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho



### Pró-Reitoria de Graduação

Pró-Reitora: Magna do Carmo Silva

Diretora: Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

### Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

### Comitê de avaliação

Adriana Soares de Moura Carneiro, Ana Célia Oliveira dos Santos, Andressa Suely Saturnino de Oliveira, Arquimedes José de Araújo Paschoal, Assis Leão da Silva, Ayalla Camila Bezerra dos Santos, Chiara Natércia Franca Araujo, Deyvylan Araujo Reis, Djalton Cunha, Flavio Santiago, Hyana Kamila Ferreira de Oliveira, Isabel Cristina Pereira de Oliveira, Jaqueline Moura da Silva, Jorge Correia Neto, Keyla Brandão Costa, Luciana Pimentel Fernandes de Melo, Márcia Lopes Reis, Márcio Campos Oliveira, Márcio Vilar França Lima, Maria Aparecida Silva Furtado, Maria da Conceição Andrade, Michela Caroline Macêdo, Rodrigo Gayger Amaro, Rosa Maria Oliveira Teixeira de Vasconcelos, Shirleide Pereira da Silva Cruz, Tânia Valéria de Oliveira Custódio, Waldireny Caldas Rocha

### Editoração

Revisão de Texto: Alane Luma Santana Siqueira

Projeto Gráfico: Diogo Cesar Fernandes | Gabriel Santana

Diagramação: Diogo Cesar Fernandes

### Catálogo na fonte

Biblioteca Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

---

F291l      Fechine, Yvana, 1963-.

A linguagem da reportagem [recurso eletrônico] / Yvana Fechine, Luisa Abreu e Lima. – Recife : Ed. UFPE, 2021.

(Série Livro-Texto)

Inclui referências.

ISBN 978-65-5962-079-1 (online)

1. Comunicação de massa e linguagem. 2. Semiótica. 3. Telejornalismo. 4. Jornalismo – Linguagem. 5. Análise do discurso. I. Abreu e Lima, Luisa Carvalho de. II. Título. III. Título da série.

302.23

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2022-009)

---



O perigo reside no fato de que a linguagem quer ser ignorada: é seu destino natural o de ser um meio e não um fim.

Louis Hjelmslev

## SÉRIE LIVRO-TEXTO

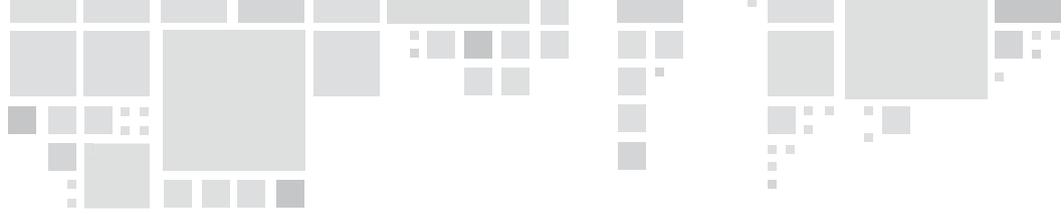
A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pautada pelos princípios da democracia, da transparência, da qualidade e do compromisso social, assume a Educação Superior como um bem público e um direito de todas e todos. Nesse sentido, estimula a melhoria das condições do trabalho docente, a inserção de metodologias de ensino inovadoras e a articulação dos conhecimentos teóricos e práticos nas diferentes áreas do saber como instrumentos de promoção de uma formação científica, humanística e artística que prepare nossos estudantes para a intervenção na realidade, segundo o compromisso com o desenvolvimento integral e sustentável, a equidade e a justiça social. Assim, a UFPE, por intermédio da Pró-Reitoria de Graduação e da Editora UFPE, oferta à comunidade acadêmica e à sociedade mais uma seleção da Série Livro-Texto, com o objetivo de contribuir para a formação da biblioteca básica do estudante de graduação e para a divulgação do conhecimento produzido pelos docentes desta Universidade. Os 34 livros selecionados para esta coleção, que contemplam diferentes áreas do saber, foram aprovados segundo as condições estabelecidas no Edital 14/2021 (Edital simplificado de incentivo à produção e publicação de livros digitais Prograd/ Editora UFPE) e representam o esforço de discentes (de graduação e pós-graduação) e servidores (docentes e técnicos) e da gestão da Universidade em prol da produção, sistematização e divulgação do conhecimento, um de seus principais objetivos.

**Alfredo Macedo Gomes** – Reitor da UFPE

**Moacyr Cunha Araújo Filho** – Vice-Reitor da UFPE

**Magna do Carmo Silva** – Pró-Reitora de Graduação (Prograd)

**Fernanda Maria Ribeiro de Alencar** – Diretora da Prograd



## CONTEÚDO

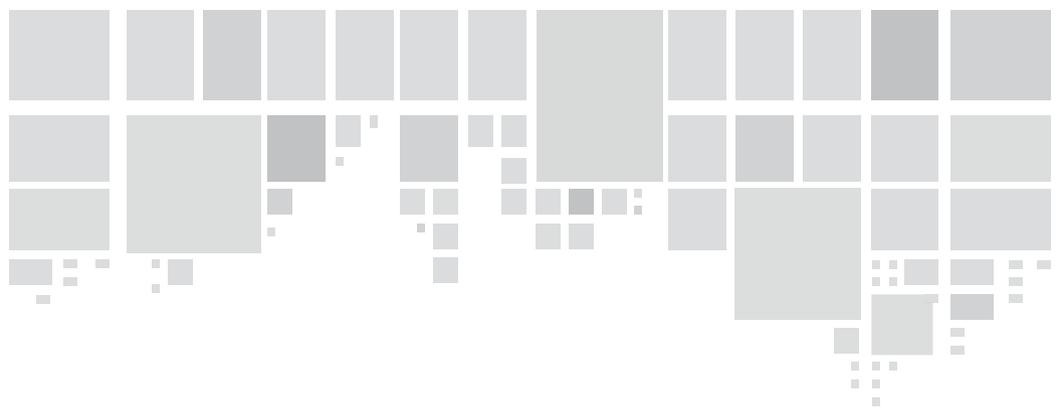
Contextualização 7

1. Telejornal: gênero e linguagem 13
2. Por uma gramática do telejornal 19
3. Considerações sobre o texto 22
4. Caracterizando o telejornal como texto 27
5. A reportagem segundo manuais e profissionais 35
  - 5.1 A passagem 38
  - 5.2 A Sonora 43
  - 5.3 O *off* 50
6. A gramática da reportagem 56
  - 6.1 Passagem 59
  - 6.2 Sonora 62
  - 6.3 *Off* 64
  - 6.4 Imagens 67
  - 6.5 Elementos de apoio 68

Palavras finais 69

Referências 71





## CONTEXTUALIZAÇÃO

Apresentando as contribuições que as teorias da linguagem podem dar ao ensino do telejornalismo, este livro traz os resultados de um percurso de estudo de dez anos, cujas primeiras ideias foram experimentadas na própria sala de aula, nas disciplinas de *Introdução à Televisão* e *Telecinejornalismo* do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco (FECHINE, 2006, 2008a), sendo posteriormente apresentadas em publicações acadêmicas (FECHINE; ABREU E LIMA; 2009a, 2009b) e aprofundadas em pesquisas realizadas no Programa de Pós-graduação em Comunicação (ABREU E LIMA, 2010, 2016).

Foi possível identificar, ao longo desse percurso, modos recorrentes de organização da reportagem que nos permite tratá-los como uma *gramática*, inaugurando um método de ensino que, ao mesmo tempo que foi sendo desenvolvido, era colocado à prova em sala de aula, permitindo-nos, agora, dividi-lo com outros professores de telejornalismo. Toda gramática consiste em um sistema de relações entre unidades que podem ser segmentadas (individualizadas, portanto) e que possuem relações estáveis entre si. Se a semântica remete ao estudo da significação das unidades constitutivas do sistema, a sintaxe define, por sua vez, as regras de combinação entre essas unidades. É este último nível da gramática o que nos interessa,

pois foi da busca das unidades da reportagem e do modo como estas se articulam em relação umas às outras que nos ocupamos.

Propomos aqui, de modo mais específico, uma “sintaxe” da reportagem, que podemos resumir, por ora, como a explicitação de suas unidades e das funções que estas contraem, a partir do modo como se articulam, para formar um “todo de sentido” (no caso, a construção do fato/fenômeno reportado). Nosso objetivo aqui é contribuir não somente para a apreensão dos princípios gerais de organização da reportagem, mas também para o entendimento do telejornal sob uma mesma perspectiva. Pensando em uma lógica recursiva, orientada pela relação parte/todo, podemos também identificar uma “gramática” do telejornal, na qual a reportagem seria apenas uma das unidades do sistema. Neste livro, no entanto, vamos nos limitar à reportagem, unidade mais complexa do telejornal por possuir, em si mesma, uma gramática própria sustentada igualmente pela relação parte/todo.

Para apresentar esse novo modo de abordagem no ensino do telejornalismo, recuperamos o inventário proposto em um estudo prévio (ABREU E LIMA, 2010) dos usos e funções dos principais elementos da reportagem, observados e descritos a partir de uma amostra de 25 reportagens do *Jornal Nacional* (JN), com algumas revisões, contribuições e acréscimos teórico-metodológicos de pesquisa subsequente (ABREU E LIMA, 2016). Esta última, na qual se ampliou o objeto de análise para além da reportagem, os apontamentos se deram a partir de um *corpus* distinto, composto por edições diárias do JN e outros três telejornais da Rede Globo (Bom Dia Brasil, Jornal Hoje e Jornal da Globo), durante o período de 40 dias. A gramática que aqui apresentamos se baseia, portanto, em recorrências encontradas em um número significativo de reportagens inseridas em quatro diferentes noticiários, o que garantiu a diversidade da amostra em relação aos horários de exibição – ora priorizando o prospectivo (matinal), o durativo (vespertino) ou o retrospectivo (noite e fim de noite) em relação às notícias. O escopo e o longo período de observação asseguram a pertinência da proposta.

A limitação do *corpus* a telejornais da Rede Globo deu-se não somente por audiência, mas também pelo pioneirismo da emissora no contexto do telejornalismo brasileiro, além de ser inegável a posição de referência para as demais emissoras, sobretudo o JN, o mais antigo telejornal em exibição da TV brasileira. Apesar das constantes críticas, principalmente de cunho político e econômico, a Rede Globo permanece sendo a única TV brasileira que coleciona 14 indicações a

estatuetas do Emmy Internacional nas categorias notícias e atualidades, sem falar nos prêmios nacionais.

Quanto ao enfoque do telejornal sob a perspectiva de linguagem e à preocupação em produzir um material didático para alunos e professores sobre os seus modos de organização, nossa inquietação se deve, sobretudo, pela real lacuna que há na bibliografia do telejornalismo nesse sentido. Admitindo que ainda persiste a escassez de uma produção literária voltada para a investigação acadêmica com fins didáticos (SQUIRRA, 2004), pretendemos contribuir para o desenvolvimento de uma metodologia de ensino em telejornalismo capaz de auxiliar futuros profissionais a entender “o que se faz” e “como se faz” e a intervir naquilo que é feito, estimulando-os no aprimoramento e na renovação deste gênero.

Nossa área acadêmica, de fato, sempre deu ênfase à análise crítica da mídia, sendo mais preocupada em identificar e estabelecer objeções quanto àquilo que é feito, que em pensar alternativas pelo “bom jornalismo” para intervenção nas práticas, empoderando os sujeitos envolvidos e considerando as complexidades inerentes à televisão (MEDITSCH, 2012). Como lembra Sandra Reimão (2008), até meados dos anos 90, os estudos acadêmicos sobre o telejornalismo tinham como principal objetivo analisar, em sua maioria, questões como as distorções ideológicas advindas da formatação e da edição das reportagens e, só mais recentemente, começaram a estudar outros aspectos como, por exemplo, a audiência e a recepção no telejornalismo.

O ensino e a pesquisa no jornalismo no Brasil ainda vivem um paradoxo. Apesar de estar localizado na área das Ciências Sociais Aplicadas, o jornalismo resiste à aplicação das teorias, conhecimentos e pesquisas que desenvolve, sendo o incentivo a essa aplicabilidade um dos principais desafios do campo. A tradição das Ciências Humanas (que por muito tempo dominou os cursos de graduação) contribuiu sobremaneira para a dificuldade de se reconhecer a prática profissional como objeto legítimo de conhecimento (MACHADO, 2010).

Daí a dificuldade por muitos anos da abertura de mestrados e doutorados específicos em jornalismo e de linhas de pesquisa dentro dos programas existentes, além da ausência de equipamentos de qualidade para se conceber e testar novos produtos. Essa questão é refletida, também, nos programas de pós-graduação. Como observou Elias Machado (2004, p. 5), “a maioria dos pesquisadores permanece numa relação instrumental com o objeto, utilizado

para testar metodologias de outras áreas de conhecimento”. Assim, muitas vezes, continuamos interessados em responder perguntas oriundas de outras áreas, sem atender a contento às inquietações e demandas próprias da prática jornalística.

O que se observa é que as pesquisas brasileiras ainda têm pouco impacto nos usos e costumes profissionais. Nas palavras de Meditsch (2007), “ao invés de partir dos problemas da prática para buscar respostas na teoria e devolver soluções à prática, parte da teoria, quando muito faz uma visita empírica à prática e volta a se refugiar na teoria” (p. 51). O que para Lopes (2005) tem relação com o lugar inexpressivo que a área da Metodologia tomou nos cursos de graduação, que aparece em último lugar na distribuição da carga didática, dentro de um quadro em que 60% das faculdades exigem um projeto de graduação.

A teoria e a prática são indissociáveis e é justamente no espaço entre esses dois eixos que encontramos a perspectiva da linguagem no telejornalismo. Ela configura um instrumental metodológico importante no tratamento do telejornal – e mais especificamente da reportagem – não só como objeto de comunicação (no contexto sócio-histórico que envolve o texto), mas de significação (a partir da sua estruturação e relações internas), ampliando o entendimento dos seus procedimentos de linguagem.

É indiscutível que o exercício do jornalismo exija o domínio de técnicas de ordem prática, que tem seu exercício pleno localizado nas rotinas do mercado. No entanto, também deveria ser claro que o aprendizado dessa prática profissional e, conseqüentemente, a sua renovação e aprimoramento estejam vinculados ao incentivo à pesquisa e a uma pedagogia própria da disciplina, que contribui com um tipo de conhecimento que não pode ser obtido nem experimentado nas redações.

O aprendizado – ainda que seja apropriado com destreza, pausado e estimulado pelas demandas de mercado – deve ser orientado primeiramente pela academia por meio de teorias e metodologias de ensino para a formação técnica e crítica de bons profissionais, assim como para o fomento de novas práticas. Como aponta Berger (2010, pp.24-25),

aprofundar o conhecimento entre a prática jornalística e o conhecimento sobre o jornalismo é buscar formas de estabelecer diálogos menos truncados e menos dissonantes entre o saber e o fazer.

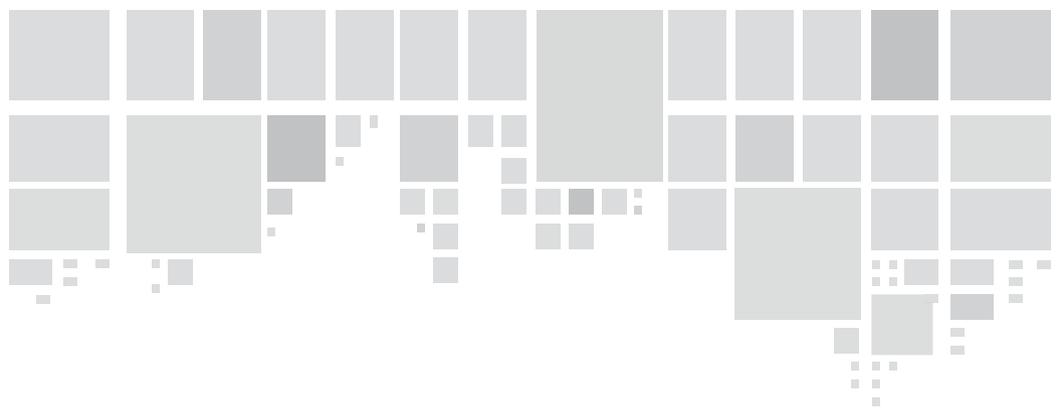
Não é difícil entender que um jornalista com uma formação baseada no diálogo entre teoria e prática seja mais capacitado e esteja mais preparado para o exercício da profissão e para o seu ensino, mas a ruptura entre essas duas instâncias do jornalismo tem raízes profundas e difíceis de arrancar. Não podemos negar, porém, os esforços e as pequenas lutas travadas no dia a dia dos professores das universidades, inseridos em modelos comumente “engessados” que, não raro, dificultam inovações e mudanças metodológicas em nome de aulas mais dinâmicas, estimulantes e próximas da realidade.

Ao propor uma gramática da reportagem, não pretendemos estabelecer “receitas”, e sim oferecer uma sistematização dos seus princípios mais gerais de organização, o que permite entender melhor *como se faz o que se faz*. Com isso, o objetivo é justamente formar um profissional (seja ele do mercado ou da academia) capaz de se desprender da lógica dos “manuais” – ou ao menos de um conceito “pobre” de manual – que prescrevem um conjunto de procedimentos e exemplos a imitar, enfatizando as “regras” de um fazer jornalístico que, não raro, são obedecidas sem que se entenda suas motivações ou funções. Nossa aposta, portanto, é que, adquirindo uma maior compreensão dos modos de construção da linguagem do telejornal, esse profissional possa se desprender mais facilmente de “receitas” e, para isso, é preciso que os professores também adotem a mesma abordagem.

Com a preocupação de não adotarmos a postura prescritiva que criticamos, ressaltamos de antemão que as categorizações aqui propostas não são rígidas e/ou definitivas, haja vista o caráter mutável dos gêneros e as limitações inerentes a qualquer amostra. As categorizações e modelizações funcionam, no entanto, como um importante instrumento de ensino-aprendizado, na medida em que constroem simulacros do “real”, permitindo-nos entender, em uma perspectiva mais geral, o *modus operandi* de objetos ou fenômenos. Ressalvamos também que, na construção dessa proposta de ensino da reportagem, foi fundamental o apoio em referências conceituais já conhecidas e tratadas em bibliografias de Comunicação (em especial dos estudos de Jornalismo), a exemplo dos próprios manuais disponíveis e livros escritos por profissionais e pesquisadores.

Antes, porém, de apresentarmos essa nova perspectiva e descrevermos uma gramática possível da reportagem, faz-se necessário ver o telejornal em sua realidade primeira: a de um texto. Entendê-lo como um texto, cuja organização interna faz dele

um “todo de sentido”, nos leva necessariamente ao caminho das teorias da linguagem, a começar pelas teorias de gênero e, mais especificamente, ao pensamento bakhtiniano, como desenvolveremos a seguir.



## TELEJORNAL: GÊNERO E LINGUAGEM

O conceito de gênero já passou por vários questionamentos e foi até considerado inapropriado e anacrônico por alguns teóricos, em parte pela crítica estruturalista, mas sobretudo pelo pensamento pós-moderno diante do hibridismo das linguagens e das mídias na contemporaneidade. Entretanto, acreditamos que a discussão a respeito dos gêneros continua sendo teórica e metodologicamente essencial para a compreensão da dinâmica dos processos comunicacionais, mesmo diante de toda diversidade e complexidade que o conceito envolve. Afinal, a comunicação seria quase impossível se não existisse a noção de gêneros, pois não criamos um novo gênero a cada enunciado que construímos (BAKHTIN, 1992).

Como postulou o teórico russo, todos nós possuímos um rico repertório de gêneros e fazemos uso deles com segurança e destreza no nosso cotidiano, como fica claro nos gêneros fáticos (as saudações, felicitações, despedidas, entre outros).

Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início somos sensíveis ao todo

discursivo que, em seguida, no processo de fala, evidenciará suas diferenciações (BAKHTIN, 1992, p. 302).

É com base no nosso domínio dos gêneros dentro de uma determinada cultura que usamos com desembaraço, que descobrimos mais depressa e melhor nossa individualidade neles, que refletimos, com maior agilidade, a situação irreproduzível da comunicação verbal, que realizamos, com o máximo de perfeição, o intuito discursivo (BAKHTIN, 1992).

Em outras palavras, é a partir da noção de gênero que orientamos o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio (MACHADO, 2000). São os gêneros que nos fornecem “pistas” para a produção dos atos de comunicação, assim como sua leitura e recepção. Como sugere Todorov (1980), até para transgredirmos um gênero, precisamos entender as suas “leis”.

Compreender os gêneros pode nos ajudar, portanto, a explicar como encontramos, interpretamos, reagimos e criamos certos textos, já que eles orientam nossas práticas cotidianas, nossa forma de agir no mundo, podendo nos esclarecer, ensinar e guiar em meio à quantidade de saberes que dispomos (MILLER, 1984, p. 151).

Acreditamos, assim, que é através do reconhecimento e entendimento do telejornal como gênero televisual que poderemos alcançar uma melhor apropriação, domínio e desenvoltura sobre seus usos e, dessa forma, contribuir com um instrumento pedagógico ligado às práticas de referência e favorecer uma atuação mais criativa e renovadora sobre os seus modos de produção. Como defendem os pesquisadores em didática Schnewly e Dolz (2004), o gênero é também um “objeto de ensino-aprendizagem” na medida em que conduz à construção das práticas de linguagem.

Os gêneros textuais, por seu caráter genérico, são um termo de referência intermediário para a aprendizagem. Do ponto de vista do uso e da aprendizagem, o gênero pode, assim, ser considerado um megainstrumento que fornece um suporte para a atividade, nas situações de comunicação, e uma referência para os aprendizes. [...] O aluno encontra-se, necessariamente, num espaço do “como se”, em que o gênero funda uma prática de linguagem que é, necessariamente, em parte fictícia, uma vez que é instaurada com fins de aprendizagem (SCHNEUWLY; DOLZ, 2004, p. 65).

O fato é que há um enorme abismo entre o que o discurso da própria TV trata como gênero, numa perspectiva institucionalizada, e

todo um campo conceitual aberto a partir da compreensão dos gêneros como “esferas de organização de linguagens” (FECHINE, 2001, p. 15). Diante de um contexto midiático marcado por estratégias de marketing e pela superposição, replicação e renovação de gêneros, fica ainda mais evidente a necessidade de uma abordagem menos conservadora, capaz de dar conta do caráter mais durável do gênero, mas também do seu movimento, por este estar em constante atualização. Não podemos, portanto, entender por gênero (em relação ao telejornal especificamente) uma classificação estanque e fechada como um rótulo que, de modo impreciso, identifica um programa na programação para fins de consumo, e sim como um modo específico de trabalhar a matéria televisiva.

Como ensinou Bakhtin (2013), o gênero – ao mesmo tempo em que configura formas de enunciado relativamente estáveis dentro de um determinado meio e de uma determinada esfera da comunicação – está em contínua transformação em função das suas próprias manifestações individuais. Assim, é na dualidade de sua natureza que se encontra o gênero: sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo; renasce e se renova em cada nova etapa do seu desenvolvimento e em cada obra individual (BAKHTIN, 2013, p. 121).

A partir das ideias bakhtinianas, aprendemos que as tendências expressivas de um gênero estão inseridas na dinâmica de uma cultura e, assim sendo, precisam se renovar e se adaptar (em diferentes níveis, aspectos e velocidades) ao longo do tempo para garantir sua sobrevivência. Os gêneros desenvolvem-se de maneira dinâmica e novos gêneros surgem com o desmembramento de outros, de acordo com as necessidades e as novas tecnologias (como o telefone, o rádio, a televisão e a internet). Um gênero dá origem a outro, e assim se consolidam novas formas e novas funções, de acordo com as atividades que vão surgindo. Por isso, nem sempre temos algo essencialmente novo, mas derivado (MARCUSCHI, 2011, p. 22).

Com isso, reforçamos que os gêneros não são estruturas canônicas e deterministas, mas também “não são amorfos e simplesmente determinados por pressões externas” (MARCUSCHI, 2011, p.20). Revelam, portanto, formas culturais e cognitivas de ação, corporificadas a partir de um modo particular na linguagem. São o resultado, em última instância, de uma dinâmica e tensão contínuas entre conservação e renovação de formas.

O gênero tanto se refere a uma unidade estética ou semiótica (associada aos seus modos de organização interna) como

sociocultural (associada ao seu contexto e à sua dimensão histórica). Envolve, assim, “certos hábitos produtivos e receptivos” (FECHINE, 2001, p. 34). Pode ser encarado, nessa perspectiva, como um conjunto de propriedades textuais para seus emissores e um sistema de expectativa para seus receptores ou, nas palavras de Todorov (1980, p. 49), “modelos de escritura para autores e horizontes de expectativas para leitores”.

Entendemos por gênero “um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma” (MACHADO, 2000, p. 68). Como bem define Machado, é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, que também está em constante curso e desenvolvimento.

Por isso, o gênero é também uma espécie de “categoria de enunciados”, “coleções percebidas de enunciados” (BAZERMAN, 2011). Enunciados esses que emanam de uma ou de outra esfera da atividade humana, refletindo condições e finalidades específicas de cada uma dessas esferas – não só pelo seu conteúdo e estilo – mas, sobretudo, pela construção composicional, ou seja, pela sua estruturação geral interna (BAKHTIN, 1992, p. 279). São individuais e únicos se considerados isoladamente, mas dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo.

Na televisão, por exemplo, a variabilidade de enunciados é imensa, sendo cada vez mais difícil se estabelecer classificações genéricas suficientemente ilustrativas (e duráveis) para as diferentes famílias de enunciados, sem que se perca a essência de cada exemplar. Como observa Machado (2000, p. 70), a televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais que têm em comum apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos por via eletrônica.

Mas não é difícil perceber que as novelas, jogos de futebol com transmissão ao vivo, os *reality shows*, os programas de entrevistas, as revistas eletrônicas, os videoclipes, entre outros, são eventos televisuais de organização e intencionalidades distintas e que, como tais, não podem ser colocados em pé de igualdade quanto aos seus modos de produção e fruição. Essas formas de enunciados podem até replicar uns aos outros, por vezes dialogar entre eles, mas guardam diferenças mais ou menos estáveis quanto à maneira de se organizarem, gerando – do mesmo modo – expectativas diferentes em seus consumidores.

Sob essa perspectiva, os gêneros televisuais podem ser entendidos como unidades da programação definidas pelas particularidades organizativas de seus enunciados (FECHINE, 2001). Essas particularidades, por sua vez, surgem do modo como se colocam em relação a toda uma “tradição dos gêneros” (mídias anteriores e o diálogo com as novas), a exploração dos recursos técnico-expressivos do meio (dos seus códigos próprios) e a sua inserção na grade da programação em função de um conjunto de expectativas do e sobre o público (p. 18).

Com os telejornais não é diferente. Por um lado, são únicos na manifestação de cada edição e de cada programa, apresentando certas variações de conteúdo, tempo de duração, cenário, perfil editorial e performance dos apresentadores, a partir também das peculiaridades de cada emissora, do horário no qual está inserido - matutino, vespertino, noturno - ou mesmo das características individuais dos profissionais envolvidos, com destaque para a(s) figura(s) do apresentador(es). Por outro lado, os diferentes programas telejornalísticos refletem uma maneira semelhante de organizar a matéria televisual a partir de uma certa esfera de intencionalidades e que faz com que o reconheçamos como tal.

Assim, percebemos um gênero quando, em meio às variações de cada programa, a coletividade das manifestações revela recorrências mais estáveis nos usos dos códigos e, com isso, um sistema de expectativa em comum sobre os seus consumidores. De acordo com Machado (2000, p. 104), “talvez não exista na televisão um gênero tão rigidamente codificado como o telejornal”. O telejornal “constitui um gênero televisivo em si, com suas próprias regras de seleção - hierarquização, estruturação narrativa, mediação etc.” (JESPER, 1998, p. 175).

Na nossa concepção, o telejornal pode ser descrito como um gênero televisual da transmissão direta (FECHINE, 2008b) que articula diferentes formas noticiosas, alternando diferentes temáticas (política, economia, polícia, educação, cultura, esportes etc.), espaços e temporalidades (estúdios e tomadas externas, gravadas ou ao vivo), a partir da mediação de um ou mais apresentadores (com o apoio de repórteres, correspondentes e comentaristas).

Como todo gênero, o telejornal é reconhecido como tal por uma certa historicidade e por uma determinada textualidade. Se o nosso interesse se concentra nesta última esfera, devemos trabalhar com uma teoria que forneça um instrumental necessário para não só descrever tal objeto e suas unidades constitutivas, mas que também nos

permita – recuperando os ensinamentos de Hjelmslev (2009) – a identificação mais próxima possível dos seus “princípios básicos de organização” para a construção de novos produtos da mesma suposta natureza. Ou, nos termos dele, é preciso identificar “um sistema subjacente ao processo” (p. 8-9).

Por isso, é nosso intuito descrever as constâncias ou regularidades que regem os modos de organização desse gênero, suas regras comunicacionais, a partir dos seus vários enunciados – que não se restringem ao que é dito, mas que remetem, como lembra Discini (2005, p. 15), “a um próprio modo de dizer”, cujo entendimento permite a construção de novos textos. É como fazer uma releitura do conceito da “estrutura potencial do gênero”, de Hasan (1989), aplicada ao telejornal, identificando suas partes e relações entre elas na construção de uma unidade semântica.

O desafio que nos impomos, como antecipamos na contextualização deste livro, é tratar o telejornal não apenas como objeto de comunicação, mas como objeto de significação, enquanto procedimentos e mecanismos textuais que o estruturam e que fazem dele um “todo de sentido”. A nossa preocupação, para além de buscar os elementos constitutivos do telejornal, é analisar e inventariar a dependência entre eles, a partir de um princípio de análise (de base hjelmsleviana) de que o objeto examinado e suas partes só existem em função de relações ou dependências entre si.

Ainda que saibamos que, no “todo” do telejornal, a reportagem mantém correlações e dependências com outras unidades que o compõem, nosso objetivo aqui é apresentar “as partes desta parte” (a reportagem pensada agora como unidade de um sistema maior), identificando igualmente as relações e dependências das unidades constitutivas da reportagem. Nisso consiste, afinal, a lógica da recursividade que orienta nossa abordagem e nos permite considerar, seja no nível específico da reportagem ou do telejornal em sua totalidade, a existência de uma gramática, cujo conceito explicaremos melhor a seguir.



## POR UMA GRAMÁTICA DO TELEJORNAL

Em geral e na sua acepção mais dicionarizada, o termo “gramática”, que aqui empregamos no âmbito do telejornalismo, designa o mesmo que “gramática normativa de uso de uma língua”, ou seja, um conjunto de regras que regem a construção das expressões de uma dada língua (FRANCHI, 2006). Na nossa concepção, no entanto, a gramática consiste não apenas na descrição dos modos de existência de uma língua natural, mas também dos modos de funcionamento de qualquer sistema semiótico (verbal, visual, audiovisual etc.) e, mais amplamente, de um “sistema de relações entre unidades discretas portadoras de significações articuladas” (LANDOWSKI, 2004, p. 102).

Entendemos, portanto, que encontrar a gramática nos termos do telejornal significa identificar os princípios de organização do texto jornalístico (os seus mecanismos implícitos de estruturação), a partir das regularidades observadas nas funções que seus elementos ou unidades contraem entre si e em função de um todo na construção de sentidos.

O telejornal manifesta, como nos demais gêneros, “tendências expressivas mais estáveis e organizadas de um meio”, o que, a partir das proposições de Hjelmslev (2009) para o funcionamento geral da linguagem, podemos associar à “constância” de elementos que reaparecem em novas combinações. É a partir dessa perspectiva

que propomos encontrar as regularidades que regem a construção desse texto, essa invariância que se mantém nas suas diversas manifestações.

Uma teoria que procura a estrutura específica da linguagem com a ajuda de um sistema de premissas exclusivamente formais deve necessariamente, ao mesmo tempo em que leva em conta as flutuações e as mudanças da fala, recusar atribuir a tais mudanças um papel preponderante; deve procurar uma constância que não esteja enraizada numa “realidade” extralinguística; uma constância que faça com que toda a língua seja linguagem, seja qual for a língua, e que uma determinada língua permaneça idêntica a si mesma através de suas manifestações mais diversas (HJELMSLEV, 2009, p. 7).

Para explicar as variações e as constâncias próprias à organização da linguagem, Hjelmslev (2009) desenvolveu, a partir da oposição saussureana língua/fala, os conceitos de “processo” e “sistema”, que breve e respectivamente podemos definir como sendo o texto manifestado (aquilo que é “dito” e variável) e as suas regras de formação (aquilo que é subjacente, constante e que permite novas combinações).

Em distintos níveis de análise, podemos considerar tanto a reportagem quanto o telejornal como produtos de linguagem, podendo tratá-los, portanto, como processo e sistema. Isso justifica nossa escolha pela análise – seja no nível mais particular (o da reportagem), seja no nível mais geral (o do telejornal) – dos seus mecanismos de estruturação (modos de organização interna), atribuindo-lhes papel fundamental e prioritário na abordagem aqui proposta, ainda que não se possa ignorar na sua construção a determinação dos fatores sociológicos, históricos, psicológicos, econômicos etc.

Para esboçarmos uma gramática da reportagem, buscamos apreender a linguagem do telejornal não como um conglomerado de fatos “extralinguísticos” e acidentais, mas sim como uma estrutura *sui generis*, um todo que se basta a si mesmo. A partir da visão do telejornal como um todo organizado que tem na sua estrutura um princípio dominante, é nosso intuito apresentar um método de abordagem capaz de buscar as regularidades que regem os modos de organização dessa linguagem e que são subjacentes à enorme e intangível variedade dos textos telejornalísticos.

A escolha pela reportagem trata-se de uma “redução” inicial do objeto para, partindo-se do mais simples ao mais complexo, apontar

os caminhos para descrição de uma gramática mais geral do telejornal, levada a cabo em outra etapa (ABREU E LIMA, 2016). Por ora, nossa preocupação é com o “sistema da reportagem”. Para isso, é preciso inventariar as unidades constitutivas da reportagem e as funções que contraem entre si, assumindo como pressuposto que o objeto examinado e suas partes só existem em função de relações ou dependências.

O desafio é, em outras palavras, identificar essas unidades e explicitar os seus mecanismos implícitos de estruturação, revelando suas relações de mútua implicação, estabelecendo modelos e categorizações que nos permitam apreender suas invariâncias. Observando a reportagem desse modo, estaremos dotando-a de uma gramática, e ajudando a entender como esse tipo de texto “funciona”. É na compreensão do que é um texto, nos termos semióticos, que daremos o passo inicial e fundamental para essa nova abordagem teórica da reportagem e, conseqüentemente, do modo de ensinar a fazer uma reportagem.



## CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO

A compreensão do que é, em termos semióticos, um texto é um passo prévio e fundamental para propormos uma gramática da reportagem na TV. Quando se fala em texto, muitas vezes vinculamos o conceito à noção de linguagens verbais (orais ou escritas), ou seja, aquilo que é concretizado por uma determinada língua por meio das palavras. Esse condicionamento histórico, que colocou as línguas naturais como formas privilegiadas de comunicação e de conhecimento, não nos impede de reconhecer que há outros modos de expressão e de manifestação de sentido. Assim, como exemplifica Barros (2007, p. 8), um texto pode ser tanto um texto linguístico – uma poesia, um romance, um editorial, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças –, quanto um texto visual ou gestual – uma aquarela, uma gravura, uma performance de dança – ou um texto no qual essas linguagens interajam simultaneamente.

Tanto a linguagem verbal como a não verbal se utilizam de signos para expressar sentidos e, assim, formarem novos signos. A diferença é que, no primeiro caso (especificamente na linguagem oral), os signos são constituídos dos sons da língua e, nas demais, outras materialidades são exploradas, como a forma, a cor, os gestos, os sons musicais, entre outros. Quando essas diferentes materialidades são manifestadas simultaneamente, elas resultam em textos

sincréticos, a exemplo dos produtos que encontramos na televisão e no cinema. Esse também é o caso do telejornal, que tem seus conteúdos de áudio e vídeo hierarquizados em um mesmo fluxo de tempo para construírem sentidos.

Assumida a existência de outras semióticas, o texto pode ser encarado genericamente como um “todo de sentido”. Como definem Halliday e Hasan (1976), o texto é uma “unidade da linguagem em uso”, uma unidade semântica e, portanto, não de forma, mas de sentido. É, portanto, na capacidade de construir uma significação que encontramos o fator comum a todos os tipos de texto.

Entretanto, partindo do pressuposto de que o sentido é necessariamente dado por decorrência de “um modo próprio de dizer”, seja ele verbal, visual ou sincrético (DISCINI, 2005), entendemos que tal definição não é suficiente para dar conta da complexidade dos textos. Como ensinou Hjelmslev (2009), o sentido deve ser analisado de um modo particular em cada uma dessas manifestações, uma vez que ele é ordenado, articulado e formado de modo diferente em cada uma delas.

Essa forma de construção específica dos diferentes textos se dá, então, a partir de dois eixos: o paradigmático e o sintagmático; em outras palavras, o texto se constrói a partir de seleções e combinações respectivamente. Pelo eixo paradigmático, referimo-nos, então, à escolha entre as figuras que irão compor o texto, as “correlações” ou “disjunções” lógicas do tipo “ou...ou”; e pelo eixo sintagmático, referimo-nos à combinação dessas figuras, as “relações” ou “conjunções” lógicas do tipo “e...e” (GREIMAS; COURTES, 2008).

No estudo das línguas naturais – a partir do qual foram desenvolvidas as teorias da linguagem – essa distinção entre eixos parece mais evidente com a sua aplicação prática. Foi com o texto verbal que desenvolvemos as gramáticas *stricto sensu*, os modos de organização e “funcionamento” das unidades do sistema (no caso, a Língua). Na Gramática tradicional, os mecanismos de construção interna dos textos são divididos, para fins de análise, em “sintaxe” e “semântica” – dimensões essas que operam juntas, assegurando a constituição do “todo de sentido”. Enquanto a sintaxe ocupa-se do estudo das regras que regem o encadeamento das unidades constitutivas do sistema (as formas de conteúdo), a semântica remete ao estudo da significação (os investimentos de conteúdo) dessas unidades regidas sob uma mesma sintaxe.

Se por um lado é impossível fazer uma exaustiva descrição dos investimentos de conteúdo de uma língua, é possível sim, a exemplo

da sintaxe do Português e das demais línguas naturais, uma descrição exaustiva dos mecanismos de estruturação que produzem os seus vários sentidos. Ao contrário do que ocorre na semântica (se a isolarmos artificialmente), as estruturas sintáticas de uma língua natural não organizam o discurso em sua totalidade, mas seus segmentos, o que significa que o discurso possui uma estruturação própria (FIORIN, 2003).

De fato, já aprendemos (ou temos mais desenvoltura) a operar com as distinções e combinações desses componentes textuais em relação ao sistema da língua portuguesa. As linguagens verbais dispõem, depois de milênios de domínio pelo homem do sistema oral e do sistema escrito, de um “vasto estoque de formas codificadas” (FONTANILLE, 2007, p. 35). A partir da sistematização de seus usos, conseguimos chegar a uma gramática a partir da qual podemos elaborar todos ou quase todos os textos concebíveis ou teoricamente possíveis de uma Língua. Mas, afinal, será que podemos efetivamente falar em uma gramática nos termos do telejornal? Será que podemos mesmo evidenciar os princípios gerais de organização desse produto telejornalístico?

Como questiona o semiótico Jacques Fontanille (2007), a dúvida é se há pertinência – ou mesmo se conseguiremos – estabelecer um sistema das unidades providas de sentido em outras linguagens (as não-verbais, por exemplo, incluindo aí as sincréticas). E se é possível chegar a esses sistemas a partir da segmentação e identificação das relações estáveis entre suas unidades, será que eles podem configurar gramáticas satisfatórias? Essa preocupação é também compartilhada por Barros (2007, p. 8):

As diferentes possibilidades de manifestação textual dificultam, sem dúvida, o trabalho de qualquer estudioso do texto, e as teorias tendem a se especializar em “teorias do texto literário”, “semiologia da imagem” e assim por diante. Com isso, perdem-se muitas vezes as características comuns aos textos, que independem das expressões diferentes que os manifestam, e ficam impossibilitadas as comparações entre textos diversos.

A hipótese que orienta nosso trabalho assume uma posição mais otimista que a de Fontanille. Partimos do pressuposto de que é necessário, pelo menos, tentar pensar na investigação e elucidação de “outras gramáticas”, sugeridas pelo modo como textos de outras naturezas (que não o apenas verbal) engendram um sistema próprio

(FECHINE; ABREU E LIMA, 2009a). Esse sistema emergirá, justamente, da identificação pelo analista das relações existentes entre as unidades, observando as lógicas das estruturas reveladas pelos textos. Afinal, “em todos os tipos de linguagem, os signos são combinados entre si, de acordo com certas leis, obedecendo a mecanismos de organização” (FIORIN; SAVIOLI, 2007, p.370).

Buscar a gramática nos termos do telejornal significa, portanto, identificar, como já antecipamos, um “sistema de relações entre unidades discretas portadoras de significações articuladas” (LANDOWSKI, 2004, p. 102). Trata-se da descrição dos princípios de organização desse gênero jornalístico, dos seus mecanismos implícitos de estruturação, a partir das relações que seus elementos ou unidades contraem entre si e em função de um todo.

Assim como a linguagem verbal, a não verbal tem uma sintaxe, uma morfologia e um léxico. No entanto, a sintaxe, a morfologia e o léxico de cada linguagem têm suas peculiaridades. Num texto de história em quadrinhos, por exemplo, o discurso direto é indicado por um balãozinho dotado de um apêndice que aponta para o personagem que está falando; se esse apêndice é constituído por uma série de bolinhas, é sinal de que ele está pensando e não falando. Esses recursos podem ser considerados como uma morfologia própria da história em quadrinhos (LANDOWSKI, 2004, p. 375).

Como tratamos anteriormente, a concepção de gramática com a qual trabalhamos neste estudo vai muito além do sentido dicionarizado e linguístico do termo (enquanto um conjunto de regras que rege o uso de uma determinada língua). É por isso que, com base na teoria Semiótica, o termo gramática é encarado de uma maneira mais ampla: enquanto uma descrição dos modos de existência e de funcionamento de um determinado sistema de significação.

Recuperando outro postulado básico da semiótica, acreditamos ser possível encontrar um sistema subjacente à organização dos textos possíveis de uma determinada linguagem, ou nos termos de Hjelmslev (2009): um “sistema” que subentende o “processo”. E como sugere o próprio teórico, o único procedimento possível para isolá-lo é uma análise que considera o texto como “uma classe analisável em componentes” que são, por sua vez, classes analisáveis em componentes menores, e assim por diante até a exaustão de possibilidades de análise. O desafio que nos colocamos, então, é de se investigar o telejornal como texto e, portanto, como uma estrutura analisável em

componentes, dentre os quais a reportagem é unidade informacional básica desse gênero televisual. Desenvolveremos mais essa ideia a seguir.



## CARACTERIZANDO O TELEJORNAL COMO TEXTO

Em termos técnicos, o telejornal pode ser definido como o resultado de uma mistura de elementos visuais e sonoros – gravações em fita, filmes, material de arquivo, fotografia, gráficos, mapas, textos, locução, música e ruídos (MACHADO, 2000). Essa combinação, entretanto, longe de ser aleatória, obedece a certos princípios de organização para que faça sentido. Ao serem selecionados e articulados sob uma mesma temporalidade, os elementos audiovisuais contidos no telejornal formam uma unidade de sentido, a qual definimos semioticamente como texto.

Mas se o telejornal é o texto que nos interessa observar, cabe perguntar: que tipo de texto é esse? Ele é uma classe analisável em componentes? Se sim, quais são esses componentes e de que modo se estruturam e se organizam diante de sua totalidade para formarem sentidos? Há um determinado sistema subjacente à construção do telejornal, a partir do qual podemos formar seus enunciados possíveis?

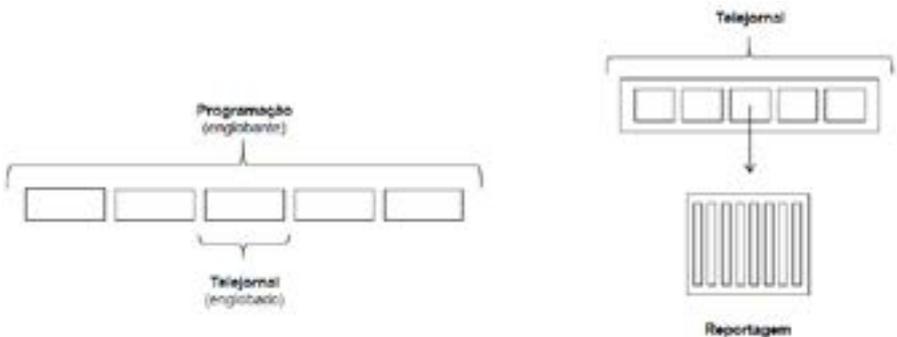
Para facilitar a tarefa de identificar as unidades e estratégias utilizadas na construção desse texto específico, Fachine (2008b) definiu o telejornal como um texto englobante que resulta da articulação, por meio de um ou mais apresentadores, de um conjunto de outras unidades textuais englobadas que, embora autônomas, mantêm uma

interdependência entre si, dada justamente por um nível enunciativo mais abrangente que as engloba.

A significação do texto englobante (o telejornal propriamente dito) constrói-se, do ponto de vista sintático, pela combinação das unidades textuais englobadas. Estas, por sua vez, definem-se como unidades textuais pelas próprias relações mantidas entre si e com o texto englobante, a partir do qual foram segmentadas. Sem que tenhamos ainda realizado uma descrição exaustiva do telejornal como sistema de linguagem, é possível associar, desde já, essas unidades textuais às distintas formas assumidas pelas notícias no telejornal: reportagem, entrevista no estúdio, entrada ao vivo, comentários, notas “peladas” ou “cobertas”, entre outras (FECHINE; ABREU E LIMA; 2009a).

A delimitação do texto-telejornal, nesse contexto de análise, deve ser pensada tanto a partir do papel do apresentador (o momento em que introduz e encerra a sua atuação), quanto das “marcas” que segmentam o programa na programação (vinhetas de abertura e encerramento), obedecendo à mesma lógica de articulação e recursividade entre as partes e o todo que há entre eles.

Tratar o telejornal a partir dessas categorias (englobante/englobado) nos auxilia, portanto, no entendimento desse texto como uma estrutura recursiva, que pode ser analisada de modos diferentes em função do nível enunciativo escolhido (ver Fig. 1). Por exemplo: o telejornal tanto pode ser encarado como um elemento englobante formado por unidades englobadas, como pode configurar um elemento englobado (a parte de um todo), se considerarmos como seu nível enunciativo englobante a programação da emissora (na qual ele está inserido).



**FIGURA 1:** Representação do telejornal como estrutura recursiva  
**Fonte:** As autoras.

Da mesma maneira, as partes que constituem o telejornal também podem configurar, cada uma delas, um enunciado englobante formado por outras unidades englobadas; a exemplo da própria reportagem, uma de suas formas noticiosas mais complexas, na qual outros elementos englobados (passagem, sonora, *off* e imagens) se articulam para formar um todo de sentido. À primeira vista, porém, podemos entender a relação do todo e as partes que constituem o telejornal (relação englobante/englobado) com uma breve descrição da estrutura do noticiário a partir do que chamamos de “espelho”, uma espécie de “esqueleto” do que vai ao ar a cada edição.

O espelho ilustra bem um dos níveis enunciativos do telejornal (o próprio telejornal como um enunciado englobante) à medida que sintetiza a organização do noticiário em unidades/partes que, ordenadas sob uma dada forma, constituem um todo de sentido. A partir dele poderíamos dizer que as notícias em escalada são, via de regra, a primeira unidade englobada que podemos identificar em qualquer telejornal. Sons, cortes rápidos e entonação vibrante fazem parte das estratégias discursivas utilizadas para se atrair a audiência, indicando os fatos mais importantes do dia para os telespectadores (HERNANDES, 2006). Após a vinheta do telejornal, as matérias jornalísticas são distribuídas e hierarquizadas em blocos, e também de acordo com a forma com que são apresentadas. Essas formas são, segundo Maciel (1995), as notas ao vivo, as notas cobertas, o boletim (também chamado de *stand up*) e a reportagem.

De acordo com o jargão profissional e os livros disponíveis sobre telejornalismo, as notas ao vivo ou notas simples (como preferimos chamar neste livro) são voltadas para os fatos de menor relevância ou que não dispõem de imagens (também são chamadas em algumas redações de notas “peladas”). A nota coberta tem função similar, diferenciando-se pela associação a imagens. Já o boletim, caracterizado pela transmissão (gravada ou ao vivo) da notícia por um repórter, diretamente do lugar do acontecimento, enfatiza e valoriza o efeito de presença e de proximidade. A reportagem, por sua vez, considerada a mais completa e complexa forma de apresentação da notícia, é utilizada comumente para transmitir fatos de ampla repercussão, assim como os de utilidade pública.

Vale ressaltar que a alternância das diferentes formas de notícia (com suas respectivas temáticas) é também uma estratégia para se oferecer ritmo ao telejornal, ajudando assim a manter a atenção da audiência. A distribuição das notícias obedece, portanto, a uma “tática mercadológica”, normalmente na qual o primeiro bloco procura impactar o telespectador; os blocos do meio, conservá-lo; e o

último, entretê-lo a partir de temas mais leves. A maioria dos telejornais procura estabelecer, ainda, algum tipo de relação entre as notícias. Como exemplifica Fechine (2006, 2008a): Bloco 1 (ênfase no factual); Bloco 2 (serviço e comunidade); Bloco 3 (estúdio e seções); Bloco 4 (entretenimento/comportamento), mas isso varia de acordo com o perfil editorial de cada telejornal.

Assim, podemos dizer que, no telejornal, as unidades englobadas se referem basicamente às suas mais variadas formas de notícia: por ora, consideraremos como tais as reportagens, notas, entradas ao vivo, entrevistas no estúdio etc. Mas para que essas unidades possam estabelecer relações umas com as outras e com o todo, devemos ressaltar que o telejornal também engloba outros enunciados, os quais (pelas funções que contraem em função do todo) chamamos de “articuladores” (ABREU E LIMA, 2016), a exemplo da escalada, cabeças, passagens de bloco, sem falar em outros elementos de apoio, que reforçam seus conteúdos de maneira simultânea, como os *letterings*, tabelas e *boxes*<sup>1</sup>.

Se consideramos as unidades já mencionadas acima como elementos englobados, a unidade englobante se refere, portanto, ao telejornal como um todo, pois representa o nível de manifestação no qual os demais elementos se organizam. A combinação de todos eles se dá sob um mesmo fluxo de tempo: o da própria duração da exibição do telejornal. Por isso, o telejornal também configura um tipo de texto construído “em ato”, um “texto em situação” (FECHINE, 2008b), visto que se faz no momento mesmo em que se exhibe. Por isso mesmo, é um produto televisual ancorado na transmissão direta, um gênero do “ao vivo”.

Construído no seu momento próprio de exibição, o telejornal (apesar de o analisarmos artificialmente a *posteriori* para fins de sua análise, por meio de suas marcas da enunciação) só existe como tal durante o efêmero e irrepetível tempo no qual tem lugar. O conteúdo manifesto pelo telejornal não depende, portanto, tão somente do material audiovisual, mas do momento mesmo no qual se dá o ato de enunciação. Um simples “boa noite” dito pelos apresentadores, que são marcas da enunciação no texto, não teria sentido se estivessemos assistindo ao telejornal gravado na manhã posterior à sua exibição. É nessa perspectiva que podemos dizer, como antecipamos anteriormente, que o telejornal se refere a um tipo particular de texto que só existe “em ato”.

1 Tais enunciados englobados e suas descrições detalhadas fazem parte do estudo ampliado do telejornal em Abreu e Lima (2016).

O objeto semiótico só existe quando um espectador concreto assiste, naquele momento, e não em outro, a um determinado programa que só pode ser considerado como direto justamente porque sua transmissão se dá naquele momento mesmo em que, numa duração específica, se dá a sua enunciação (FECHINE, 2008b, p. 55-56).

Por isso, como ressalta Fechine (2008b), para se pensar a construção do telejornal (no sentido do texto em ato), é importante observar as relações de concomitância e não concomitância temporais de suas partes com o todo que as engloba. “Na análise do telejornal, isso implica observar inicialmente, se cada enunciado englobado está situado no mesmo *agora* da enunciação do enunciado englobante ou se, ao contrário, situa-se num *então* em relação a tal momento” (p. 112).

É por isso que, na nossa análise, como verão posteriormente, não iremos incluir a cabeça e a nota-pé como partes da reportagem, na medida em que se referem a um outro nível enunciativo (o telejornal como texto englobante). Observe que ao contrário do que acontece na reportagem, que é gravada e editada num momento anterior da exibição do telejornal e cujo narrador principal é o repórter, os atos de enunciação da cabeça e da nota-pé, que se “fazem ser” no momento do ao vivo por meio da figura do macroenunciador (o apresentador), têm um efeito de simbiose com o próprio momento em que se dá a sua produção e recepção. Vale ressaltar, ainda, que os textos da cabeça e nota-pé são de autoria do editor do telejornal e não do repórter.

Assim, para que os enunciados englobados se insiram na composição da mesma temporalidade do texto englobante, o telejornal se utiliza de estratégias textuais que visam à construção de um efeito de continuidade espaço-temporal. A adoção dessas estratégias resulta, por fim, em um efeito de maior proximidade entre o conteúdo enunciado (o fato jornalístico) e o próprio ato de enunciação (a divulgação pelo telejornal) (FECHINE, 2008b). Mas, afinal, como funcionam essas estratégias discursivas?

Dentro do tempo de manifestação do texto-telejornal – no qual o efeito de ao vivo é determinante para o contrato fiduciário entre programa e telespectador – o apresentador exerce um papel enunciativo fundamental.

O apresentador é o hóspede do TJ: acolhe o telespectador no início do programa, e despede-se no fim, marca os encontros, baliza o telejornal com indicações práticas que permitem acompanhar e compreender melhor (JESPERS, 1998, p. 182).

Assumindo-se como um narrador principal no texto englobante, o(s) apresentador(es) funciona(m) como uma instância de ancoragem actancial<sup>2</sup>.

O lugar do(a) âncora está intrinsecamente ligado a esse efeito de continuidade, uma vez que é ele(a) quem articula os vários textos do nível enunciativo englobado com o nível englobante (o telejornal), colocando-os sob a mesma temporalidade. É assim que o telejornal pode, portanto, ser considerado um enunciado que se organiza “em ato”, como uma construção efetuada por sujeitos “em situação” (FECHINE, 2008b).

Toda delegação de voz ou delegação actancial envolve necessariamente duas possibilidades temporais: o actante que delega a voz pode posicionar o actante delegado em um tempo concomitante ou em um tempo não concomitante ao seu próprio. Quando a sequência é direta (entrada “ao vivo” do repórter), a delegação actancial é feita sem que haja um deslocamento temporal: repórter e apresentador, no caso, compartilham o mesmo agora enunciativo [...] Quando analisamos, ao contrário, uma sequência gravada inserida no telejornal direto, a delegação actancial pressupõe necessariamente um deslocamento temporal no momento de fala, já que o actante que delega (apresentador) e o actante delegado (um repórter, por exemplo) posicionam-se em tempos não-concomitantes (FECHINE, 2008c, p. 112-113).

Entretanto, sabemos que o apresentador não pode ser considerado o único responsável pela articulação dos enunciados, pois há distintos atores da enunciação no telejornal. Por isso, também os apresentadores secundários, repórteres, comentaristas e personagens das matérias (por meio das sonoradas) podem assumir essa função, assim como ainda auxiliam nessa tarefa os próprios recursos gráficos – a exemplo das vinhetas, selos, *letterings*, artes de suporte etc.

É preciso ressaltar que organização dos enunciados não se dá apenas “internamente” ao programa, mas também “externamente”, em relação à programação da emissora. Exemplo disso são as chamadas que “convidam” o telespectador para o noticiário que vem a seguir, assumindo assim uma função articuladora em um nível mais

2 Entendemos por ancoragem “o ato de pôr em relação duas grandezas semióticas pertencentes a duas semióticas diferentes (a imagem publicitária e a legenda; o quadro e seu nome), quer a duas instâncias discursivas distintas (texto e título)” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p.21).

amplo, a exemplo daquilo que denominamos “chamada-programa” (ABREU E LIMA, 2016).

Diante da convergência, na qual as novas tecnologias midiáticas permitem o fluxo de conteúdos através de várias plataformas, há uma complexificação das relações entre partes/todo no telejornal, assim como o surgimento de novas formas de notícia. Começamos a identificar um maior uso de estratégias discursivas que articulam unidades textuais que “extrapolam” o fluxo da programação, levando o consumidor a conferir conteúdos associados, colaborativos e complementares em outras plataformas. Mais especificamente, a criação de novas formas de notícia no telejornal com “conteúdos transmídia” interligados à narrativa principal, sugeridos e articulados para serem consumidos de forma complementar ao “texto-referência” (o telejornal).

Isso nos evidencia, portanto, que a investigação acerca dos princípios de organização do texto telejornalístico (ou, mais especificamente, da gramática que vislumbramos) deve buscar não somente a identificação, o entendimento e a descrição das manifestações já consolidadas e realizadas (os seus usos), mas a compreensão da lógica dos seus processos para uma apropriação da linguagem do telejornal de modo mais eficaz e criativo, mesmo em meio a suas transformações.

Como é ampla a tarefa de delimitação, segmentação e descrição das relações entre as unidades que, ao serem articuladas, conferem o estatuto textual ao telejornal, começamos o desafio pela unidade que parece dotada de maior complexidade sintática dentre todas as que compõem o telejornal: a reportagem.

A partir de uma redução que se justifique com finalidade posterior de uma ampliação (como propõe a teoria da linguagem de Hjelmslev), esperamos que a descrição dessa gramática que orienta a construção da reportagem, a partir da sua delimitação, segmentação e estrutura específicas, forneça subsídios para pensarmos depois, em escala mais ampla, um modo de abordagem das relações entre as unidades constitutivas do próprio telejornal como texto, como indicamos na contextualização do nosso trabalho. Acreditamos que por meio da análise dessa relação poderemos contribuir para o ensino da linguagem do telejornal.

O foco na reportagem justifica-se, ainda, pelo interesse da pesquisa em subsidiar o modo de fazer o telejornal a partir de uma nova forma de tratamento, aproveitando a bibliografia e material didático ofertado. Entre todas as formas de notícia do telejornal, a reportagem (até por ser mais extensa e complexa) é aquela cujas unidades

aparecem mais claramente prescritas (nos modos de “receitas”) nos “manuais” de telejornalismo – ainda que, nestes, esses elementos sejam tratados sem a sistematização que aqui propomos.

Como diz Teodoro (1980, p. 81), a reportagem é como se fosse um samba-enredo e o repórter (assim como atua o apresentador, na escala mais abrangente do telejornal) o compositor que coloca “dentro da música, todas as informações que possam transmitir a ideia do assunto escolhido para tema central”. Reiterando a ideia de recursividade, a reportagem também é formada por unidades menores, assim como o telejornal. Em outras palavras, a reportagem na TV – apesar de estabelecer relações de dependência com o nível mais abrangente que a engloba – pode ser considerada por si só, e em outro nível de análise, um texto englobante formado também a partir da articulação de unidades englobadas, que passam então a desempenhar uma função que determina o seu significado no todo.

É a partir dessas unidades que construiremos, de modo mais circunscrito, o problema de pesquisa que nos ocupa: a busca por uma gramática da reportagem capaz de auxiliar professores e alunos no ensino do telejornalismo ao fornecer um aporte teórico para o “fazer” – um fazer que possui uma dimensão semiótica sobre a qual precisamos lançar mais luz (MARRONE, 1998), indicando as contribuições que esta disciplina pode dar às nossas práticas profissionais.



## A REPORTAGEM SEGUNDO MANUAIS E PROFISSIONAIS

Antes de apresentarmos a nossa sistematização de uma gramática da reportagem, recuperaremos aqui um pouco do estado da arte dessa forma de notícia, naquilo que mais se aproxima de sua análise enquanto linguagem e modos de organização. É fato que na bibliografia disponível em telejornalismo – como veremos a seguir – não existe uma distinção muito clara entre usos, funções e finalidades das unidades constitutivas da reportagem. Mais ligada a uma tradição voltada para modelos, recomendações e práticas profissionais (e aquilo que as emissoras e profissionais consideram fazer “bem feito”), a produção bibliográfica usa terminologias que ora são baseadas na forma com que se apresentam, ora no conteúdo, ora na posição e ora na temporalidade.

Para a nossa abordagem, no entanto, essa distinção é importante. Em primeiro lugar porque tal distinção assegura que as categorias identificadas a partir das recorrências encontradas guardem entre si uma pertinência (um eixo comum sobre o qual se estabelece a relação); em segundo lugar porque, na perspectiva que adotamos, o que designamos como funções diz respeito tão somente a relações de dependências entre os elementos constitutivos de um texto (no caso, o texto-reportagem) no momento de sua organização sintagmática (encadeamento). Em outras palavras, diz respeito à “função

textual” que os elementos da reportagem contraem entre si em relação ao todo que os engloba.

Entretanto, não podemos negar o apoio fundamental a essas referências, uma vez que revelam muitas vezes caminhos e pistas para as nossas investigações e também algumas relações que procuramos, ainda que sob outras terminologias. Por isso, traremos esse referencial teórico importante, intercalando o aporte bibliográfico com alguns comentários à luz da visão semiótica.

De uma maneira geral, a reportagem é encarada em todas essas obras como um dos principais formatos da notícia dentro do gênero telejornalístico, na medida em que constitui “a matéria jornalística que fornece um relato mais ampliado do acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões” (REZENDE, 2000, p. 157). Diz-se que a forma mais completa de se apresentar um texto em um telejornal é por meio da reportagem. Por esse mesmo motivo, chega a ser considerada, como defendem Barbeiro e Lima (2005, p. 69), “a melhor forma de passar as informações para que o telespectador possa tirar suas Conclusões sobre o fato relatado”.

De duração mais longa que os demais formatos de notícia no telejornal (a exemplo da nota ao vivo, a nota coberta e o *stand up*), a reportagem incorpora todas as formas de apresentação utilizadas nos demais formatos, tais como texto, imagens, presença do apresentador, repórter, entrevistados, além de outras formas adicionais. Na reportagem, há “a presença do repórter no vídeo, várias entrevistas feitas por ele, vários trechos de áudio coberto com imagens e poderá ter, ainda, o áudio local em sobe-som” (CRUZ NETO, 2008, p. 50).

Em relação à sua composição interna, os elementos citados mais recorrentes são o *off*, a passagem (também chamada por vezes de *stand up*), as sonoras e, em alguns casos, a cabeça e a nota-pé. De acordo com Rezende (2000), a reportagem divide-se basicamente em cinco partes: a cabeça, o *off*, o *stand up* (mais conhecido pelo termo passagem quando encarado no nível enunciativo da reportagem)<sup>3</sup>, as sonoras e o pé (também chamado de nota-pé).

3 O termo *stand up* pode receber a definição terminológica de abertura, passagem ou encerramento, dependendo de onde se dá a sua inserção no todo da reportagem (REZENDE, 2000). No entanto, trataremos aqui indistintamente como passagem, pois tal aspecto não é relevante para as finalidades aqui propostas, nas quais nos interessa avaliar sua função diante do todo. A expressão *stand up*, no entanto, também é empregada para designar um formato que consiste unicamente em uma aparição do repórter noticiando algo sem apoio de outros recursos, ou seja, como uma forma noticiosa autônoma, e não como parte da reportagem.

De maneira breve e simplista, a cabeça da matéria, semelhante ao *lead* do jornalismo impresso, define-se pela introdução da notícia pelo locutor ao vivo. O *off* concerne ao texto do repórter casado com as imagens ligadas ao fato noticiado. Já o *stand up* designa a narrativa feita pelo repórter enquadrado no local do acontecimento. As sonoras referem-se, por sua vez, às entrevistas feitas pelo repórter; e o pé distingue-se por um breve texto de fechamento da matéria lido pelo apresentador. Lembramos aqui, mais uma vez, que não iremos incluir neste estudo a cabeça e o pé como partes englobadas da reportagem, na medida em que consideramos que tais elementos pertencem a um outro nível enunciativo (o telejornal enquanto texto englobante).

Ainda que toda reportagem pressuponha uma cabeça que lhe anteceda (o que já não acontece com a nota-pé), tais elementos funcionam, em primeira instância, como conectivos de ligação entre as instâncias englobada e englobante utilizados pelo apresentador, numa configuração espaço-temporal diferente dos demais elementos da reportagem (no caso, o *off*, a sonora e a passagem). Nesse sentido, entendemos aqui a reportagem como “uma unidade em si mesma”<sup>4</sup>, independentemente (pelo menos neste nível de análise), da introdução ou fechamento lidos pelo apresentador.

Esclarecido que, dependendo do nível de análise, a reportagem pode adquirir estatuto de parte ou de todo, resta nos perguntar o que dizem os manuais, profissionais e professores de jornalismo a respeito do modo como as partes da reportagem (*off*, sonora e passagem) se organizam para construir um todo de sentido?

De acordo com Cruz Neto (2008), a estrutura do texto da reportagem é normalmente a seguinte: *off-sonora-off-sonora-passagem-off-sonora*. Embora essa seja a configuração mais comum citada pelo autor, também podemos observar outras estruturas, tais como *off-sonora-off-sonora-passagem-sonora-off*, ou no caso de reportagens menores, *off-sonora-passagem-off* ou *off-passagem-sonora-off*, sem falar nas reportagens que não fazem uso da passagem.

Na verdade, o que queremos demonstrar inicialmente aqui é que a ordem desses elementos pode variar muito de acordo com o estilo do repórter, o tempo de duração e importância da matéria ou até o material audiovisual disponível acerca do fato.

A possibilidade de uma parte (passagem, *off* ou sonora) aparecer mais de uma vez e a omissão de um ou mais formatos que a compõem não

4 Conceito baseado em Ivor Yorke (*apud* REZENDE, 2000, p. 154).

significam, necessariamente, uma descaracterização do conceito de reportagem” (REZENDE, 2000, p. 154).

O que a maioria dos manuais alerta a respeito disso é apenas que não é recomendável colocar, por exemplo, uma sonora para abrir ou terminar uma reportagem, assim como não é prudente colocar a passagem ao início, por causar efeitos tais como a parcialidade ou quebra radical no efeito de continuidade do texto englobante (sobre esses aspectos iremos nos aprofundar mais adiante). Entretanto, não podemos colocar tais recomendações como uma regra, afinal, podemos muito bem usar tais elementos no início ou no fim, dependendo da função que pretendemos que ela contraia com o todo.

É por isso que, mais importante do que prescrever as regras de uso dos elementos que compõem a reportagem (oferecendo “receitas”), é entender e identificar as recorrências encontradas nesses usos, com vistas à proposição de suas funções na organização textual. Acreditamos que, com isso, poderemos propor categorizações mais gerais, a partir das quais se pode reconhecer o sistema que subjaz o processo de elaboração da reportagem.

Na abordagem que propomos mais adiante das funções dos elementos constituintes da reportagem, esses usos e procedimentos certamente serão considerados, visto que estão implicados necessariamente nos modos de organização textual. No entanto, faremos um esforço para semiotizar os usos e procedimentos descritos nos manuais, procurando mostrar como eles se “traduzem” na construção de relações de dependências entre os elementos constitutivos da reportagem ou, em outras palavras, buscando mostrar quais e como essas relações se manifestam na estruturação do texto-reportagem.

O que nos interessa, portanto, é evidenciar a relação textual entre tais elementos (relação “com” e “no” interior do texto-reportagem) e não sua finalidade (um certo uso) na reconstrução do fato/fenômeno reportado. Mas antes de empreendermos o exercício de semiotização, vamos ver o que dizem os manuais quanto aos principais elementos citados nessas bibliografias.

## A passagem

O conceito de passagem, apreendido normalmente pelos estudantes de jornalismo, é o de uma gravação feita pelo repórter no local

do acontecimento que deve ser utilizada na ausência ou indisponibilidade de elementos visuais. Tal definição é, no entanto, como facilmente perceberia um profissional iniciante de TV, pouco elaborada e não nos dá conta das possibilidades e do lugar da passagem dentro da reportagem – ainda que ela seja dispensável em alguns casos, como veremos mais adiante.

O Manual de Telejornalismo da Rede Globo (1985) traz três páginas sobre o termo enquanto elemento narrativo da reportagem, mas atenta, sobretudo, ao fator técnico da sua utilização. De forma superficial, o manual destaca que a passagem só é necessária quando o repórter acrescenta alguma coisa à reportagem com a sua presença. “É preciso cuidado para não forçar a passagem. É comum a gente ver matérias interrompidas na sua sequência natural só para que o repórter apareça” (p. 23).

O mesmo manual vai classificar, também, as passagens de acordo com a sua localização (se no início, abertura; no meio, passagem; e no final, encerramento) e orienta que a abertura só deve ser utilizada quando há a participação clara do repórter diante do acontecimento, citando a ocasião em que a repórter Glória Maria abriu uma matéria com uma passagem feita no *looping* a ser inaugurado num parque de diversões. De acordo com o manual, começar a reportagem com som ambiente, depoimentos ou texto em *off* melhora o ritmo do telejornal.

O Manual de Procedimentos e de Redação TV Senado (1998) destaca, por sua vez, que a passagem só deve ser utilizada quando não há imagens correspondentes, e desaprova o uso dela nos casos de matéria de serviço. Aqui se percebe o esboço de alguns usos da passagem, tais como a transição de lugar e mudança de assunto ou personagem.

O repórter deverá ser moderado no uso das passagens. Elas somente serão usadas quando não houver imagem sobre determinado aspecto do assunto tratado, ou para que a matéria “passe” de um lugar para outro, de um assunto para outro, de um personagem para outro. Não caberá a presença de repórter em matérias de serviço (p. 9).

Mais específico, o Manual da TV Justiça (2003) destaca a passagem como uma forma de passar para o telespectador um resumo de depoimentos (quando são muitos) ou um resumo do caso reportado, embora as reconstituições sejam preferíveis. Segundo ele, as passagens também podem servir de “encerramento”, no sentido

de informar as medidas a serem tomadas diante do caso (como o recurso ou não da defesa ou Ministério Público), assim como de “ponte” para chamar a voz dos representantes de ambos os lados.

No manual de telejornalismo de Paternostro (2006, p. 213), a autora conceitua a passagem como uma “gravação feita pelo repórter no local do acontecimento, com informações, para ser usada no meio da matéria” e ressalta a importância da notícia em detrimento da aparição do repórter. Apesar de conceituar a passagem apenas ao final do livro (no “vocabulário”), ela também sugere alguns usos, como a transição de temas.

O repórter pode fazer uma passagem ao lado do entrevistado, já encaminhando para uma entrevista, ou pode fazer uma passagem ligando um tema e outro da mesma matéria. A passagem nunca deve ser mais importante do que a notícia, como, por exemplo, o repórter gravar a passagem em primeiríssimo plano, enquanto o Papa desce as escadas do avião, ao fundo (PATERNOSTRO, 2006, p. 213).

Rezende (2000, p. 149), por sua vez, define a passagem como a “ligação entre trechos de uma reportagem”. Além de servir de ponte para a cobertura de lugares distintos, ela reforça a presença do repórter no local onde se desenrola o fato e constitui um ótimo recurso para divulgar números, estatísticas e fazer comparações para ajudar o espectador a entender determinado assunto. O autor lembra ainda que a aparição do repórter pode servir para “relatar um fato, concluir um raciocínio ou complementar uma informação que não se tenha imagem para ilustrar” (BOCCANERA, 1997, *apud*, REZENDE, 2000, p. 149).

O livro “Aprender Telejornalismo: Televisão e Técnica” define de forma semelhante a passagem, que também é desdobrada no glosário. Para Squirra (2004, p. 169), ela é a “parte que faz a ligação entre o trecho da reportagem e outro”, que serve, sobretudo, como “ponte” no caso de reportagens que ocorrem em lugares diferentes.

Em “A notícia na TV: o dia a dia de quem faz jornalismo”, Curado (2002) conceitua a passagem como a maneira de o repórter participar em vídeo da reportagem. Para ela, essa participação justifica-se quando, devido à falta de imagens, é preciso explicar como determinado fato aconteceu ou o seu possível desdobramento. Como encerramento (no final da matéria), a passagem tem a função de projetar as consequências e “amarrar” a cobertura, dando fecho compreensível.

Já para Maciel (1995), em “Jornalismo de Televisão”, a passagem é o recurso utilizado para, conduzindo a narrativa, mostrar aspectos importantes que de outra maneira não seriam ressaltados para o telespectador. Ele destaca, também, que ela não deve funcionar apenas como uma espécie de “assinatura do repórter”.

Prado (1996), por sua vez, avança um pouco mais na análise dos usos da passagem no livro “Ponto Eletrônico”. O autor também diz que a presença do repórter se justifica sempre que há uma informação imprescindível sem imagens correspondentes, mas aponta que ela pode ser utilizada para descrever como as coisas aconteceram (quando o repórter não chega a tempo), para ajudar o telespectador a entender determinado assunto (seja através de números, estatísticas ou comparações) e para “mudar” a matéria de ambiente ou aspecto.

Em “Reportagem na TV”, Carvalho et al. (2010) preferem destacar que as passagens chamam a atenção do telespectador a partir da presença do repórter no vídeo e, por isso, costumam trazer a informação mais importante. Ressalta, também, que são usadas para dar uma informação sem imagem correspondente e para fazer um “corte de tempo” ao longo da reportagem.

Em “Jornalismo diante das câmeras”, Yorke (1998) enfatiza a passagem como forma de atribuir credibilidade ao repórter na narração dos fatos. O autor a define como uma comunicação direta do repórter com o público através da câmera, cujo objetivo principal é “provar ao telespectador que os repórteres estão onde dizem que estão” (p. 88). No livro “Telejornalismo”, porém, Yorke (2006) destaca aspectos mais técnicos da passagem, como enquadramentos, linguagem falada e capacidade de memorização do repórter.

Cruz Neto (2008), em seu livro “Reportagem de Televisão”, oferece um esboço mais avançado de inventário de usos da passagem, a partir de uma classificação das suas formas mais comuns de utilização. São elas: 1) quando há a informação, mas não a imagem correspondente; 2) para mudar o ambiente; 3) para falar de diferentes assuntos que acontecem no mesmo local; 4) para divulgar números e estatísticas; 5) para funcionar como uma ligação entre uma informação do passado e outra do presente; 6) para dar gancho à sonora do entrevistado.

A passagem pode ser considerada, ainda, um dos momentos nos quais fica mais evidente a intencionalidade do enunciador de “convocar”, de diferentes modos, a atenção e interesse do espectador, uma vez que nelas há a aparição da figura do repórter, interpelando

diretamente a audiência. É também pelas implicações da presença do repórter em frente às câmeras, no local do acontecimento, que podemos encará-la como um elemento de concepção complexa na realização da reportagem.

Ao contrário do *off* ou das sonoras, a passagem é gravada no calor do acontecimento – muitas vezes durante o próprio levantamento das informações – e não pode ser modificada na ilha de edição. Diante da tímida abordagem sobre esse aspecto da passagem nos manuais disponíveis, podemos ilustrar essa realidade com alguns depoimentos coletados em pesquisa anterior<sup>5</sup> com alguns profissionais de televisão sobre como normalmente planejam, realizam e usam a passagem no processo produção de uma reportagem.

A repórter Mônica Silveira, da Rede Globo Nordeste, enfatiza que se o repórter gravar a passagem “sem o planejamento do restante do texto, pode ficar impossível de ela ser encaixada depois”. Em relação aos seus usos, destaca que a passagem é bem mais que a assinatura da reportagem: “é um agregador de valor”. Silveira explica, ainda, que normalmente utiliza a passagem como recurso para marcar a transição de um lugar ou entrevistado para outro, realçar uma informação ou detalhe, assim como falar de algo do qual não se dispõe de imagens. No entanto, ressalva que seus usos são infinitos.

O repórter Francisco José, também da Rede Globo Nordeste, ressalta a importância de se pensar e planejar a passagem de acordo com a percepção do todo da matéria, mas afirma que, pela velocidade exigida pela televisão, quase sempre ela é feita de improviso, “relatando o que está acontecendo e testemunhando os fatos”. O jornalista define a passagem como uma forma de marcar a participação e testemunho do repórter para passar maior credibilidade para o espectador, além de um recurso para transmitir dados sem imagens correspondentes.

Já a repórter Beatriz Castro, da mesma emissora, observa que procura não gravar a passagem em momentos que possam atrapalhar a captação de uma imagem. “Muitas vezes a cena é imperdível e não se repetirá, por isso, o melhor é deixar a participação do repórter para depois”, destaca. Castro explica que prefere marcar a sua presença no meio da matéria, mas ressalva que em alguns jornais a presença é obrigatória no final, com o nome e a cidade de onde o repórter fala. A repórter elenca como principais finalidades da passagem

5 Opiniões de três experientes repórteres da Rede Globo Nordeste, com atuação nos telejornais de rede nacional, levantadas através de questionário (ABREU e LIMA, 2007).

o destaque de uma informação importante, a ligação entre locais, personagens e situações diferentes, assim como um espaço para o repórter fazer uma “tirada pessoal” e criativa.

Diante desses conceitos, usos e particularidades da passagem, que buscamos levantar a partir dos principais manuais e estudos disponíveis em telejornalismo (além da contribuição de alguns profissionais), podemos perceber que não há muita clareza entre a relação do conteúdo informativo da passagem, a sua localização dentro da reportagem e sua função comunicativa diante do todo (ABREU E LIMA, 2007).

Pensamos, por exemplo, que não é prudente colocar como função textual da passagem o ato de divulgar números, visto que o uso de números pode adquirir um sentido ou outro dentro da narrativa do texto-reportagem. Consideramos, ainda, que a passagem pode configurar uma ou outra função textual independentemente se está inserida no começo, no meio ou no fim da reportagem, antes ou depois do *off* ou de uma sonora. É também visando uma categorização baseada em critérios bem estabelecidos que buscamos a gramática proposta mais adiante.

## A sonora

O termo sonora designa genericamente toda fala dos entrevistados nas reportagens (sejam eles especialistas, testemunhas, autoridades, personagens, entre outros), incluindo a pergunta do repórter ou não. Há também um tipo particular de sonora que consiste na sequência de várias entrevistas curtas feitas com populares sobre um determinado assunto, a qual se convencionou chamar de “povo-fala” ou “fala-povo” (MACIEL, 1995).

É no sentido de orientar o repórter sobre a forma como se deve comportar e se preparar diante das entrevistas, assim como os cuidados na sua edição, que as sonoras são majoritariamente tratadas nos manuais e livros de telejornalismo. Acreditamos que isso se dá, principalmente, porque na mídia televisiva é tarefa quase impossível fazer um entrevistado falar espontaneamente diante da câmera ligada, e é preciso muita técnica para o repórter conseguir a informação mais apropriada, de uma forma clara e objetiva.

Cruz Neto (2008) recomenda que todo o repórter converse com o entrevistado ainda com as câmeras desligadas, tirando todas as

dúvidas e confirmando as informações da pauta, de forma a definir o que ele quer saber do entrevistado. Isso ajuda também, como defende o Manual de telejornalismo da Globo (1985), a conseguir sonoras mais objetivas<sup>6</sup>. “Um recurso para se conseguir respostas curtas é conversar com o entrevistado antes, escolher as respostas que valem notícia e pedir que ele diga o essencial em três ou quatro frases curtas” (p. 16).

Esse cuidado não deve significar, entretanto, “ensaios” com ou sem câmera que, segundo Yorke (1998), destroem a “espontaneidade” da entrevista (ainda que não possamos falar em uma espontaneidade no sentido absoluto). Para o autor, as “provas” devem ser evitadas, já que, diante delas, entrevistados nervosos ou inexperientes correm o risco de esgotar o assunto antes mesmo de começar a entrevista real. “Deve-se oferecer ao entrevistado uma ideia geral do âmbito a ser coberto e da forma que se pretende dar à entrevista” (p. 94).

De acordo com Cruz Neto (2008), para se captar boas sonoras, o repórter deve saber bem o que vai perguntar ao seu entrevistado, assim como estar atento às suas repostas, para poder também questioná-lo. “Repórter que deixa o entrevistado falar o que quer e quanto tempo quer, é repórter que, na verdade, não sabe o que quer do entrevistado” (p. 45-46). Como alertam Barbeiro e Lima (2005), o jornalista deve estar preparado, também, para a mudança no rumo da entrevista, uma vez que, a partir de uma resposta do entrevistado, ele pode encontrar a brecha para levar o assunto a um tema mais importante do que o preestabelecido.

Estar atento às respostas, segundo o Manual de Telejornalismo da Rede Globo (1985), também evita que o entrevistado fuja das perguntas. “Se o entrevistado se alongar ou sair do tema, o repórter deve voltar ao assunto ou entrar com outra pergunta no primeiro ponto que o entrevistado fizer” (p. 15). O repórter deve sempre insistir na resposta e, caso isto incomode, essa demonstração de desconforto pelo entrevistado ou até mesmo o silêncio poderão ser utilizados na sonora, com valor informativo.

Para saber o que perguntar, a dica é que o repórter deva sempre se colocar na posição de telespectador. Ao fazer uma entrevista, o jornalista deve “pensar sempre como telespectador e fazer as perguntas que as pessoas que estão passando por aquele problema fariam” (CRUZ NETO, 2008, p. 45).

6 Como lembra Prado (1996), nos telejornais dos horários nobres, entre 19h e 21h, que exigem mais ritmo e dinamismo que os outros, o ideal é que as sonoras não passem de 20 segundos.

Barbeiro e Lima (2005) também fazem uma observação a respeito disso, alertando que a entrevista não é um bate-papo entre duas pessoas (repórter e entrevistado), é uma conversa direcionada ao telespectador. “O repórter não deve entrevistar um especialista como se fosse colega dele. Se isso acontecer, o telespectador vai ficar alijado do processo, uma vez que nem sempre está familiarizado com o assunto” (p. 86).

Outra orientação dos manuais e livros é com relação à clareza das sonoras. “Desconfie das sonoras que você tem de ouvir três ou quatro vezes para entender”, alerta o Manual de Telejornalismo da Rede Globo (1985, p. 20), lembrando que o telespectador só vai poder ouvir uma só vez. Cruz Neto (2008), por sua vez, diz que – no caso de entrevistados que têm dificuldade de se expressar – é aconselhável que o repórter pergunte novamente ou peça ao entrevistado que fale de forma direta e até reformule a frase.

O momento certo de cortar a sonora também é tema recorrente. O Manual da Rede Globo (1985) alerta que é uma ilusão achar que usar imagens para cobrir a figura do entrevistado é a solução no caso de sonoras longas, pois o importante acaba se perdendo na enxurrada de informações dadas pelo entrevistado. O recurso ideal na edição de sonoras seria, então, começar mais adiante, resumindo o que o entrevistado falou antes na introdução da sonora, em vez de tentar tirar o final – que pela própria entonação (para baixo) dá o efeito de conclusão de um pensamento. “Se você souber aproveitar o essencial da entrevista e souber fazer um texto para valorizar o essencial, terá, na certa, uma boa edição. A exceção será determinada pelo grau de emoção e o impacto da entrevista” (p. 20).

Essa emoção e impacto parecem sugerir, finalmente, alguns usos da sonora em relação às suas finalidades diante da reportagem. De acordo com o Manual da Rede Globo (1985), a fala de uma pessoa desconhecida só deve ser selecionada se contiver uma informação importante ou uma boa dose de emoção; já a fala de um nome-notícia (sobretudo aqueles que aparecem pouco) geralmente merece ir ao ar independentemente desses fatores.

O sobrevivente de um desastre de avião, embora desconhecido, terá certamente, um depoimento dramático. A rainha Elizabeth, se fala para o nosso repórter, vale o que ela disser, mesmo que não tenha impacto (MANUAL..., 1985, p. 21).

Prado (1996) aponta, por sua vez, para a propriedade de algumas sonoras em esclarecer dúvidas, como é o caso de algumas testemunhas fundamentais de um acontecimento; como também o uso de sonoras com o intuito de enaltecer e mostrar o prestígio de uma determinada emissora, no caso de entrevistas exclusivas de pessoas importantes. Carvalho et al. (2010), em contrapartida, lembram que a sonora deve fundamentalmente acrescentar informação; destacando também que não cabe a ela reafirmar aquilo que foi dito pelo repórter.

Barbeiro e Lima (2005) concordam com o manual da Globo ao afirmarem que são as sonoras que contêm emoção que rendem as melhores edições. “Um choro, uma gargalhada ou uma frase em tom de desabafo às vezes dizem mais do que uma declaração de 20 segundos” (p. 106). Também defendem que as sonoras devem ser as mais opinativas possíveis. “Sonoras opinativas são sempre mais contundentes e chamam mais atenção” (p. 106).

Já Cruz Neto (2008), baseado nos estudos sobre a prática jornalística da entrevista de uma forma geral, estabelece quatro tipos de sonoras, ao considerar os objetivos do repórter na procura de um ou de outro entrevistado, diante do fato reportado: entrevista ritual, entrevista em profundidade, entrevista temática e entrevista testemunhal.

A primeira é aquela cuja finalidade é fazer com que o entrevistado fale na matéria, seja qual for o conteúdo. Ocorre, por exemplo, quando, em resultados de partidas de futebol, o repórter obtém falas curtas dos jogadores, de forma a marcar a presença da equipe no evento. A entrevista em profundidade, por sua vez, tem como objetivo ressaltar a figura do entrevistado, relacionando aspectos da sua vida. Já a temática aborda um assunto sobre o qual o entrevistado tem condições de falar. De acordo com o autor, essas são normalmente as entrevistas em estúdio ou transmissões ao vivo. Por último, temos a entrevista testemunhal, que consiste num relato de um entrevistado sobre algo do qual ele participou ou a que assistiu.

A partir da contribuição de Cruz Neto, constatamos que é importante recuperar o que dizem os estudos em telejornalismo (ou até mesmo em jornalismo de uma forma mais ampla) sobre a entrevista enquanto prática profissional. Embora se utilizem de critérios diferentes daqueles em que se baseia a nossa perspectiva (a função de uma parte dentro de um todo), encontramos neles uma discussão mais profunda sobre a prática da entrevista – na relação entre seu conteúdo, lugar do entrevistado e intenção do repórter – cuja

elucidação nos aponta caminhos para buscar as funções assumidas pela sonora dentro da reportagem. Como observa Nahoum (1958, *apud* MEDINA, 2001, p. 9), “a entrevista é uma situação psicossocial complexa, em que as diferentes funções, embora analisáveis formalmente, são dificilmente dissociáveis na prática profissional”.

Em “Entrevista: o diálogo possível”, Medina (2001) vai apresentar a importante contribuição de Edgar Morin que, ao refletir sobre a entrevista no rádio e na televisão, vai distinguir dois tipos de técnicas utilizadas, cada uma com sua problemática e eficácia própria: a entrevista extensiva e a entrevista intensiva. A primeira procura fazer amostragens representativas das populações e é feita por meio da aplicação de questionários pré-elaborados e “fechados”. Tem duração mais curta e mais interesse nas respostas que nas pessoas. A intensiva, ao contrário, pretende aprofundar o conteúdo da comunicação por meio de uma técnica não diretiva e não impositiva, também denominada de “entrevista aberta”. Tem maior duração e seu interesse vai além da informação, atribuindo valor capital às pessoas implicadas – entrevistador e entrevistado.

Cada um desses tipos de entrevista convém mais ou menos de acordo com os objetivos finais da comunicação que se estabelece; além disso, nada impede que as metas sejam combinadas para um resultado mais satisfatório. De acordo com Morin, esses objetivos são basicamente quatro: a entrevista-rito (a qual se baseou Cruz Neto); a entrevista anedótica (situada no nível dos mexericos, são aquelas em que o entrevistador e entrevistado permanecem fora de tudo que possa comprometer); a entrevista-diálogo (quando entrevistador e entrevistado colaboram no sentido de trazer à tona uma verdade que possa dizer respeito à pessoa do entrevistado ou a um problema); e as neoconfissões (quando o entrevistador se apaga diante do entrevistado que efetua, deliberadamente ou não, um mergulho interior).

A partir dessa classificação de Morin, Medina (2001) vai agrupar as entrevistas em duas grandes tendências: a de espetacularização e a de compreensão ou aprofundamento. Para a autora, no fundo, a primeira é sempre uma caricatura das possibilidades humanas da segunda. Com vistas ao desenvolvimento de distintos estilos de abordagem e aproveitamentos dinâmicos da entrevista, a autora vai classificar alguns subgêneros dessas duas tendências.

Na espetacularização, temos: o perfil do pitoresco (uma caricatura do perfil humano, em que se salienta a fofoca, o grotesco, o “picante” ou os traços sensacionalistas); o perfil do inusitado (quando se procura extrair o que caracteriza o entrevistado como excêntrico

e exótico); o perfil condenação (quando se “força” a entrevista para que um acusado seja implicitamente “condenado”, tratando o ser humano dentro da redução mocinho/bandido); e o perfil da ironia “intelectualizada” (mais sutil que a anterior, busca evidenciar a partir da seleção das frases do entrevistado, contradições ocasionais isoladas do contexto).

Já os subgêneros da compreensão são: a entrevista conceitual (quando o entrevistador busca bagagem informativa, põe sua curiosidade e espírito aberto a serviço de determinados conceitos que a fonte detém); a entrevista/enquete (quando o tema é o fundamental da pauta, e procura-se mais de uma fonte para depor); a entrevista investigativa (aquela que vai investigar onde a informação não está ao acesso do jornalista); confrontação/polemização (quando a intenção é debater as contradições e ambiguidades que se estabelecem sobre o fato); e o perfil humanizado (quando se “mergulha no outro” para compreender seus conceitos, valores, comportamentos, histórico da vida).

Embora assumamos a possibilidade de existência de todos esses tipos de entrevista no telejornal, Jespers (1998) vai destacar o caráter não jornalístico das entrevistas de espetacularização. O autor vai afirmar que toda entrevista jornalística deve ser inteiramente dirigida para o objetivo de “fazer emergir uma informação, esclarecê-la e mediatizá-la” (p. 149). Assim, não são consideradas entrevistas jornalísticas as conversas nas quais o sentido se esgota no simples fato de encontrar e apresentar um personagem célebre *in loco* (conversa-rito<sup>7</sup>) ou nas conversas cujo interlocutor é muitas vezes uma estrela, e seu sentido é lhe fazer contar histórias pitorescas ou mesmo aquilo que se dispenha a falar (conversa pitoresca).

Jespers (1998) divide a entrevista jornalística em três categorias, quanto àquilo que ele chama de suas “funções mediadoras”: a supletiva, que visa apenas suprir a impossibilidade de outros recursos informativos (ou seja, quando é o único meio para mediatizar a informação); a de verificação, cuja finalidade é credibilizar a informação por meio de pessoas-referência ou testemunhas; e a de identificação projetiva, que visa instaurar no telespectador um “sentimento existencial reforçado” por meio do olhar do entrevistado (a partir de mecanismos de identificação e projeção). Apesar de não incluir na sua classificação, Jespers sugere, ainda, um outro tipo de uso, ligado

7 Vale observar que, ainda que não seja considerada jornalística (no sentido informativo), tal tipo de entrevista deve ser reconhecido como um uso recorrente de prática no telejornalismo, como sugere Cruz Neto (2008) ao incluí-la na sua classificação.

ao gosto pelo sensacional e privado, ao afirmar que a entrevista também pode alimentar o “voyerismo” do telespectador.

Para Jespers (1998), as entrevistas podem ser, assim, classificadas em dois grandes tipos: “a entrevista factual (cujo objetivo é transportar elementos de informação ou comprovar a veracidade do relato jornalístico) e a entrevista empática (que tem por objetivo deixar descobrir a personalidade do indivíduo interrogado)” (p. 153). Na primeira, a intenção é comprovar a autenticidade das informações, com o aval de uma pessoa-referência, que pode ser uma testemunha, um perito/*expert* ou pessoa que dispõe de autoridade ou de uma função de responsabilidade sobre o fato para responder.

Nesse ponto, Jespers vai destacar que tanto a emoção quanto a opinião podem aparecer e constituir valor informativo nesse tipo de entrevista. Da mesma forma que não devemos cair na tentação da entrevista sensacionalista com fraco conteúdo informativo (em prejuízo de uma entrevista menos “chocante”, mas mais informativa), não devemos nos limitar a segurar o microfone nas entrevistas cujo entrevistado emite um juízo de valor, mas também salientar as contradições internas do discurso desse interlocutor.

Já na entrevista empática, a intenção é prender o espectador à personalidade de um indivíduo escolhido devido a uma especificidade, e fazê-lo contar a vida, as opiniões, os problemas, o trabalho etc. Pode funcionar como uma espécie de retrato, documentário memorialista ou “metonímia” de uma realidade coletiva. “Ao apresentar uma personagem, subentende um grupo de pessoas cujas características pessoais se assemelham às do interlocutor” (JESPERS, 1998, p. 161). No entanto, ela também pode ter a finalidade de mostrar justamente o contrário, ou seja, a atipia ou caráter “disruptivo” da personagem, vista como um “anônimo excêntrico”. Ainda sobre esse tipo de entrevista, o autor destaca que se pode recorrer a vários personagens para construir uma metonímia da opinião pública.

Em “A entrevista na Televisão”, Charon (1995) vai afirmar que as entrevistas podem ser classificadas em cinco grandes categorias, tomando como base o conteúdo informativo e o papel desempenhado pelo interlocutor em relação ao fato. São elas: a entrevista narrativa, a entrevista-testemunho, a entrevista de opinião, a entrevista-explicação e a entrevista-retrato.

A entrevista narrativa envolve um protagonista do fato reportado, um ator em plena ação ou que tenha participado diretamente do fato. Nela, o conteúdo pode se referir à própria vivência do entrevistado, a um comentário com juízo de valor ou a uma explicação, mas o que se

espera dele é a “acumulação dos fatos”. A entrevista testemunho, por sua vez, concerne às entrevistas feitas com testemunhas que, embora não tenham participado diretamente da ação, foram dela espectadores e podem, por meio de suas informações, sensações, opiniões ou juízos, reconstituírem o fato (ainda que suas versões sejam sujeitas à verificação). Já a entrevista de opinião envolve observadores, analistas ou especialistas capazes de fornecer uma opinião (que deve ser a mais fundamentada possível) sobre determinado assunto. Sua tarefa não é de observar, mas de interpretar ou ajuizar. A entrevista-explicação também busca a colaboração de um especialista (sejam eles cientistas, economistas ou técnicos), porém, no que se refere à explicação ou, nos termos de Charon (1995), a “vulgarização” de fatos ou fenômenos de domínios difíceis. E, por fim, a entrevista-retrato é aquela em que a personalidade entrevistada (e não o conteúdo) é considerada o fato em si.

A partir dessa e das outras classificações (da entrevista enquanto prática jornalística) aqui expostas, além do levantamento anterior sobre os principais conceitos e aconselhamentos oferecidos nos manuais e livros disponíveis a respeito das sonoras, observamos que não podemos falar na existência de um inventário satisfatório sobre as funções que a sonora assume dentro da reportagem enquanto organização textual.

Ainda que, eventualmente, falemos das sonoras nos termos de “funções”, os estudos se referem muito mais à finalidade do repórter na busca de um entrevistado específico ou de um depoimento pensado *a priori* diante do fato, que propriamente de sua função textual dentro da reportagem enquanto um todo dotado de sentido.

Além disso, embora as condições de testemunha, protagonista, especialista ou autoridade sejam por vezes diretamente relacionadas com os usos das sonoras nessas bibliografias, é preciso alertar que o perfil do entrevistado (apesar de relacionado) não determina necessariamente um ou outro uso da sonora dentro do texto-reportagem. É nesse sentido que iremos apresentar nosso próprio inventário de funções das sonoras.

## O off

Originado pela expressão jornalística “*off the record*” (que significa uma informação fornecida ao repórter cuja fonte não pode ou não quer ser identificada), o termo *off* em telejornalismo pode ser definido

tecnicamente como “as vozes ou sons presentes numa gravação sem o aparecimento da imagem da sua fonte geradora” (SQUIRRA, 2004, p. 168). Em oposição à passagem e à sonora, nas quais o texto oral é manifestado pela imagem da própria fonte em ação (o repórter e o entrevistado em cena, respectivamente), o *off* pode ser definido genericamente como um “texto gravado pelo repórter sem que o rosto dele esteja no vídeo” (PRADO, 1996, p. 28).

É necessariamente a partir de um diálogo com as imagens coletadas, disponíveis ou mesmo criadas<sup>8</sup> acerca do fato que o *off* se constrói e se delinea dentro da reportagem. Indissociável da imagem, o *off* pode ser considerado, portanto, um texto no qual a relação com as imagens tem grande relevância do ponto de vista da significação<sup>9</sup>. Em outras palavras, poderíamos dizer que tal elemento da reportagem – sendo constituído, como preconiza a maioria dos manuais consultados, pelo casamento entre imagem e som – é, também, uma manifestação de diferentes planos de expressão por um mesmo plano de conteúdo, com vistas à significação.

De uma forma genérica, os manuais e livros de telejornalismo disponíveis tratam o *off* em termos de imagem e som, enfatizando como se deve ou como se dá a relação de concomitância (ou de verticalidade) entre essas duas formas expressivas, sem explorá-lo enquanto uma “enunciação global” que resulta de uma relação de caráter mais horizontal (no sentido de encadeamento<sup>10</sup>) com a dimensão maior que a engloba: a reportagem como um todo. Rezende (2000, p. 149), por exemplo, define o *off* como “texto do repórter que ampara as imagens do fato que cobrem a narração”, complementando que “deve estar adequadamente conjugado com as informações visuais que o telespectador vê na tela”.

Entre os jornalistas e estudiosos de TV é muito comum, ao se tratar do *off*, o aconselhamento acerca do modo “ideal” de se construir esse texto, de forma a não ser meramente descritivo, valorizando e enriquecendo a imagem a qual está associado e cujo lugar é prioritário dentro do telejornal, devido ao seu poder informativo. O Manual

8 O que inclui as imagens coletadas pelo cinegrafista durante a elaboração da reportagem, as imagens de arquivo, as artes, as entrevistas, a passagem do repórter etc.

9 Apesar de a imagem ser figura expressiva de todos os demais elementos da reportagem (há imagem na/como parte da sonora; na/como parte da passagem), é na sua relação com o *off* que ela ganha relevo do ponto de vista da significação.

10 A partir da contribuição de Eisenstein (1990), usaremos adiante os termos “verticalidade” para definir relações de simultaneidade (concomitância na ocorrência dos elementos ou co-ocorrência); e “horizontalidade”, para as relações de sucessividade (alternância na ocorrência dos elementos).

de Telejornalismo da Rede Globo (1985, p. 11) afirma, por exemplo, que o papel da palavra é o de enriquecer a informação visual e nunca com ela competir, afinal, é com a imagem que a TV fascina e prende a atenção das pessoas.

Ou o texto tem a ver com o que está sendo mostrado ou o texto trai a sua função. Assim, filme de arquivo só deve ser usado quando tiver informação, quando a imagem do arquivo valer como informação. Imagem só pra disfarçar, sem peso de notícia, não vale.

O manual de telejornalismo elaborado por Barbeiro e Lima (2005) também enfatiza que não deve existir conflito entre imagem e palavras e, se ainda assim isso ocorrer, o poder da imagem deve prevalecer. O autor também é categórico em relação ao caráter muitas vezes puramente descritivo do texto: “não escreva no texto exatamente o que está na imagem; o resultado será a redundância” (p. 97).

Já Rezende (2000) orienta que o texto deve acrescentar algo à imagem, dando a ela um significado adicional. Com uma concepção semelhante, Cruz Neto (2008) afirma que a função do texto não é descrever a imagem, e sim explicá-la. Prado (1996, p. 28) esclarece bem o que seria essa não obviedade:

Não precisa dizer que determinado carro é azul se o telespectador está vendo. É dispensável falar que a casa é fina, com cortinas vermelhas, sofás de luxo, vitrais com tons amarelos etc. Quando se fala que a casa tem decoração refinada já estarão sendo mostradas imagens confirmando a narrativa. Só se deve ressaltar determinado objeto caso tenha importância para a história. Por exemplo: “foi nesse carro azul que o diretor da empresa recebeu um tiro”. Ou “nesse tapete vermelho o político escorregou e sofreu uma fratura”.

Em “O texto na TV: Manual de Telejornalismo”, Paternostro (2006) orienta que, para não construir um *off* redundante ou óbvio demais diante das imagens, o segredo é verificar se há imagens correspondentes às informações que pretendemos colocar no texto; e, caso não haja, devemos ir à busca de outras soluções visuais, tais como as artes. Podemos lançar mão de recursos gráficos que, ao acompanhar o *off*, vão facilitar a compreensão do fato ou fenômeno noticiado.

As artes inseridas em uma reportagem devem ter o objetivo claro de ajudar o telespectador a entender a mensagem transmitida. Devem ser usadas na medida exata, discretas e eficientes, evitando transformar a matéria em uma alegoria (PATERNOSTRO, 2006, p. 89).

Como alerta Paternostro (2006), ao contrário do que se costuma pensar, as imagens captadas pelo cinegrafista não são, portanto, os únicos recursos de informação visual em uma reportagem. Há outras formas expressivas no telejornal a serem exploradas pelo *off* para, segundo os manuais, enriquecer e esclarecer um determinado assunto, tais como os mapas, selos, gráficos, desenhos, cartões etc.

Até aqui, percebemos que os manuais tratam mais o *off* enquanto um texto que estabelece relações com as imagens, no sentido de enriquecê-las e explicá-las. De fato, há muito pouca coisa dita nos manuais acerca do *off* visto como um todo formado por imagens e sons que, juntos, contraem funções diante da reportagem como um todo. O que encontramos são apenas algumas sugestões do que seria o papel do *off* (na sua relação com a imagem) dentro do texto-reportagem.

No Manual de Telejornalismo de Barbeiro e Lima (2005), por exemplo, os autores sugerem que o *off* seja o principal recurso para a construção distanciada (no sentido de imparcialidade) da “trama” da reportagem, ao contraporem o mesmo ao caráter mais opinativo das sonoras: “O contexto e o enredo devem estar no *off* construído pelo editor. O editor não opina no texto; quem opina é o entrevistado” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 106).

O Manual de Telejornalismo da Rede Globo (1985) também destaca essa “neutralidade” do *off* em relação aos outros elementos da reportagem, ao defender que “narrar texto *off* no estúdio é distanciar o repórter do fato” (p. 12). Ele teria, portanto, um sentido bem geral de ajudar construir uma narrativa distanciada sobre o fato. É nessa perspectiva que Prado (1996, p. 28) afirma que, por meio do *off*, “o repórter vai conduzindo a matéria com uma narração que deve ser objetiva e dinâmica”.

Nesse ponto, vale ressaltar, como defende Bordas (1994), que muitas reportagens não só descrevem, relatam ou resumem os acontecimentos de forma objetiva e distanciada, as quais o autor chama de “notícias diretas”. Muitas vezes, elas se configuram como “notícias de criação”, ao oferecerem, a partir de como o repórter constrói a sua narrativa, mais do que informações sobre o fato e os significados diretamente a ele ligados. Buscam “formas de dizer, de apresentar qualificando, diferenciando, destacando aspectos, mostrando os fatos em contextos e situações e introduzindo elementos críticos, pontos de reflexão” (FONTCUBERTA, 1993, *apud*, BORDAS, 1994, p. 1999).

Queremos mostrar, com essa outra forma de abordagem da notícia, que o *off* pode configurar, eventualmente, a própria voz ou

versão do repórter diante do fato. É por meio desse recurso que o repórter, tendo a sua disposição as informações sobre o fato, dirige o seu pensamento, introduzindo elementos de reflexão e interpretação que complementam a notícia principal.

O livro "Reportagem de Televisão", de Cruz Neto (2008), nos dá outra dica acerca da função do elemento *off*, ao descrever a estrutura de uma reportagem, a partir da sua relação direta com ele: "Segue o exemplo de um *off* de reportagem que apresenta a estrutura *off-sonora-off-sonora-off-passage-off-sonora-off-sonora-off*:" (p. 51). Ao se referir à reportagem como o próprio *off*, observando que ele apresenta a própria estrutura da reportagem, Cruz Neto (2008) também sugere, sob a nossa interpretação, que, sem o *off*, não é possível tal estrutura, é ele quem costura (assim como o apresentador na dimensão englobante do telejornal) os vários elementos da reportagem. Isso pode ser melhor observado na análise que faz da estrutura de uma reportagem:

O texto ficou bem estruturado. A reportagem começa falando sobre a situação antiga do bairro. Em seguida, há uma entrevista com um morador comprovando o que foi dito. Depois, tem um trecho de *off* falando sobre a atual situação e mais uma sonora com um morador, também comprovando o que disse. Então, o repórter fala como ocorreu a mudança, faz uma passagem, mostrando uma reunião, depois um trecho de *off* chamando a entrevista feita com o presidente do conselho de segurança, outro trecho de *off* chamando a entrevista com o comandante da operação e conclui dando uma sugestão aos outros bairros (CRUZ NETO, 2008, p. 52).

Observe que, ao falar do *off*, o autor utiliza os verbos "começa", "chama" e "conclui", que indicam a tentativa em construir uma narrativa com começo, meio e fim, ligando de forma inteligível os vários elementos que dela fazem parte.

Como se vê, é dessa forma, ainda tímida e mais sugestiva que explicativa, que os manuais e livros sobre telejornalismo contribuem para o entendimento do *off* enquanto elemento que contrai funções com os demais elementos constitutivos da reportagem na construção de um todo de sentido. Na totalidade dos manuais observados, a abordagem sobre o *off* é feita de forma isolada e ocupada quase que exclusivamente pela relação vertical entre áudio e imagem.

Acreditamos ser imprescindível reconhecer a relação vertical entre áudio e imagem no *off*, assim como entender mais profundamente

o procedimento pelo qual essas duas instâncias configuram uma só significação. Entretanto, queremos evidenciar que o *off* compreende, também, uma relação horizontal com os demais elementos do texto-reportagem a partir do encadeamento e da articulação entre eles.

Entendemos que há uma dupla articulação do *off* na construção do texto-reportagem. Por um lado, uma relação geral com todos os elementos e, por outro, uma relação em particular com um deles, a imagem. É a partir do conceito de sincretismo que tentaremos chegar, como veremos no próximo capítulo, à compreensão mais aprofundada de como funciona esse texto que constitui o *off* dentro do texto-reportagem.



## A GRAMÁTICA DA REPORTAGEM

Com o objetivo de ampliar a discussão acerca das funções que os elementos englobados da reportagem contraem entre si e diante do todo que os engloba, propomos finalmente, neste ponto, um inventário das funções mais recorrentes observadas em tais elementos, a fim de sistematizar sua gramática. Além dos elementos citados com mais recorrência nos manuais (passagem, sonoras e *off*), acrescentaremos ainda como unidades englobadas da reportagem, as imagens e elementos de apoio, como detalharemos adiante.

Preferimos, por isso, descrever a reportagem (enquanto elemento englobante constituído de partes) como um relato noticioso formado pelo *off* (do repórter), imagens, sonoras e (quase sempre) passagem, além de elementos de apoio, cujo texto englobante é sempre antecedido por uma cabeça e, por vezes, acrescido por uma nota complementar<sup>11</sup>.

Escolhido o telejornal com o qual trabalharíamos (o JN), o critério para seleção das reportagens foi o próprio tempo de duração delas (superior a 1 minuto), além da utilização da passagem, sem considerar, portanto, aspectos de qualidade ou criatividade. Vale ressaltar,

11 Preferimos usar o termo nota complementar, ao invés de nota-pé, justamente por usar como critério de análise a sua função textual em relação à reportagem, e não a sua localização.

também, o cuidado disposto em coletar matérias de temas variados (polícia, comportamento, política, economia etc.).

Todas as reportagens selecionadas foram decupadas (transcritas) de acordo com o modelo de lauda para telejornalismo e categorizadas de acordo com a observação das semelhanças e diferenças a respeito das funções que os diferentes elementos contraem entre si diante do todo, no referido *corpus*, considerando toda a contribuição posta anteriormente.

As categorizações sugeridas a seguir adotam como critério as funções da passagem, da sonora, do *off*, das imagens e dos elementos de apoio, no desenvolvimento da narrativa da reportagem telejornalística, ou seja, considera predominantemente os papéis que esses elementos desempenham na estruturação do percurso argumentativo da reportagem e na sua coesão textual<sup>12</sup>. Não há, por conseguinte, uma categorização *a priori* das funções textuais desses elementos, baseada em aspectos como situações de gravação, temas/motivos, perfis dos interlocutores, localização ou posição no roteiro (no começo, meio ou final), e sim (e necessariamente) *a posteriori*, a partir da análise do roteiro da reportagem na qual está inserida.

É importante observar, ainda, que os inventários aqui sugeridos foram determinados de acordo com a ênfase dada a tal ou qual característica, uma vez que é possível observarmos uma sobreposição de funções, que ocasionalmente pode ser prejudicial à própria narrativa. A partir da observação da relação entre as funções adotadas e a totalidade de sentido das reportagens, sugerimos ainda que, por meio do uso consciente de uma ou outra função, ou seja, da demarcação de uma função evidente à luz do todo, o repórter pode conferir mais qualidade e inteligibilidade à reportagem.

A despeito disso, não se pretende, com o inventário aqui proposto, oferecer prescrições aos repórteres ou profissionais de TV, nos moldes de um novo manual de “imitação”, como já ressaltamos anteriormente. Não se ambiciona, tampouco, propor categorizações rígidas e/ou definitivas, uma vez que todas as funções descritas foram levantadas e organizadas de acordo com as especificidades dos roteiros das reportagens analisadas.

Objetiva-se, no entanto, já a partir desse inventário, identificar recorrências nos usos dos elementos que compõem a reportagem, a

12 Entendemos por coesão textual a interligação entre os diversos elementos de um texto formando um fluxo lógico e contínuo de ideias que resulta numa unidade de sentido. Os mecanismos de coesão conferem consistência, clareza e um enfoque bem definido ao texto-reportagem.

partir das funções textuais que eles contraem diante do todo, de tal modo que as categorizações propostas possam auxiliar repórteres e editores na estruturação de matérias, a fim de evidenciar, recuperando os termos hjelmslevianos, o sistema que subjaz o processo de elaboração do texto-reportagem.

Antes de detalharmos cada categoria, listamos a seguir um esquema didático para o melhor entendimento estrutural do inventário proposto, a fim de uma visualização mais geral, de onde partiremos às suas especificidades:

- a) Funções da Passagem
  - Contextualizar
  - Desdobrar
  - Indicar percurso
  - Hierarquizar
  - Comentar
  - Presentificar
  - Performatizar
  
- b) Funções da sonora
  - Explicar/detalhar
  - Construir posicionamento
  - Reforçar
  - Singularizar
  - Emocionar
  
- c) Funções do *off*
  - Na relação vertical com a imagem
    - Elucidar/direcionar
    - Complementar
  - Na relação horizontal com o todo
    - Costurar
    - Argumentar
  
- d) Funções da imagem
  - Corroborar sentidos
  - Criar sentidos
  
- e) Função dos elementos de apoio
  - Reforçar formas e/ou conteúdos

## PASSAGEM

Entendemos por passagem toda a aparição do repórter dentro da reportagem, independentemente da sua posição (se no começo, meio ou fim). Apesar de alguns manuais e autores se referirem aos termos “abertura” e “encerramento” para as aparições que se dão no início e fim da reportagem (respectivamente), adotamos a designação geral de “passagem” para todas elas, pois, além de o termo ter um uso mais recorrente, a posição não é um critério relevante quando se busca analisar o tipo de relação que preside a articulação entre os vários elementos constitutivos da reportagem.

Assim como acontece na sonora e no *off* (os quais iremos descrever em seguida), a função da passagem só pode ser descrita de modo relacional, ou seja, considerando o seu papel com outros elementos da reportagem na produção de um “todo de sentido”. Ao contrário do boletim<sup>13</sup> – como algumas vezes é chamada devido à similaridade do seu modo de apresentação –, a passagem não tem autonomia enunciativa e depende, portanto, da articulação com outros elementos para a construção de um conjunto significante.

Como vimos nos manuais e livros de telejornalismo disponíveis, a descrição mais comum da passagem é a de um recurso com a finalidade de passar informações das quais não há imagens correspondentes e cuja presença do repórter deve acrescentar algo à matéria, além de um recurso para marcar algum tipo de “transição” dentro da reportagem<sup>14</sup>, sendo esta última a perspectiva que nos interessa mais abordar.

Prado (1996), por exemplo, aponta que a passagem pode ajudar o telespectador a entender determinado assunto (por meio de números, estatísticas ou comparações) ou “mudar” a matéria de ambiente ou aspecto. Para Maciel (1995), a passagem é um recurso para mostrar aspectos importantes que de outra maneira não seriam ressaltados para o telespectador. Cruz Neto (2008), por sua vez, acrescenta a finalidade de fazer uma ligação entre uma informação do passado e outra do presente e de dar gancho à sonora do entrevistado.

O fato é que a passagem pode adquirir diferentes funções de acordo com o seu papel dentro de um conjunto significante específico.

13 Lembramos que o boletim também é chamado por alguns de *stand up* porque sua base é igualmente o enquadramento do repórter no local do acontecimento.

14 Cf. Manual de Telejornalismo da Globo (1985); Manual de Procedimentos e de Redação TV Senado (1998), Manual da TV Justiça (2003), Paternostro (2006), Rezende (2000), Squirra (2004), Curado (2002), Maciel (1995),

Por isso, não é propriamente o conteúdo transmitido (reconstituição, números etc.) ou a localização dela (se no início, meio ou fim) que determina sua função, e sim o modo como se articula com os demais elementos da reportagem. Foi em busca desses modos que classificamos (no estudo anterior) sete diferentes funções da passagem: contextualizar; desdobrar; indicar percurso; hierarquizar; comentar; presentificar; e performatizar.

As passagens de contextualização ou recuperação de informações são utilizadas para retomar acontecimentos que antecederam o fato reportado ou para inter-relacionar circunstâncias que o acompanham e que estão diretamente implicadas para sua compreensão. São bastante recorrentes em suítes. Fazem parte dessa categoria as passagens em que o repórter faz retrospectivas, reconstituições ou inserções do fato em contexto sociocultural, sócio-histórico, político ou econômico.

Já nas passagens de *desdobramento*, a presença do repórter em cena tem a função de, como a designação da categoria sugere, desdobrar as informações dadas sobre o fato/fenômeno noticiado (para além do seu contexto histórico), atualizando, fazendo previsões, repercutindo ou detalhando. As passagens de desdobramento podem trazer balanços, antecipação de fatos, curiosidades, demonstrações e explicações minuciosas de um determinado aspecto da notícia, contribuindo, assim, para o desenvolvimento do percurso temático-figurativo da reportagem.

As passagens de *indicação de percurso* apontam e realçam o caminho argumentativo proposto pela reportagem. Constitui, assim, um elemento de “ligação” ou de “pontuação” dos distintos momentos do percurso para “contar a história”, funcionando, portanto, como um importante operador de coesão textual. As passagens de indicação de percurso orientam o espectador na própria interpretação e inteligibilidade da reportagem, ao introduzirem o problema-chave (foco), ao marcarem deslocamentos espaciais (de ambiente) e temporais (de um momento presente a um do passado, ou vice-versa), ao indicarem mudanças de um aspecto para o outro, ao evidenciarem contraposições ou transição de situações e entrevistados, e ao permitirem que a abordagem da reportagem caminhe do particular para o geral e vice-versa.

Por meio das passagens de *hierarquização*, por sua vez, atribui-se a certas informações, situações, aspectos ou personagens maior importância dentre os vários outros enunciados ao longo do roteiro do VT. Vale lembrar que a passagem, por si só, já pode ser

considerada um momento de destaque dentro da estruturação geral da reportagem, mas nesses casos o repórter quer deliberadamente valorizar ou realçar uma informação ou aspectos entre os vários enumerados pela reportagem, sugerindo que é o aspecto mais importante para o qual se deve atentar. Apesar de não determinar necessariamente esse tipo de função, é comum nessas passagens o uso de números e de exemplos.

As passagens com a função de *comentar*, por sua vez, emitem explicitamente um juízo de valor diante do fato noticiado. Nesses casos, o repórter, por meio de um comentário ou postulação crítica e analítica, constrói uma conclusão mais explícita acerca do que foi explanado, ajudando o espectador a também estabelecer seus juízos de valor a partir do que foi reportado. São bastante frequentes em matéria de esportes, na análise de jogos, e em matérias internacionais, quando o correspondente avalia a importância do fato para o país.

Já as passagens de *presentificação* assinalam a presença ou a condição de “testemunha autorizada” do repórter em relação ao fato/fenômeno, ou seja, indicam a proximidade do repórter em relação àquilo que noticia. Inclui-se nessa categoria aquele tipo de passagem cujo propósito é, sobretudo, a simples “apresentação” do repórter-interlocutor, sem contribuir diretamente para o desenvolvimento do percurso narrativo ou para a construção argumentativa. Funciona mais como uma espécie de “assinatura”, de tal modo que sua eventual supressão ou “cobertura” com imagens pode se dar, muitas vezes, sem quaisquer prejuízos à estrutura geral da reportagem. Revestem-se, assim, de um caráter quase “acessório” em relação à organização textual, não participando diretamente dos investimentos semânticos articuladores do sentido.

No caso das passagens *performáticas*, que vão além de uma função informativa, apela-se para estratégias que buscam tão somente promover um maior interesse e envolvimento do espectador com a narrativa jornalística. Funcionam como uma espécie de “atração”. Contribuem para a própria espetacularização do fato, a partir de uma “performance” do repórter, apoiada ou não por efeitos técnicos. Exploram bastante a função fática da linguagem, convocando mais diretamente, e sobretudo, a atenção do telespectador. Também é comum, nesse tipo de passagem, expressões que “convocam” o espectador para algum tipo de participação na narrativa (ainda que simbólica). Estão a serviço, portanto, de uma estratégia enunciativa que busca promover, por meio de um modelo interpelativo, maior

efeito de proximidade entre enunciador e enunciatário, entre enunciação e enunciado.

## SONORA

O termo sonora, como vimos, designa genericamente toda fala dos entrevistados nas reportagens (sejam eles especialistas, testemunhas, autoridades ou personagens), incluindo a pergunta do repórter ou não. As sonoras também podem ser chamadas de povo-fala (ou fala-povo) – quando configuram uma sequência de várias entrevistas curtas feitas com populares sobre um determinado assunto (MACIEL, 1995) – ou de *sobe som* - quando são coletadas pelo som ambiente.

É normalmente no sentido de orientar o repórter de que forma se comportar e se preparar diante das entrevistas, assim como os cuidados na sua edição, que as sonoras são tratadas nos manuais e livros de telejornalismo<sup>15</sup>. Isso se dá principalmente porque na mídia televisiva dificilmente um entrevistado irá falar espontaneamente diante da câmera, e é preciso muita técnica para o repórter conseguir a informação mais apropriada, de uma forma objetiva e clara.

Quando tratam da finalidade da sonora, referem-se basicamente à função da entrevista em si, e não propriamente a sua função em relação ao “todo” do texto-reportagem. Prado (1996), por exemplo, aponta para a propriedade de algumas sonoras em esclarecer dúvidas, como é o caso de algumas testemunhas fundamentais de um acontecimento; como também para enaltecer e mostrar o prestígio de uma determinada emissora, no caso de entrevistas exclusivas de pessoas importantes. Carvalho et al. (2010), por sua vez, lembram que a sonora deve fundamentalmente acrescentar informação; destacando também que não cabe a ela reafirmar aquilo que foi dito pelo repórter.

O Manual de Telejornalismo da Globo (1985) destaca que a sonora, quando não acrescenta informação, só se justifica se tiver uma boa dose de emoção (a não ser que se trate de um nome-notícia). E

15 São citadas por alguns autores e manuais estratégias como: confirmar as informações da pauta, conversar antes com o entrevistado para “escolher” as respostas que valem notícia, planejar as perguntas pensando naquilo que o telespectador gostaria de saber, estar atento às respostas durante a entrevista para o entrevistado não fugir de perguntas, pedir para repetir caso não fique claro; na edição de sonoras mais longas, “começar mais adiante” resumindo o que se falou ao introduzir a sonora no *off*, entre outras (Cf. CRUZ NETO, 2008; YORKE, 1998; BARBEIRO e LIMA, 2005; MANUAL DE TELEJORNALISMO DA GLOBO, 1985)

Barbeiro e Lima (2005) observam que as sonoras devem ser as mais opinativas possíveis. “Sonoras opinativas são sempre mais contundentes e chamam mais atenção” (p. 106).

Foi a partir dessas descrições – que embora elucidativas quanto a algumas especificidades e conteúdos da sonora, são insuficientes para se entender suas funções diante da reportagem – que se partiu para a observação das recorrências nos usos da sonora na sua articulação com os demais elementos<sup>16</sup>. Tal investigação identificou pelo menos cinco funções principais para as sonoras. São elas: explicar/detalhar; construir posicionamento; reforçar; singularizar; e emocionar.

As sonoras de explicação são empregadas na construção textual da reportagem quando o repórter visa descrever, explicar e detalhar o fato ou algum aspecto específico a partir de uma postulação autorizada, feita por meio de testemunhas oculares/ protagonistas da ação ou de técnicos e especialistas (no caso de matérias que abordam assuntos científicos, por exemplo).

As sonoras de construção de posicionamentos, por sua vez, têm o objetivo de apontar para as implicações que provocam ou sugerem o fato, acontecimento ou fenômeno reportado, seja realçando as suas repercussões ou consequências, como revelando suas contradições, versões e pontos de vistas. Fazem parte dessa categoria as sonoras que emitem opiniões, juízos de valor, especulações e/ou previsões. Também pode se enquadrar nesse tipo de sonora, aquela em que o entrevistado se recusa a falar ou se mostra desconsertado diante de uma pergunta, pois se trata, ainda que em outros termos, de um tipo de posicionamento (no caso, a construção da recusa).

As sonoras podem ser utilizadas, também, para reforçar ou reiterar o fato, servindo como uma espécie de “ilustração” em relação a tudo que é descrito por meio das imagens, *off* ou passagem ao longo da reportagem. Nesse caso, ela não acrescenta informações, mas apenas “ilustra” aquelas colocadas ao longo do texto-reportagem, reiterando e reafirmando a autenticidade do fato. Buscam produzir efeitos de proximidade, por um lado, entre aquele que reporta e aquilo que é reportado, afirmando seu acesso àqueles que estão envolvidos na situação reportada (é como se o repórter, por meio delas, afirmasse: “estive no local e falei com os envolvidos, não importa se eles têm algo a acrescentar”). Promovem, por outro lado, um efeito de aproximação entre a enunciação e o enunciado, a partir

16 Detalhadas em Abreu e Lima (2010).

da presença do repórter na cena enunciativa em contato com outros que dela participam.

As sonoras podem ser usadas, ainda, para singularizar um fato a partir de declarações inabituais, surpreendentes, excêntricas, inesperadas ou reveladoras. Esse tipo de sonora tem a função de particularizar ou de conferir um caráter de excentricidade a determinados atores do enunciado (personagens) ou as suas falas. Encaixam-se nesse tipo de sonora aquelas entrevistas que captam a palavra insólita – seja ela curiosa ou mesmo sem valor informativo – em reportagens com “celebridades” ou pessoas públicas importantes, mas também com “anônimos excêntricos”.

E, por fim, as sonoras podem ser colocadas dentro da reportagem para deliberadamente promover uma identificação, projeção e/ou empatia do telespectador com o entrevistado/personagem, apelando para a emoção, para efeitos patêmicos. Pródigas em reportagens que relatam episódios trágicos, como grandes catástrofes e assassinatos, esse tipo de sonora produz um sentido cuja particularidade é, justamente, ser sentido. Sua função não depende, neste caso, de uma significação construída tanto numa dimensão inteligível, baseada em um valor informativo, e sim numa dimensão mais sensível, na qual o sentido depende do “sentir do outro” e do “sentir o outro” (FECHINE, 2007) – o que, geralmente, manifesta-se por meio do estabelecimento de relações de reconhecimento e até mesmo de familiaridade (sentir-se parte), entre aquele que reporta (repórter), aquilo que é objeto da reportagem (entrevistado/personagem) e aquele para quem se reporta (espectador).

## OFF

Como vimos anteriormente, o *off* concerne a todo texto gravado pelo repórter (sem que o rosto dele esteja no vídeo) para ser articulado com as imagens dentro da reportagem<sup>17</sup>, o que inclui as imagens coletadas pelo cinegrafista (durante a elaboração da reportagem), as imagens de arquivo e as criadas pela editoria de artes, assim como as sonoras e as passagens. Entre todos os elementos da reportagem, o *off* pode ser considerado aquele no qual a natureza

17 Definição elaborada a partir de uma releitura de Prado (1996, p. 28) e Rezende (2000, p. 149).

sincrética<sup>18</sup> da reportagem é mais evidenciada. Embora a imagem esteja presente nos demais elementos (ela é também parte da sonora e da passagem), é no *off* que ela ganha maior relevância no sentido da significação global, na medida em que a imagem é estrategicamente articulada com ele de forma simultânea ou sobreposta. Ao contrário da passagem e da sonora, nas quais o texto oral é manifestado pela imagem da própria fonte em ação (o repórter e o entrevistado em cena, respectivamente).

É necessariamente a partir de um diálogo com as imagens coletadas, disponíveis ou criadas acerca do fato que o *off* se constrói e se delinea dentro da reportagem. Em sua maioria, os manuais e livros de telejornalismo disponíveis tratam o *off* em termos de imagem e som, enfatizando como se deve ou como se dá a relação de concomitância (ou simultaneidade) entre essas duas formas expressivas, sem explorar sua função na “enunciação global”, que resulta de uma relação de sucessividade – no sentido de encadeamento dos vários elementos da reportagem<sup>19</sup>.

O que encontramos são apenas algumas sugestões do que seria o papel do *off* para a reportagem. Barbeiro e Lima (2005), por exemplo, sugerem que o *off* seja o principal recurso para a construção distanciada (no sentido de imparcialidade) da “trama” da reportagem, ao contraporem o *off* ao caráter opinativo das sonoras: “O contexto e o enredo devem estar no *off* construído pelo editor. O editor não opina no texto; quem opina é o entrevistado” (BARBEIRO; LIMA, 2005, p. 106).

O Manual de Telejornalismo da Globo (1985, p. 12) também atenta para essa neutralidade do *off* em relação aos outros elementos da reportagem, ao defender que “narrar texto *off* no estúdio é distanciar o repórter do fato”. Ele teria, portanto, um sentido bem geral de ajudar a construir a narrativa sobre o fato, ligando diferentes elementos para formar uma trama distanciada. É nesse sentido que Prado (1996, p. 28) afirma que é no *off* que “o repórter vai conduzindo a matéria com uma narração que deve ser objetiva e dinâmica”.

18 Por sincretismo entendemos um procedimento ou resultado que estabelece por superposição a relação entre dois termos ou categorias heterogêneas, a partir do auxílio de uma grandeza semiótica que os reúne. Assim, “serão consideradas como sincréticas as semióticas que [...] acionam várias linguagens de manifestação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 467).

19 A partir da contribuição de Eisenstein (1990) – podemos entender esses dois aspectos do *off* a partir dos termos “verticalidade” (para definir relações de simultaneidade na ocorrência dos elementos ou co-ocorrência) e de “horizontalidade”, para as relações de sucessividade (alternância na ocorrência dos elementos).

Vale ressaltar, entretanto, que muitas reportagens não só descrevem, relatam ou resumem os acontecimentos de forma objetiva e distanciada, as quais Bordas (1994) chama de “notícias diretas”. Muitas vezes elas configuram “notícias de criação”, a partir do momento em que oferecem, por meio de como o repórter constrói a sua narrativa, mais do que informações sobre o fato e os significados diretamente a ele ligados, buscando

formas de dizer, de apresentar qualificando, diferenciando, destacando aspectos, mostrando os fatos em contextos e situações e introduzindo elementos críticos, pontos de reflexão” (FONTCUBERTA, 1993, *apud* BORDAS, 1994, p. 1999).

Queremos mostrar com essa abordagem menos frequente da notícia que acreditamos, também, que é por meio do *off* que o repórter, tendo a sua disposição as informações sobre o fato, constrói sua interpretação introduzindo elementos de reflexão que complementam o discurso noticioso. Esclarecidos tais pontos, podemos classificar o *off* a partir de duas relações distintas com a imagem: uma vertical (relativa a simultaneidade com a imagem) e outra horizontal (relativa ao encadeamento dos demais elementos da reportagem)<sup>20</sup>.

É justamente no primeiro nível de análise (a relação vertical entre o *off* e a imagem) que, com base em uma categorização já proposta por Barthes (1990)<sup>21</sup>, podemos falar na existência de duas funções do *off*: a de elucidar/direcionar e a de complementar. A primeira diz respeito a capacidade do *off* de “fixar” de forma seletiva os sentidos possíveis de uma ou várias imagens<sup>22</sup>, ajudando na descrição ou na interpretação dos elementos da cena. Já na função de complementaridade, o *off* acrescenta à imagem sentidos que ela não contém. Nesse caso, como observa Barthes (1990), a mensagem linguística faz progredir a ação, indo além de uma análise puramente qualificativa.

No segundo nível de análise, o *off* contrai mais duas outras funções, a partir da relação horizontal (no sentido de encadeamento) que estabelece com os demais elementos da reportagem: a de costurar e de argumentar. Nesse caso, não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais a partir da lógica da simultaneidade, mas da

20 O termo vertical é baseado na unidade audiovisual preconizada por Eisenstein (1990).

21 Fixação e *Relais*, respectivamente.

22 Partindo do pressuposto de Barthes (1990) de que toda imagem é polissêmica e possui uma “cadeia flutuante” de significados.

sequencialidade, na qual os elementos se articulam dando ênfase à ordem sintagmática (FECHINE, 2009a).

É a partir do *off* que o texto é “tecido” ou “costurado” numa unidade possível de ser interpretada. Aqui ele é o grande responsável pela “coesão textual”<sup>23</sup> da reportagem, uma vez que cria, estabelece e sinaliza os laços que deixam os vários segmentos ligados, articulados e encadeados. Em outras palavras, é ele quem promove a continuidade do texto, a sequência interligada e inteligível de suas partes<sup>24</sup>.

Ao mesmo tempo em que articula cada uma das partes do texto-reportagem, o *off* também tem a função de argumentar, na medida em que dá e desenvolve informações. Essa função, no entanto, pode se apresentar, dependendo do tema tratado, abordagem ou perfil do próprio repórter, de uma forma mais descritiva ou mais crítica. O predomínio de um ou outro uso resultaria, retomando os conceitos de Bordas (1994), na configuração das “notícias diretas” e “notícias de criação”, respectivamente.

## IMAGENS

Consideramos como imagens da reportagem todos os enunciados visuais e icônicos, dinâmicos ou estáticos, que são articulados de maneira simultânea ao *off*, e servem de embasamento para a sua elaboração, corroborando aquilo que é narrado pelo repórter ou produzindo novos significados em cima daquilo que é enunciado pelo *off*. As imagens podem ser classificadas em duas subcategorias: as imagens captadas e as imagens criadas.

As imagens captadas se referem às imagens do mundo referente (da “rua”), gravadas pelo cinegrafista no local dos acontecimentos ou selecionadas pela equipe de produção em fontes de documentação (o que inclui as fotografias, documentos e imagens arquivo). Já as imagens criadas são o resultado de processos de computação gráfica. Podem ser chamadas também de imagens de síntese, sendo elaboradas para serem inseridas na reportagem com as mesmas funções das imagens gravadas em relação ao *off*. São exemplos de imagens criadas: mapas digitais e simulações (popularmente chamadas

23 Tal afirmação se baseia na definição de coesão textual por Antunes (2005).

24 Não é difícil reconhecer que há reportagens mais inteligíveis e mais bem articuladas que outras. É justamente no mau uso do *off* enquanto elemento de coesão que normalmente encontramos a razão para isso.

de artes) – que normalmente oferecem um reforço ou complemento didáticos das informações dadas no *off*. Assim sendo, apresentam basicamente duas funções: a de corroborar aquilo que é dito no *off* e a de elucidar algum aspecto visual da notícia.

## ELEMENTOS DE APOIO

Os elementos de apoio da reportagem são todos os enunciados que, aplicados na interface das unidades noticiosas, têm a função de reforçar suas respectivas formas ou conteúdos. A inteligibilidade das formas com as quais eles dialogam não é impossibilitada pela ausência deles, porém, ela é por eles facilitada. Essa categoria inclui basicamente os *letterings*, créditos, legendas e textos em destaque dentro da reportagem.

Mais detalhadamente, os elementos de apoio da reportagem podem ajudar na identificação da equipe envolvida na produção, dos entrevistados e do lugar de onde se transmite a reportagem (a exemplo dos créditos); do tempo da imagem transmitida (usando sinal de “arquivo” ou “gravado”); no destaque de determinados dados mencionados nas formas noticiosas (a exemplo dos textos ou tabelas sobrepostos às imagens); e na tradução ou acessibilidade (a exemplo das legendas que traduzem ou esclarecem determinadas falas).



## PALAVRAS FINAIS

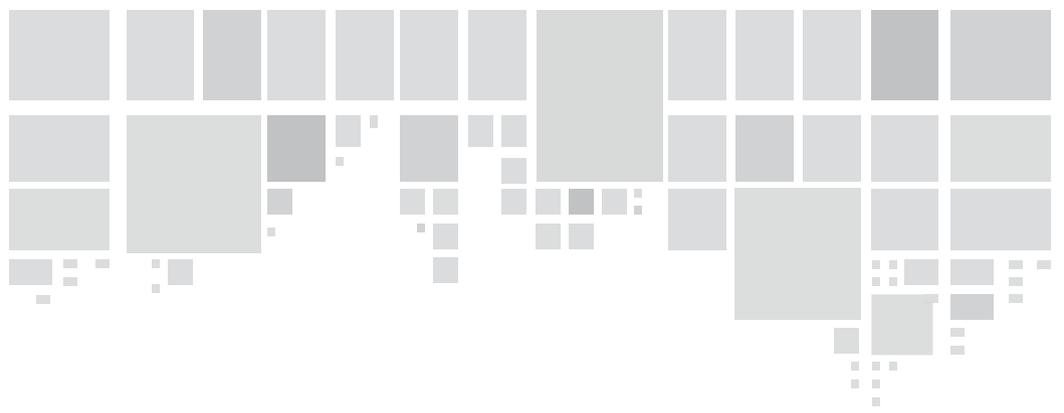
Feita a proposição desta gramática, ainda que não se pretenda estabelecer categorias rígidas nem definitivas, queremos oferecer desde já uma nova forma de observar e de se apropriar da reportagem (e, também, do telejornal), estabelecendo uma metodologia capaz de identificar e descrever um sistema de princípios (baseado em relações/funções) que preside os usos dessa linguagem. Destacamos, ainda, que a partir dessa perspectiva, almejamos fomentar uma abordagem que permita a percepção do telejornal como um texto cuja coesão depende do uso inteligente dessas funções, sugerindo, com isso, como reconhecer os bons e os maus usos.

A partir do caminho teórico-metodológico aqui seguido e dos resultados por ele possibilitados, ambicionamos estabelecer duas contribuições de naturezas distintas (embora diretamente interligadas) para o ensino em telejornalismo: uma voltada mais imediatamente para o terreno da prática, e outra, direcionada para o fomento da pesquisa científica.

A primeira delas, e talvez a mais evidente, trata-se de uma ferramenta didática e desafiadora para professores, alunos e profissionais. Com a proposição de uma gramática da reportagem, a partir da identificação das funções mais recorrentes estabelecidas entre as unidades constitutivas desse texto, visamos auxiliar no entendimento e na operação criativa do processo de elaboração da reportagem.

A segunda, mais ampla e não menos importante, aponta caminhos para professores/pesquisadores pensarem o telejornal. A partir da sistematização de uma gramática da reportagem, acreditamos estar evidenciando a base de um sistema que subsidia um novo olhar sobre a linguagem do telejornal, desvendando uma forma pela qual podemos tratar esse texto maior: não somente como objeto de comunicação, mas como objeto de significação, cujos mecanismos de estruturação (relações e dependências) fazem dele um todo de sentido.

A gramática proposta neste livro, ao mesmo tempo que apresenta uma sintaxe cuja lógica pode ser utilizada, de forma criativa e construtiva, na elaboração de novos textos-reportagens, pretende revelar uma perspectiva (orientada pela relação partes/todo) que pode ser ampliada para outros níveis enunciativos do telejornal. Espera-se, ainda, de modo complementar, que descrições como as aqui propostas possam contribuir para evidenciar, aos próprios profissionais de TV, um *savoir faire* que, por ser geralmente de natureza muito empírica e intuitiva, nem sempre consegue ser legado aos futuros jornalistas.



## REFERÊNCIAS

- ABREU E LIMA, Luísa. **Por uma gramática da reportagem**: uma proposta de ensino em Telejornalismo. 2010. 130f. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A linguagem do telejornal**: um estudo sobre os seus modos de organização a partir dos principais telejornais da Rede Globo. 2016. 250 f. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- \_\_\_\_\_. **A estrutura da reportagem na TV**: um estudo sobre os usos da passagem do repórter. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal de Pernambuco, 2007.
- ANTUNES, Irlandé. **Lutar com palavras**: coesão e coerência. São Paulo: Parábola, 2005.
- BARBEIRO, Hérodoto; LIMA, Paulo Rodolfo. **Manual de Telejornalismo**: os segredos da notícia da TV. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZERMAN, Charles. Gêneros Textuais / Charles Bazerman, Carolyn Miller; orgs. Angela Paiva Dionísio, Carolyn Miller, Charles Bazerman, Judith Hoffanagel; tradução Benedito Gomes Bezerra, Fabiele Stockmans De Nardi, Darío Gómez Sánchez, Maria Auxiliadora Bezerra, Joice Armani Galli. – 1. ed. – Recife: [s.n.], 2011. 66p.; E-book. (Série Acadêmica, v.1: Bate - papo Acadêmico).
- BERGER, Christa. O conhecimento do jornalismo no círculo hermenêutico. **Brazilian Journalism Research**, v. 6, nº 2, p. 17-25, 2010.
- BORDAS, Miguel Angel Garcia. Notícia direta e notícia de criação. **Revista Textos de Cultura e Comunicação**, Bahia. n. 31-32, p. 189-207, 1994.
- CARVALHO, Alexandre et al. **Reportagem na TV: como fazer, como produzir, como editar**. São Paulo: Contexto, 2010.
- CHARON, Yvan. **A Entrevista na televisão**. Portugal: Inquérito, 1995
- COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa**. São Paulo: Ática, 1993.
- CRUZ NETO, João Elias. **Reportagem de televisão: como produzir, executar e editar**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- CURADO, Olga. **A notícia na TV: o dia a dia de quem faz Telejornalismo**. São Paulo: Alegro, 2002.
- DISCINI, Norma. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990
- FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**. Recife: v. 5, nº 1, 2001, p. 14-26.
- FECHINE, Yvana. Introdução à Televisão, Telecinejornalismo, Comunicação e Semiótica. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2006, 2008a. Anotações de Aulas.

- FECHINE, Yvana. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. 1 ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008b.
- FECHINE, Yvana. Procedimentos e configurações espaço-temporais no telejornal. In: VIZEU, Alfredo.(org.). **A sociedade do telejornalismo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008c, p.109-124.
- FECHINE, Yvana. Uma proposta de abordagem do sensível na TV. In: MÉDOLA, A. S. L. D; ARAÚJO, D. C e BRUNO, F. Imagem, visibilidade e cultura midiática. XV Compôs. Porto Alegre: Sulinas, 2007. pp 189-204
- FECHINE, Yvana; ABREU E LIMA, Luisa. Por uma sintaxe do telejornal: uma proposta de ensino. **Galáxia**, São Paulo, v. 9, nº 18, p. 263-275, 2009a.
- FECHINE, Yvana; ABREU E LIMA, Luisa Carvalho de. **Pensando o telejornal como linguagem**. In: I Colóquio Internacional Discurso e Mídia, 2009, Salvador. I Colóquio Internacional Discurso e Mídia, 2009b.
- FIORIN, José Luiz. O projeto hjelmsleviano e a semiótica Francesa. **Galáxia**, São Paulo, v3, N° 5, 2003, p.19-52.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 2007.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007
- FRANCHI, Carlos. **Mas o que é mesmo “gramática”?**. São Paulo: Parábola, 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HALLIDAY, M.A.K.; HASAN, Ruqaiya. **Cohesion in English**. London: Longman, 1976.
- HASAN, Ruqaiya. The structure of a text the identity of text. In: HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. **Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**. Oxford: Oxford University press, 1989.
- HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques: o que o jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público**. São Paulo: Contexto, 2006.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- JESPER, Jean Jacques. **Jornalismo televisivo**. Coimbra: Minerva, 1998.
- LANDOWSKI, Eric. Modos de presença do visível. In OLIVEIRA, A.C. de (ORG.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p.97-112.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Pesquisa em comunicação**. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2005.
- MACIEL, Pedro. **Jornalismo de televisão**. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Elias. Metodologias de Pesquisa em Jornalismo: uma revisão histórica e perspectivas para a produção de manuais de orientação. **Brazilian Journalism Research**, v. 6, p. 10-28, 2010.
- MACHADO, Elias. Dos estudos sobre jornalismo às teorias do jornalismo (três pressupostos para a consolidação do jornalismo como campo de conhecimento). **E-compós**, revista eletrônica da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Dezembro, 2004. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/download/2/4>>. Acesso em: 27 mai. 2020.
- MANUAL DA TV JUSTIÇA. Disponível em: <<http://www.tvjustica.gov.br/documentos/Manual%20da%20TV.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2009.
- MANUAL DE PROCEDIMENTOS E DE REDAÇÃO DA TV SENADO. Brasília: Supremo Tribunal Federal, 1998
- MANUAL DE TELEJORNALISMO DA REDE GLOBO. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 1985.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. A. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Orgs.). **Gêneros Textuais: reflexões e ensino**. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011, p. 17-31.
- MARRONE, Gianfranco. **Estetica del telegiornale**. Roma: Meltemi, 1998.
- MEDINA, C. A. **Entrevista: um diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2001.
- MEDITSCH, Eduardo. Novas e velhas tendências: os dilemas do ensino de jornalismo na sociedade da informação. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*. v. 1, p. 41-62, 2007.

- MEDITSCH, Eduardo. **Pedagogia e Pesquisa para o Jornalismo que está por vir**: a função social da universidade e os obstáculos para a sua realização. Florianópolis: Insular, 2012.
- MILLER, Carolyn R. Genre as Social Action. **Quarterly Journal of Speech**, n. 70, 1984, p. 151-67. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Carolyn\\_Miller4/publication/238749675\\_Genre\\_as\\_Social\\_Action/links/56bc9c9c08ae6cc737c5c405/Genre-as-Social-Action.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Carolyn_Miller4/publication/238749675_Genre_as_Social_Action/links/56bc9c9c08ae6cc737c5c405/Genre-as-Social-Action.pdf)>. Acesso em: 3 ago. 2020.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV**: manual de Telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- PRADO, Flávio. **Ponto eletrônico**: Dicas para fazer telejornalismo com qualidade. São Paulo: Publisher Brasil, 1996.
- REIMÃO, Sandra. Televisão. In: MELO, José Marques de. **O campo da Comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.
- SCHNEUWLY, Bernand; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.
- SQUIRRA, Sebastião. **Aprender Telejornalismo**: produção e técnica. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- YORKE, Ivor. **Jornalismo diante das câmeras**. São Paulo: Summus, 1998.

*Título* A linguagem da reportagem

*Autoria* Yvana Fechine  
Luisa Abreu e Lima

*Formato* E-book (PDF)

*Tipografia* Open Sans

*Desenvolvimento* Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE

CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397

E-mail: [editora@ufpe.br](mailto:editora@ufpe.br) | Site: [www.editora.ufpe.br](http://www.editora.ufpe.br)



**PROGRAD**  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO