



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**VIDEORREPORTAGEM NA ERA DAS NOVAS TECNOLOGIAS: A EXPERIÊNCIA
JORNALÍSTICA DO *ZONA DE IMPACTO* (SPORTV)**

FELIPE FRAZÃO DE QUEIROZ

Rio de Janeiro
2008



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**VIDEORREPORTAGEM NA ERA DAS NOVAS TECNOLOGIAS: A EXPERIÊNCIA
JORNALÍSTICA DO *ZONA DE IMPACTO* (SPORTV)**

Monografia submetida à Banca de Graduação como requisito para
obtenção do diploma de Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo.

FELIPE FRAZÃO DE QUEIROZ

Orientador: Profa. Dra. Cristina Rêgo Monteiro da Luz

Co-orientador: Prof. Ms. Augusto Henrique Gazir Martins Soares

Rio de Janeiro
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia Videorreportagem na era das novas tecnologias: a experiência jornalística do *Zona de Impacto* (SporTV) elaborada por Felipe Frazão de Queiroz.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia.....//

Comissão Examinadora:

Prof. Ms. Augusto Henrique Gazir Martins Soares
Mestre em Latin American Politics pelo Institute of Latin American Studies da Universidade de Londres
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Fernando Antônio Soares Fragozo
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Cristina Rêgo Monteiro da Luz
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro

2008

QUEIROZ, Felipe Frazão de. Videoreportagem na era das novas tecnologias: a experiência jornalística do *Zona de Impacto* (SporTV) Orientador: Cristina Rêgo Monteiro da Luz; Co-orientador: Augusto Henrique Gazir Martins Soares. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.

RESUMO

O trabalho mostra como alguns avanços tecnológicos permitiram uma gama maior de formatos de produção de reportagem no telejornalismo. Dessa forma são expostas a lógica de produção tradicional dos telejornais e as influências da internet nesse sistema, como a colaboração dos usuários e de cinegrafistas amadores. No telejornalismo de esportes radicais do *Zona de Impacto*, a internet é uma ferramenta a mais no campo produtivo e modifica os processos de realização das matérias e as transmissões de eventos. O estudo aponta como o “kit-correspondente”, uma ferramenta desenvolvida pela Rede Globo para a cobertura do jornalismo internacional de forma menos custosa, e a videoreportagem, modo de produção solitária para a tevê, podem ser combinados numa forma alternativa de produção jornalística televisiva, geradora de linguagens diferentes, estéticas novas e coberturas mais diversificadas. É feito um estudo de caso sobre a cobertura da expedição brasileira ao Monte Everest em 2008, uma ação conjunta entre TV Globo e SporTV, que se tornou viável com a utilização da internet e do kit-correspondente, colocando em prática premissas da videoreportagem.

Aos meus pais, Cláudio e Christina, e aos meus avós, Rueff, Maria, Darcy e Marice, que, nestes 21 anos, se dedicaram e não mediram esforços para me educar. Ao companheirismo de meu irmão Fernando. Ao apoio inestimável e incondicional de Augusto Gazir, com seus esclarecimentos e estímulos, e à compressão dos professores da ECO, que ajudaram a formar um profissional melhor. Sobretudo àqueles que, nesses quatro anos de convívio universitário, me fizeram pensar, estimulando idéias e inquietações. A todos que, no colégio, na faculdade, no trabalho e em casa contribuíram de alguma maneira para enriquecer meu dia-a-dia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 TELEJORNALISMO E NOVAS TECNOLOGIAS

2.1 Cenário do telejornalismo esportivo

2.2.1 O espaço dos esportes radicais e o *Zona de Impacto*

2.1.1.1 Usos da internet no *Zona de Impacto*

3 UMA CÂMERA NA MÃO... DE UM JORNALISTA: A VIDEORREPORTAGEM

3.1 Histórico

3.1.1 Condições técnicas: breve retrospectiva da evolução dos equipamentos

3.2 O conceito

3.3 Reflexões sobre a linguagem audiovisual da prática solitária

4 A EXPERIÊNCIA DO “KIT-CORRESPONDENTE” NOS ESPORTES RADICAIS

4.1 Kit-correspondente: um projeto para o jornalismo internacional da Rede Globo

4.1.1 Composição e funcionamento do kit: as vantagens e desvantagens

4.2 Telejornalismo esportivo: novas aplicações do kit

4.2.1 Kit-correspondente nas transmissões via internet do *Zona de Impacto*

4.2.1.1 Breve histórico das transmissões via *web* no *Zona de Impacto*

4.2.1.2 O sistema de transmissão via internet

4.2.2 A produção de reportagens antes, durante e depois dos eventos

5 A COBERTURA DA EXPEDIÇÃO BRASILEIRA AO MONTE EVEREST 2008

5.1 Concepção da pauta, planejamento e viabilização da cobertura

5.2 Os três tipos de produção jornalística

5.2.1 Telejornalismo padrão: as matérias diárias

5.2.2 O *trekking* mais bonito do mundo: a edição especial do *Globo Repórter*

5.2.3 Práticas de videorreportagem

5.3 Análise das matérias “Zona no Everest” e “Perigo no Everest”

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8 ANEXOS

8.1 Planejamento de eventos *Zona de Impacto*

8.2 Fotografias

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu do desejo de se compreender como novas tecnologias cada vez mais incorporadas ao telejornalismo contribuem ou não para diversificar o conteúdo e o formato das reportagens. Para isso, analisa-se as práticas de videorreportagem, como um potencial modo de produção de matérias jornalísticas, quando aliada a aparatos tecnologicamente modernos, como o “kit-correspondente”, desenvolvido pela Rede Globo. Nesse sentido, são relevantes as experiências com a internet da equipe do programa *Zona de Impacto*, do canal a cabo SporTV, na cobertura de esportes radicais.

A internet altera a forma de o público lidar com as informações, descentralizando as fontes emissoras, como identifica Dan Gilmor, em *Nós, os Media*, obra clássica sobre a mídia contemporânea. Ao permitir a disponibilização de conteúdo, a *web* quebra a divisão entre emissores e receptores, agora mais ativos do que antes no processo comunicacional de produção de informações. A interatividade e a colaboração, tanto em texto como em vídeo, estão cada vez mais presentes na mídia, em parte estimuladas pelos veículos, cientes da importância do público na construção das notícias.

Além disso, ela também está sendo usada como ferramenta na produção telejornalística. O telejornalismo começa a incorporar a internet e suas possibilidades de modernização, não só como meio de interação com os telespectadores, mas como instrumento produtivo. É o caso das transmissões esportivas ao vivo na TV analógica com sinal via *web*, e da troca de conteúdo com equipamentos semelhantes ao “kit-correspondente”, que usam a internet como meio de envio de matérias de forma barata. O “kit” é composto, basicamente, de um laptop com *software* de edição e de câmera digital, o que permite a qualquer jornalista trabalhar sozinho, como um videorrepórter. O trabalho busca, então, compreender como a videorreportagem e o “kit” um modo de produção e uma tecnologia, aliados, podem ajudar a diversificar a cobertura, não só em assuntos, mas em linguagens e estéticas.

O engajamento pessoal do autor na realização deste trabalho é inegável, e talvez seja importante considerá-lo. Desde o início da vida acadêmica, o autor esteve envolvido em produções audiovisuais. As primeiras atividades na faculdade foram motivadas pela preocupação pessoal em obter uma formação completa e o mais diversificada possível. Nesse sentido, o envolvimento com a operação de câmera e a edição de imagens, cadeiras não obrigatórias para a formação em jornalismo, se deu de forma voluntária, logo nos primeiros períodos da vida universitária. Começava uma simpatia com multifuncionalidade do jornalista, daí o interesse em estudar a videorreportagem.

Foi de extrema relevância a convivência profissional com jornalistas que lidam com o kit-correspondente. Esta experiência foi possibilitada através do programa de estágio da Rede Globo,

do qual o autor fez parte. Muitas das informações contidas nesse capítulo, e no posterior, foram obtidas com o acompanhamento da rotina produtiva do SporTV, como estagiário do canal por quase um ano e meio. A vivência nas redações da TV Globo e do SporTV, no Rio de Janeiro, possibilitou o acúmulo de conhecimentos produtivos de telejornalismo, e ajudou a chegar a alguns objetos de estudo, como o próprio kit-correspondente, além de ter facilitado o acesso a informações de planejamento do *Zona de Impacto* e às matérias da cobertura estudada.

Adotou-se como metodologia a revisão bibliográfica, com acompanhamento de produções na própria redação do SporTV e o estudo de caso de uma cobertura em que se empregou um sistema de reportagem em dupla com o kit. De início buscou-se fazer a leitura de fontes variadas do telejornalismo. A intenção era verificar as referências ao tema proposto na bibliografia clássica desse campo de conhecimento. Entretanto, nem sempre as obras já existentes foram suficientes para embasar os assuntos mais específicos abordados, como por exemplo, os esportes radicais e o kit-correspondente, que não têm uma reflexão considerável publicada. Devido à falta de literatura consistente publicada, também se recorreu ao método da entrevista presencial e a artigos encontrados na *web*.

O primeiro capítulo aponta como as novas tecnologias podem influenciar os modos de produção de notícias do telejornalismo, possibilitando a variação das formas de se fazer reportagem e também os formatos finais das matérias. Para isso, há uma breve apresentação da divisão de trabalho tradicional nas redações e apontamentos da videoreportagem, um tipo opcional de se reportar um fato jornalisticamente. Como parte da análise é sobre o telejornalismo de esportes radicais, já nesta parte inicial, caracteriza-se esse campo, inserindo-o também no telejornalismo esportivo.

A videoreportagem e as novas tecnologias encontram farto campo para avanços e experimentações. Aponta que tipos de estética estão sendo mais aceitas no telejornalismo, como a valorização de imagens de cinegrafistas não-profissionais, com aspecto digitalizado, antes condenadas pelas supostas regras de “perfeição estética”. Com o estímulo à participação dos telespectadores, em certos momentos o padrão não será contemplado.

O capítulo sobre a videoreportagem aprofunda a discussão sobre esta forma peculiar de produção de reportagem e linguagem audiovisual jornalística, comparando-a sempre com o padrão de produção de notícias e linguagem tradicionais estabelecidos no Brasil, derivados do telejornalismo norte-americano. Ao tentar explicar como a videoreportagem foi concebida e quais são suas características, é feita uma exposição histórica do seu surgimento nos Estados Unidos, no Canadá e no Brasil, além de um resumo da evolução dos equipamentos em telejornalismo, que influenciam diretamente as condições de trabalho, e conseqüentemente, a linguagem que surge com esta prática.

Sobretudo nesta parte do trabalho, a dissertação de mestrado de Patrícia Thomaz é tomada como obra de referência. A pesquisa de Thomaz, denominada *A linguagem experimental da videoreportagem*, é recente, foi apresentada em 2007, por isso faz uma longa discussão atualizada sobre o tema, sendo uma das principais obras acadêmicas brasileiras que caracterizam a videoreportagem. Além desta dissertação, o autor buscou outros artigos na internet sobre o assunto, nacionais e estrangeiros.

O capítulo seguinte, sobre as experiências da utilização do kit-correspondente na TV Globo e no SporTV, descreve a composição técnica e o funcionamento desta ferramenta de reportagem – uma mini estação de TV, que agrupa laptop, câmera digital, tripé, entre outros aparelhos – criada pelos engenheiros da Globo. Há também uma caracterização do contexto de produção para o qual esse equipamento foi desenvolvido, o do jornalismo internacional, e as alterações que ele provocou.

Como o próprio nome indica, o kit surgiu como uma tecnologia para correspondentes internacionais, para que eles pudessem sair dos escritórios e produzissem reportagens, pré-gravadas ou ao vivo, em qualquer parte do mundo, de forma barata e ágil, o que só é possível quando se trabalha com a internet como forma de envio de material para o Brasil.

Ao passo que ajuda a reorganizar a cobertura no exterior, o kit consegue baratear os custos de produção. Por essa razão ele vai ser adotado como equipamento oficial nas coberturas de esportes radicais empreendidas pela equipe do programa do SporTV, *Zona de Impacto*. Nesta etapa o trabalho mostra, principalmente, como o kit-correspondente é fundamental na execução das reportagens deste programa e faz parte das transmissões de eventos esportivos via internet.

Por fim, o estudo de caso é a cobertura do SporTV e da TV Globo feitos na expedição brasileira ao monte Everest, em 2008. Esta empreitada jornalística representa uma aplicação bem sucedida de novas tecnologias: de maneira original, combinou-se, com eficiência, o kit-correspondente e as técnicas de videoreportagem. A base da análise efetuada foi o acompanhamento das reportagens realizadas, já durante a execução da cobertura, e não apenas após sua finalização, geradas pela internet para o Brasil, e após o fim da expedição, como o episódio completo do programa *Globo Repórter*, a revisão da literatura e a entrevista, o trabalho de campo.

Para obtenção de uma perspectiva mais próxima da realidade vivida pela equipe, ou melhor, pela dupla de reportagem, Clayton Conservani e Cláudio de Moraes, o autor entrevistou este último, que dividiu com Conservani a produção das reportagens no local, tanto no aspecto editorial quanto técnico. A idéia inicial era, além de obter uma visão mais próxima do contexto produtivo, as condições de trabalho encontradas na montanha, buscar dados objetivos da produção, saber como foi a prática de videoreportagem no local e solucionar questões da análise das reportagens. Duas matérias em especial foram escolhidas para representar as possibilidades de variação de estética e

linguagem. São os VTs “Perigo no Everest” e “Zona no Everest”, exibidos pelo *Zona de Impacto*.

Vale ressaltar que a entrevista, por ter sido realizada com Moraes, o produtor-executivo do programa, também agregou mais informações a respeito das transmissões de surfe via internet exibidas no *Zona de Impacto*, e do próprio funcionamento do kit-correspondente, que está inserido no contexto dessas transmissões.

Como a produção acerca do tema ainda é restrita, isto é, há pouca literatura específica sobre o telejornalismo de esportes radicais, sobre o kit-correspondente e sobre a videoreportagem, este trabalho pode ser relevante para pesquisas novas na área, servindo como ponto de partida para aprofundamentos das questões aqui expostas. Portanto, a proposta não é esgotar o tema, nem chegar a conclusões fechadas, mas apontar caminhos para reflexões posteriores.

2 TELEJORNALISMO E NOVAS TECNOLOGIAS

Os telejornais brasileiros têm uma estrutura de produção semelhante em todas as emissoras de TV. Existe a clara divisão do trabalho, em que cada profissional é responsável por uma parte do produto final. Há uma fragmentação das etapas de construção das matérias e do telejornal. Há uma linha de montagem: de forma sucinta, ela começa na reunião de pauta, onde são discutidas as potenciais matérias a serem feitas para uma edição do telejornal. Depois os produtores de reportagem e repórteres vão apurar e gravar as imagens e entrevistas, acompanhados de uma equipe técnica, também chamada de ENG¹, com motorista, cinegrafista e operador de áudio, cada qual também focado em uma função. Quando estes retornam com o material, o entregam aos editores de texto e editores de imagem, responsáveis pela formatação da matéria. Eles editam a gravação bruta, selecionando os melhores trechos na ilha de edição, e a matéria pronta vai ao ar.

A semelhança não pára na lógica produtiva das redações. Para além das estratégias internas de organização e operação dos telejornais, ela se traduz em assuntos, em pautas e em formatos de reportagens, que também não variam muito. Existe certa tendência de os telejornais fazerem reportagens muito semelhantes, às vezes iguais, e de apresentá-las de um modo conservador, isto é, já estabelecido e padronizado. Na obra clássica *Sobre a televisão*, o filósofo francês Pierre Bourdieu chama de “circulação circular da informação”, a preocupação dos jornalistas em cobrir o que os outros jornais cobriram. Para ele, esta prática contribui para tornar os telejornais muito homogêneos e pouco variados, já que “há objetos que são impostos aos telespectadores porque se impõem aos produtores; e se impõem aos produtores porque são impostos pela concorrência com outros produtores (BOURDIEU, 1997: 39)”.

Disso resultam reportagens sempre parecidas e com pouca variação de assuntos e linguagens no telejornalismo. Antônio Brasil, pesquisador na área da televisão e professor universitário, argumenta que

O telejornal prossegue com matérias previsíveis que tem o mesmo formato, apresentadas pelos mesmos repórteres. Texto em *off*, passagem do repórter, entrevista meteórica, mais texto em *off*, o povo-fala confirmando a resposta e a assinatura final (BRASIL, 2007: 19).

A linguagem apresentada nos videoteipes ou VTs, como também são chamadas as matérias de TV, é a mesma: voz do repórter em *off*, coberta com imagens que ilustram as informações, passagem do repórter, a aparição dele em frente à câmera acrescentando informações verbalmente – que pode ser uma abertura ou um encerramento – e sonoras, trechos selecionados das falas dos

¹ *Eletronic News Gathering* (ENG), ou coleta eletrônica de notícias, é uma equipe de externa motorizada, formada por carro de reportagem e demais equipamentos de gravação, como câmeras, microfones, fitas, tripés, cabeças de luz entre outros. Geralmente, são operadas por três profissionais: um motorista, que também atua como assistente de câmera, um operador de áudio e um repórter cinematográfico. Eles trabalham diretamente com o repórter nas ruas.

personagens entrevistados, na maioria dos casos bem opinativas. Este é um modelo padronizado, baseado na presença do repórter em vídeo, uma herança do telejornalismo norte-americano, que influenciou o jornalismo brasileiro.

Esse cenário pode ser influenciado pelas novas tecnologias, que estão começando a trazer meios opcionais para a estrutura de produção das notícias. No momento, coexistem o sistema industrial de produção e alguns aparatos tecnológicos modernos, capazes de funcionar em rede e de forma descentralizada. Computadores portáteis, internet sem fio, telefones celulares, videofones, câmeras digitais menores e mais leves, agilizam a produção ainda nas ruas, sem necessidade de gastos mais expressivos. Os avanços tecnológicos têm produzido equipamentos cada vez mais potentes. A evolução das câmeras contribui na melhoria da qualidade técnica das produções de videorrepórteres.

Sobretudo a internet trouxe muitas facilidades. Além de alterar a forma de o público consumir informação, trazendo múltiplas opções, ela influencia o modo de os jornalistas a produzirem. A internet potencializou a reportagem com auxílio de computador, além funcionar, por exemplo, como meio de comunicação e instrumento viabilizador de trocas de conteúdo rápidas e baratas, embora sua aplicação mais comum ainda seja como fonte de pesquisa e apuração de reportagens. Um exemplo são as transmissões e as reportagens enviadas pela *web* de qualquer parte do mundo. Os videofones, celulares com câmeras capazes de transmitir imagens e sons, via internet por satélite, passaram a ser usados em coberturas do jornalismo internacional, com participações de repórteres ao vivo nos telejornais. Um exemplo de aplicação é representativo:

No final de 2003, seguindo na vanguarda, como tantas vezes tem acontecido, a BBC entregou telemóveis “3G” a alguns dos seus jornalistas. Os telemóveis funcionavam nas recentes redes de transmissão de dados em banda larga, permitindo que os repórteres enviassem do terreno, em tempo real, as entrevistas gravadas em vídeo (GILMOR, 2005, 137).

Além disso, hoje em dia, câmeras digitais e celulares de última geração são instrumentos disponíveis a qualquer cidadão com certo poder aquisitivo, que podem ser utilizados para se fazer jornalismo. Torna-se cada vez mais comum os *media* tradicionais encorajarem seu público a contribuir na produção de reportagens. Os receptores podem se tornar fontes emissoras de mensagens, como ocorre na *web*. Este é um dos assuntos tratados no livro de referência sobre a mídia contemporânea, *Nós, os Media*, de Dan Gilmor. Na obra, Gilmor discorre sobre a descentralização da emissão de informações ocorrida na *web* e a emergência do jornalismo cidadão, com base na colaboração de pessoas comuns a serviço da informação coletiva, os cidadãos-repórteres. “O repórter é alguém que tem uma notícia e está a tentar informar outras pessoas (OH *apud* GILMOR, 2005: 133)”. Com o fim da divisão entre produtores e consumidores, emissores e

receptores, “a produção de notícias e a reportagem do futuro serão mais parecidas com uma troca de idéias ou com um seminário (GILMOR, 2005: 15)”. Nestes debates entre jornalistas profissionais e cidadãos-jornalistas as informações são completadas, corrigidas e expandidas.

Diversos telejornais desenvolveram quadros para veicular, especificamente, produções de cidadãos-repórteres, de jornalistas não-profissionais, como “Você, no RJ”, que mostra as denúncias dos moradores do Rio de Janeiro, no telejornal local da cidade, *RJ TV*. O *Jornal da Band* tem espaço para vídeos feitos exclusivamente com celulares, mesmo que a imagem ainda seja turva, indefinida e só tenha som ambiente. O *Globo Esporte* vem exibindo imagens gravadas na torcida durante jogos de futebol, de ângulos inusitados, que mostram gols de formas ainda mais variadas que as câmeras oficiais da transmissão. Essas imagens de torcida são enviadas pelo público através do site *Globoesporte.com*. O *Fantástico*, um programa em formato de revista eletrônica no ar desde agosto de 1973 com grande audiência e volume de produção, tem quadros exclusivamente de vídeos digitais da internet. O quadro “Bola Cheia, Bola Murcha”, apresentado pelo jornalista Tadeu Schmidt, da editoria de esportes, é uma votação em vídeos de jogadas de campeonatos amadores de futebol. Os vídeos são enviados por telespectadores, pré-selecionados pela equipe de produção e exibidos no bloco esportivo do *Fantástico*, junto às notícias da rodada esportiva. A rigor, eles se encaixam mais em entretenimento do que em jornalismo. O quadro tem uma dimensão colaborativa e possibilita a interatividade pela votação. É uma forma de aproximação com o público, principalmente, de reconhecer o público.

Antônio Brasil sugere ainda que a participação deva ser estimulada de uma maneira peculiar, com os veículos de comunicação cedendo os meios de produção. Esta seria uma forma de dinamizar os telejornais, trazendo formatos, estéticas e conteúdos diferentes:

A idéia seria disponibilizar câmeras de vídeo digitais simples e eficientes, além de um treinamento básico de produção de vídeo para os moradores ou jovens das comunidades brasileiras. Eles produziriam as próprias matérias, fariam pedidos às autoridades e mostrariam as próprias realidades (BRASIL: 2007, 24).

Embora ainda não ocorra da maneira como Brasil sugere nas TVs, na internet, o site do Portal Terra, o Terra TV², já avança no quesito treinamento de cidadãos-repórteres. A página do projeto de colaboração “vc repórter” apresenta de forma sucinta dicas de produção de vídeos, fotografias e de jornalismo. São informações básicas sobre enquadramento, iluminação e até a explicação do lide jornalístico, regras sobre como elaborar um bom texto. São dicas que permitem a qualquer um produzir vídeos informativos com linguagens e estética semelhantes às da videorreportagem. Para Brasil, “a linguagem do videojornalismo cria a possibilidade de um jornalismo cidadão, pelo qual o telespectador torna-se parceiro na produção de um telejornal

2 Terra: noticias.terra.com.br/vcreporter

(BRASIL, 2007: 25)”. O site Terra TV hospeda muitas videorreportagens enviadas pelo público e outras realizadas pela própria equipe do portal.

Na própria televisão, a colaboração do público não é uma novidade. Os vídeos de cinegrafistas amadores sempre foram exibidos nos telejornais, devido ao seu caráter flagrante, ou seja, quando não havia nenhum outro registro de um fato importante. Há poucos anos, alguns vídeos de cidadãos-jornalistas foram importantes na complementação da cobertura telejornalística de catástrofes naturais, como o Tsunami que destruiu algumas ilhas do Pacífico em 2006, e também em ataques terroristas como o 11 de setembro, na colisão dos aviões com as torres comerciais do World Trade Center. As imagens registradas por câmeras de turistas nas ilhas e também em Nova Iorque foram fartamente veiculadas nos telejornais das principais redes de notícias do mundo, como a CNN, e repassadas para outras tantas pelas agências de notícias.

Vemos como o valor de notícia começa a prevalecer sobre a estética. O potencial informativo ganha relevância, e a qualidade da imagem tende a se tornar, aos poucos, uma questão secundária. Talvez não seja mais o caso de selar as imagens gravadas por cidadãos-repórteres com a escritura “imagens de cinegrafista amador”, como se fazia antes no telejornalismo, para justificar a qualidade tecnicamente “inferior” das imagens. Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima, explicam que “em casos excepcionais, quando as imagens são obtidas de outra fonte que não a da própria emissora, deve-se informar o telespectador, no texto em *off*, ou através de claquete (BARBEIRO E LIMA, 2005: 105). Na mesma linha, Beatriz Becker afirma que “imagens de arquivo ou de cinegrafistas amadores são sempre identificadas para não imprimir qualquer dúvida quanto à credibilidade do telejornal (BECKER, 2001: 201)”.

No entanto, um episódio recente exemplifica como esta prática está pode estar sendo deixada de lado. Recentemente, no dia 14 de novembro de 2008, o técnico da equipe de futebol profissional do Palmeiras, Vanderlei Luxemburgo, envolveu-se em uma briga com torcedores do time, no aeroporto de São Paulo. Ele foi agredido e quebrou o braço direito. Não havia equipes de reportagem no local, e apenas um cidadão registrou o acontecimento com sua câmera fotográfica digital. No dia seguinte, o vídeo das agressões foi exibido no *Globo Esporte*, principal telejornal esportivo diário da Rede Globo. Não houve crédito de imagens amadoras na tela, mesmo com a imagem “ruim”, isto é, tremida, quadriculada, com perdas de foco e com áudio do ambiente alto, portanto, fora dos padrões da Rede Globo. Voltando ao argumento de Becker, o telejornal pode ter sua credibilidade abalada junto ao público pela exibição de tais imagens sem crédito? Ou teria a credibilidade valorizada por ter conseguido e exibido um vídeo denunciativo?

Dan Gilmor justifica que “se o acontecimento é muito importante, mais vale dispormos de uma fotografia de má qualidade do que não termos qualquer imagem (GILMOR, 2005: 136). O padrão de qualidade da informação subjuga o padrão de qualidade estética. Isso vale tanto para as

imagens cedidas por cidadãos-repórteres, quanto para aquelas gravadas por videorepórteres, seja com câmeras digitais semi-profissionais, que evoluem constantemente, contribuindo para a melhoria da qualidade técnica das gravações, ou com celulares de última geração. Gilmor acha ainda que

Os órgãos de informação deveriam fornecer telemóveis com máquina fotográfica e câmeras digitais a todos os profissionais e estimular as pessoas a fotografar tudo o que possa parecer-se com uma notícia... Devíamos estimular os repórteres a conseguirem imagens de vídeo com som. Não estou a sugerir que transformemos os jornalistas em operadores de vídeo (pelo menos por enquanto), pois tudo o que possa distraí-los da missão de informar afectará em muito o jornalismo (GILMOR, 2005: 136).

Hoje, com tantas pessoas a produzir vídeos, e acostumadas a postá-los em sites como o *Youtube*³, a qualidade inferior tende a não agredir tanto, mesmo na telinha, que comparada ao monitor de computador é uma telona. Há uma aceitação dessa estética digitalizada, de resolução baixa, com aspecto de *pixels*⁴ aparente, pois as pessoas estão acostumando-se a vê-las na internet. De certa maneira, ela legitima a produção de videoreportagens feitas com câmeras semi-profissionais sustentadas nas mãos, e por isso mais instáveis, tremidas etc.

A linguagem dos vídeos feitos pelo público não deixa de ter certa semelhança com a da videoreportagem. A videoreportagem é uma abordagem diferente que também pode contribuir com o telejornalismo. A popularização das câmeras digitais portáteis, com o preço cada vez mais barateado, e os aparatos tecnológicos de última geração, como celulares “3G”, são inúmeras as possibilidades ainda inexploradas de arejar e dinamizar o telejornalismo. E isso vale não só para o público, como também para os jornalistas.

As transmissões de surfe ao vivo com sinal via internet e experiências de videoreportagem no *Zona de Impacto*, são exemplos de aplicações de novas tecnologias no telejornalismo esportivo. É no telejornalismo de esportes radicais que este trabalho foca a sua análise. Para tanto, faz-se necessária uma apresentação do contexto em que estão inseridas as videoreportagens e as aplicações de novas tecnologias. Vamos começar, mapeando o espectro de canais esportivos da televisão brasileira, e depois caracterizar a cobertura dos esportes radicais, onde vai desenvolver-se o estudo.

3 Site de conteúdo audiovisual de maior evidência na rede, apresenta os conteúdos sob demanda (*on-demand*): www.youtube.com.

4 *Pixel* a unidade mínima de formação de imagem no meio digital.

2.1 Cenário do Telejornalismo Esportivo no Brasil

O jornalista esportivo, Paulo Vinícius Coelho, no livro *Jornalismo Esportivo*, descreve como surgiram os primeiros canais especializados em esportes do Brasil, a maioria deles em TV fechada, no início da década de 90. O SporTV⁵ em 1991, criado pela GLOBOSAT, programadora de TV por assinatura das Organizações Globo; e a ESPN Brasil, em 1995⁶, filial da líder de esportes na TV paga norte-americana, pertencente ao Grupo Disney. Além do SporTV e da ESPN Brasil, atualmente existem mais dois veículos de comunicação totalmente dedicados aos esportes na tevê brasileira. A Bandsports, do Grupo Bandeirantes de Comunicação, e a TV Esporte Interativo, da empresa de marketing esportivo TopSports – único canal de esportes da TV aberta no Brasil⁷. São quatro veículos, mas somados eles são seis canais de tevê. A explicação é simples: o SporTV têm dois canais – SporTV e SporTV2 –, assim como a ESPN, que além da sucursal tupiniquim, veicula o sinal da versão estrangeira, com a marca ESPN Internacional – por isso também são conhecidos como Canais SporTV e Canais ESPN.

Completando o espectro de canais esportivos disponíveis, temos três canais ainda mais segmentados. Eles tratam de somente um esporte, ou de uma modalidade bem específica de esporte. Dois deles são produzidos pela GLOBOSAT: o Premiere Combate, totalmente dedicado a lutas, e o futebolístico Premiere Futebol Clube, o PFC. Ambos são canais *à la carte*⁸ – funcionam no modo opcional, em que o assinante paga uma taxa a mais na mensalidade da assinatura –, e *pay-per-view*⁹ – quando vendem as transmissões em avulso para cada consumidor.

O terceiro canal é um dos projetos mais recentes na TV paga brasileira, também conhecida como *Pay-TV*. Trata-se do Woohoo, o primeiro canal de televisão da América Latina totalmente dedicado aos esportes de ação e ao seu público-alvo, os jovens. Criado em 2006, o Woohoo tem programação durante as 24 horas de cada dia e é fruto da experiência dos seus idealizadores, Antônio Ricardo e Ricardo Bocão, ambos pioneiros dos programas de modalidades esportivas radicais na TV brasileira com o programa *Realce* da TV Record em 1983¹⁰.

5 Quando foi criado o canal se chamava Top Sport. Desde 2004, a produção de conteúdo editorial do SporTV passou para a TV Globo. A parte operacional continua com a GLOBOSAT.

6 A ESPN Brasil originou-se da TVA Esportes fundada pelo Grupo Abril, em 1993.

7 A TV Esporte Interativo, criada em 2007, pode ser sintonizada gratuitamente através de antenas parabólicas. O sinal é transmitido pelo satélite StarOne C2, na Banda L 980MHz, polarização vertical (www.esporteinterativo.com.br).

8 Forma de empacotamento que possibilita a escolha de canais individualmente (<http://www.paytv.com.br/mercado/glossario/a.htm>).

9 Dizard define o Pay-per-view como “serviços de programas comprados por assinantes de TV a cabo na base do pagamento por cada programa solicitado, e não por mensalidade (DIZARD, 2000: 293).” O site do *Pay-TV* define como serviço de TV por assinatura em que o assinante paga apenas ao que quiser assistir (filmes, shows, cursos), quando desejar, dentro da oferta existente. Nesse caso o sinal precisa ser endereçado (<http://www.paytv.com.br/mercado/glossario/p.htm>). Acesso em oito de outubro de 2008.

10 Para ver a cronologia dos programas de esportes extremos produzidos pelos empresários Ricardo Bocão e Antônio

2.1.1 O espaço dos esportes radicais e o *Zona de Impacto*

Os esportes radicais ainda são um conteúdo segmentado na mídia. Dão menos audiência justamente porque são de nicho, têm um público específico, e por isso recebem menos visibilidade e menos recursos para produção jornalística. Eles têm menos destaque entre os próprios jornalistas, já que o apelo dos esportes em equipe, sobretudo do futebol, é infinitamente maior.

Mas a criação de um veículo televisivo destinado aos esportes radicais mostra o crescimento dos adeptos a este tipo de modalidade, geralmente associada a valores como o “espírito jovem e aventureiro”, ao desafio de limites, ao contacto sustentável com a natureza, e até mesmo ao risco, ao perigo.

A popularização entre um público mais heterogêneo ocorreu junto ao surgimento dos programas de esportes radicais na TV. Assim como aumentou a evidência dos esportes radicais na mídia, cresceram também as empresas que constituem a indústria destes esportes, formando um corpo de anunciantes cada vez mais encorajados a gastar em publicidade na televisão. Esses grupos de anunciantes ainda são a base de sustentação da Imprensa, seja qual for tipo de mídia em que se trabalha – televisão, jornal, rádio, revista, internet ou cinema.

Das quatro emissoras citadas anteriormente – SporTV, ESPN, Bandsports e TV Esporte Interativo – todas apresentam o que é chamado no jargão televisivo de “Faixa Radical”. Nada mais é do que uma programação composta de programas híbridos (informativo-entretenimento), COM filmes, documentários, reportagens e entrevistas voltados aos esportes de aventura e comportamento – o estilo de vida, os valores e hábitos dos adeptos a tais esportes. A saber, os Canais ESPN apresentam o *Planeta EXPN*; A Bandsports exibe o *Board View*; A TV Esporte Interativo mostra o *Área de Ação*; e o SporTV produz e veicula o *Zona de Impacto*, o programa mais antigo destes, no ar desde 1996.

O *Zona de Impacto* é um programa diário, com uma hora de produção ao vivo, as segundas e sextas-feiras. Nas terças-feiras também é ao vivo, mas tem apenas meia hora de duração, assim como nas quartas e quintas-feiras, quando é gravado. Aos sábados e domingos são veiculadas transmissões de eventos esportivos, ao vivo ou em videoteipe. Também são exibidos filmes e documentários sobre esportes de ação. Dessa forma, o horário do programa varia de acordo com a data, o local e a hora de evento. A exibição inédita vai ao ar geralmente às quatro da tarde durante a semana e com ¹¹horário variável nos finais de semana. Por ser um canal por assinatura e operar na TV fechada, o SporTV tem uma grade mais maleável. Essa flexibilidade também existe em função de boa parte do conteúdo veiculado no canal ser noticioso ou fruto de competições esportivas, que nem sempre têm hora certa para acabar. Isso influencia diretamente a dinâmica das transmissões ao

Ricardo na TV brasileira acessar: www.woohoo.com.br/aboutwoohoo.

11 O capítulo seguinte deste trabalho apresenta e conceitua a videorreportagem.

vivo e da grade de programação.

O *Zona de Impacto* é feito num estúdio, que nos dias de “ao vivo” recebe convidados para entrevistas. Além disso, há alguns quadros especializados feitos em produtoras terceirizadas. Todo o restante da produção é feito com matérias próprias, produzidas por uma equipe de 10 jornalistas, incluindo um estagiário, e dois apresentadores, Diana Bouth e DJ Marcos Bocayuva, que fica encarregado também da produção musical. Por isso os assuntos abordados nas reportagens e nas entrevistas é variado, o conteúdo vai do factual esportivo ao musical. O público alvo é formado por jovens (sem distinção de sexo) acima dos 12 anos de idade¹².

Ao contrário do modelo que predomina do telejornalismo e no próprio SporTV, a maioria dos produtores de reportagem da equipe do *Zona de Impacto* faz de tudo, da pauta à edição, no estilo videorepórter, aquele jornalista capaz de realizar todas as etapas da produção de uma matéria. Até mesmo os apresentadores vão à ilha de edição finalizar as matérias que gravam. Quem implantou esta filosofia de trabalho foi o produtor executivo, Cláudio de Moraes, para quem o programa é tido como um espaço de experimentação.

Eu, desde que vim pro programa, há quatro anos atrás, eu deixei bem claro que a gente tinha uma grande oportunidade de ter um laboratório, de a gente poder fazer o que os laboratórios fazem: experiências. Então o programa é isso, é um grande laboratório onde, todos podem experimentar com bom senso, né? (MOARES, 2008) ¹³.

Este caráter multifuncional da equipe foi implantando pelo próprio Cláudio de Moraes, um profissional que teve esse tipo de formação na TV Globo do Rio de Janeiro. A versatilidade do profissional de comunicação é um dos requisitos para o trabalho com a videoreportagem, e começa a ser valorizada no mercado. O depoimento a seguir revela uma preocupação da TV Globo em ter este tipo de jornalista em seu quadro, em formá-los.

Eu acho que para um programa como o *Zona* é muito válido. Porque é o que eu falei, é uma experiência, é um laboratório. E na real, quando eu vim pro programa, eu vim com a função de formar pessoas para a TV Globo, então por isso que esse laboratório é mutante... Eu acho que o programa serve como trampolim e é válido, sim, a pessoa ter essa formação. Eu aprendi assim, dessa maneira, então as pessoas que trabalham comigo não podem ser diferentes. Algumas têm aptidão outras não, mas a gente procura fazer isso com as pessoas que a gente acha que têm potencial (MOARES, 2008). ¹⁴

12 Informações obtidas do setor de marketing publicitário do SporTV com Alexandre Câmara, através de e-mail recebido em

13 Cláudio de Moraes, produtor executivo do *Zona de Impacto*, em entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

14 *Idem*.

2.1.1.1 Usos da internet no *Zona de Impacto*

Recentemente foi aplicado um novo conceito ao programa, a integração de conteúdos entre TV analógica e Internet. O *Zona de Impacto* sempre apresentou um meio de interação com os telespectadores, que antes era feito através de cartas enviadas pelo serviço postal, o correio. Com o advento e a difusão da internet, o canal de comunicação entre produtores e receptores de conteúdo passou a ser o correio eletrônico (e-mail) ¹⁵, lido pela apresentadora no ar em todos os blocos do programa.

Neste ano, foi criado o blog do programa, hospedado no site oficial de conteúdo esportivo da Rede Globo, o Globoesporte.com¹⁶. Apesar disso, quem alimenta o blog com informações são os integrantes da equipe do *Zona de Impacto*, e não os jornalistas da redação deste site. No “Blog do Zona”¹⁷, o público pode rever matérias que foram ao ar, e agora estão disponíveis sob demanda, pode ter acesso a textos e fotos de bastidores de coberturas, bem como conhecer a pauta do programa. Através da ferramenta de comentários do blog, o público tem mais um espaço para perguntas, informações, sugestões, críticas e colaboração, além do e-mail.

A mais nova forma de convergência de conteúdo é o *link* ao vivo, via internet, com a repórter do Globoesporte.com, Gabrielle Lomba. Ela faz uma entrada NET¹⁸, ao vivo, direto da redação do site todas as terças-feiras, com sinal via *web*. De um mini-estúdio ela traz as principais informações factuais encontradas em texto escrito e fotografias na página de esportes radicais do Globoesporte.com. Na sua participação ela dá as notícias em forma de nota “pelada”¹⁹. A idéia é consolidar a parceria entre os veículos e estimular a busca de conteúdo na *web* por parte dos telespectadores do programa, além é claro, de fortalecer a imagem “conectada” do *Zona de Impacto*.

Outra expressão da convergência entre TV e internet são as transmissões de competições de surfe com sinal via *web* do *Zona de Impacto*. Elas fazem parte da cobertura mais geral feita no programa, que é completada com análises dos apresentadores, comentaristas e com as matérias de uma equipe de reportagem – em verdade, apenas dois produtores – encarregados de fazer a produção telejornalística no local. Equipados com o kit-correspondente, e não com uma ENG, estes jornalistas viajam ao redor do mundo reportando sobre as competições de nível internacional. A condição de trabalharem sozinhos acaba exigindo deles certa versatilidade, pois têm de executar

15 A apresentadora Diana Bouth, faz chamadas e lê e-mails em todos os blocos e nas passagens para o intervalo. Para reforçar a comunicação é exibido na tela o crédito do endereço eletrônico: zi2008@globocom.com

16 O site é produzido pela Globo.com, empresa das Organizações Globo, mas caminha para uma integração cada vez maior com a TV Globo.

17 O site é www.blogdozona.com.br

18 NET é um dos nomes dados à participação ao vivo de repórteres nos telejornais, geralmente em alguma locação externa eles fazem entrevistas ao vivo, ou trazem informações sobre o local.

19 Nota pelada, nota ou nota seca é quando o apresentador somente lê para a câmera o texto do script no *teleprompter*, sem imagens cobrindo a informação.

várias funções durante a construção das matérias. Nisso consiste a prática da videoreportagem.

As transmissões com sinal via internet e suas respectivas equipes de reportagem terão uma discussão mais aprofundada no quarto capítulo, que trata especificamente de como e com que tipo de equipamento costumam ser realizadas. Antes, no capítulo que segue, o estudo vai analisar a videoreportagem, contribuindo para elucidar questões desse tipo de jornalismo.

3 UMA CÂMERA NA MÃO... DE UM JORNALISTA: A VIDEORREPORTAGEM

Neste capítulo é feita uma conceituação sobre a videoreportagem, também conhecida, como videojornalismo, principalmente nos estudos de língua inglesa (*videojournalism*). Para este trabalho, foi adotada como nomenclatura padrão a videoreportagem, muito embora o termo videojornalismo também possa aparecer nas palavras de outros teóricos – aqui serão tratados como sinônimos. Na primeira parte do capítulo, o trabalho situa quais foram as origens históricas da videoreportagem, tanto na América do Norte, onde surgiu nos Estados Unidos e no Canadá, quanto no Brasil. Assim, também caracteriza o que é a videoreportagem.

Mais adiante no capítulo, parte-se para uma discussão sobre a linguagem e as práticas da videoreportagem, além dos principais resultados dela no meio audiovisual da televisão. Também é mostrada a evolução nos equipamentos de televisivos, que permitiram o desenvolvimento do telejornalismo e, posteriormente, da videoreportagem²⁰.

Mas o que é a videoreportagem? Para responder, buscou-se a resposta em três livros autodeclarados manuais de telejornalismo – o que é percebido no título das obras, na sua forma redacional, com regras e dicas, e claro, no conteúdo. Eles fazem parte da bibliografia básica das cadeiras de telejornalismo nas principais universidades. São eles: *O texto na TV: manual de telejornalismo*, escrito pela atual gerente de desenvolvimento de jornalistas da TV Globo, Vera Íris Paternostro – última edição em 1999; *Manual de telejornalismo*, do professor e pesquisador Luis Carlos Bittencourt, de 1993; e o mais recente deles, de 2005, *Manual de telejornalismo – os segredos da notícia na TV*, escrito em conjunto pelos jornalistas Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima. Destas três obras de referência, apenas a mais recente traz uma conceituação sobre a prática da videoreportagem:

A videoreportagem estabelece o conceito de que um repórter é capaz de produzir sozinho uma reportagem para a televisão. Ela outorga ao jornalista maior autonomia em campo. O videorepórter filma, entrevista, conta a história, edita e pode até apresentar a reportagem que fez. Isso se contrapõe à equipe tradicional que reúne repórter, produtor, cinegrafista, iluminador, responsável pelo áudio e motorista (BARBEIRO e LIMA, 2005: 75).

A discussão sobre esta definição dada por Barbeiro e Lima vai ser feita mais adiante, ainda neste capítulo. Primeiro, o trabalho apresenta um pouco da história da consolidação da videoreportagem como gênero jornalístico, o que ajuda a entender suas características.

20 Embora não seja o foco deste trabalho, vale ressaltar que a evolução também permitiria o chamado jornalismo-cidadão, com o barateamento dos aparelhos tecnológicos, como câmeras digitais e telefones celulares, que permitem a produção e a difusão de vídeos por indivíduos comuns – não necessariamente profissionais de imprensa – em colaboração com os *media*. O trabalho de Dan Gilmor, *Nós, os Media*, aponta mais informações sobre o tema.

3.1 Histórico

BBC to appoint up to 100 video journalists

The BBC is expected to appoint up to 100 video journalists – staff who report, film and edit their own stories. The journalists concerned will retrain and then get pay rises of several thousand pounds in recognition of their added skills. Pat Loughrey, the BBC's director of nations and regions, said: 'This new multi-skilling agreement is a major breakthrough which paves the way for us to cover more stories across the nations and regions with more journalists and cameras on the road than ever before'²¹.

O trecho acima é de uma nota publicada pelo site do jornal The Guardian, em 2002, sobre os investimentos em jornalismo da maior rede de televisão pública do mundo. A British Broadcasting Corporation (BBC) reconheceria a importante atuação dos videorrepórteres na cobertura de notícias em todo o mundo e começaria a investir na formação profissional de outros mais para qualificar seu quadro de jornalistas. Apesar de uma rede de radiodifusão britânica, ser, atualmente, uma das maiores entusiastas e adeptas da videoreportagem como forma de produção de reportagem televisiva no mundo – sobretudo entre seus correspondentes internacionais –, a videoreportagem, nos moldes de hoje, surgiu na América do Norte com iniciativas bem menos expressivas. De acordo com a pesquisa de Patrícia Thomaz,

As primeiras experiências de produção individual de uma reportagem ou de um documentário, na TV, só aconteceram em 1970, nos Estados Unidos e no Canadá, 40 anos após as primeiras transmissões televisuais no mundo, por meio de um processo lento e gradativo, à medida que a linguagem visual e a tecnologia evoluíram no cinema e na televisão (THOMAZ, 2007: 18).

Nos Estados Unidos e no Canadá a produção se tornou realidade por iniciativas singulares, de um documentarista e de uma emissora, respectivamente. Nos Estados Unidos, o precursor dos documentários jornalísticos feitos de forma solitária foi Jon Alpert, que passou a realizar reportagens e entrevistas para a sua TV comunitária.

Em 1972, ele e a mulher, Keiko Tsuno, fundaram uma emissora comunitária, a *Downtown Community Television Center (DCTV)*, dentro de um veículo para, inicialmente, exibir os vídeos nas esquinas do tradicional bairro chinês *Chinatown*, em Nova York. A partir de 1974, Alpert começou a produzir sozinho e de forma independente inúmeros documentários para diversas redes de televisão americanas, como NBC e HBO (THOMAZ, 2007: 19).

No Canadá, a proposta não partiu de um realizador, de alguém que fizesse as reportagens,

²¹ Notícia retirada do artigo *Videojornalismo na BBC: Ameaça ao poder dos políticos* de Antônio Brasil, no Observatório da Imprensa. <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv070820021p.htm>. Acessado em 10 de setembro de 2008. Notícia originalmente publicada na página on-line do grupo de mídia britânico The Guardian <<http://media.guardian.co.uk/broadcast/story/0,7493,762032,00.html>>.

mas do empresário Moses Znaimer, dono da *City TV*. Ele trouxe para os telejornais dessa estação uma forma de trabalho diferente, na qual o jornalista participa de todo o processo de produção, indo para a rua com os equipamentos de gravação, num momento em que

As técnicas e os equipamentos utilizados na época pelas emissoras de televisão eram desenvolvidos para a indústria do cinema. As equipes de gravação externa eram formadas por diversos profissionais entre repórter, cinegrafista, operadores de áudio e de luz e motorista (THOMAZ, 2007: 20).

A videorreportagem não tardaria a chegar ao Brasil, tendo seus primeiros registros na televisão paulista, na década de 80, cerca de dez anos depois dos norte-americanos. Entretanto, um outro apontamento histórico, anterior a este, indica que práticas que poderiam ser consideradas como videorreportagem foram experimentadas no telejornalismo, antes mesmo da videorreportagem ser sistematicamente adotada no país e reconhecida com tal, como o padrão que é hoje.

Em seu último livro, *Antimanual de jornalismo e comunicação*, o professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Antônio Brasil, relata uma experiência vivida por ele há cerca de quatro décadas, quando ainda era um foga nas redações de televisão (um repórter iniciante). Trata-se de uma entrevista pouco usual, realizada por Brasil com o ex-presidente Juscelino Kubitschek, num modo de reportagem televisual que, à época, ainda não havia sido identificado e conceituado como videorreportagem. Ele conta:

Eram os anos de chumbo. Primeiro emprego, logo na Globo, com apenas 19 anos, para mim tudo era festa. Anos de pioneirismos e desafios, o *Jornal Nacional* não tinha sequer completado cinco anos. A improvisação e a falta de um padrão de qualidade permitiam algumas ousadias e proporcionavam a oportunidade de fazer um pouco de tudo. Para um jovem que gostava de tevê e cinema, todo dia trazia alguma surpresa. Nem todas boas, é claro. As pautas estavam cada vez mais censuradas, e a lista de personalidades cassadas pelo regime ou consideradas vetadas pelos donos da empresa aumentava de forma assustadora. Fazer jornalismo diário na tevê era um desafio enorme! Chego à redação e o chefe de reportagem vai logo dizendo: Brasil, pega a câmera sonora e vai sozinho gravar o ex-presidente Juscelino Kubitschek na cidade.”. Não resisto à tentação ou ao risco de contrariar a chefia e pergunto: Mas o Juscelino não é cassado?”. A resposta vem de imediato, com a frieza e a indiferença dos velhos chefes de reportagem: “Não enche o saco, Brasil. É para o obituário do homem. Mas não diz nada. Vai lá e grava tudo o que ele disse para os outros jornalistas presentes na coletiva.”. Lá fui eu, sem lenço, repórter nem documento, carregando uma tralha enorme, precursor contrariado do que um dia seria considerado uma técnica polêmica de fazer tevê: o videojornalismo solitário (BRASIL, 2007: 234-235).

A tese mais difundida é a da criação dos repórteres-abelhas – outro tipo de referência aos videorrepórteres – na TV Gazeta de São Paulo como as práticas iniciais da videorreportagem

brasileira. O ano é 1987, e o programa responsável pela implantação desse gênero no Brasil chamava-se *TV Mix*. Na verdade, a atração da TV Gazeta, emissora integrante da Fundação Cásper Líbero, era uma longa grade de programação ao vivo, permanecia cerca de cinco horas diárias no ar, e tinha muitas participações de repórteres iniciantes, com câmeras VHS nas mãos em busca de informação, daí a metáfora das abelhas em busca de mel.

O “repórter-abelha”, como ficou conhecido, ou videorepórter, surgiu no Brasil no final de 1987, na TV Gazeta de São Paulo, e hoje é amplamente utilizado na TV Cultura de São Paulo, que apresenta reportagens feitas nessa nova linguagem em todos os telejornais diários (BARBEIRO e LIMA, 2005: 75).

Patrícia Thomaz também indica a participação da TV Cultura e identifica alguns pontos em comum entre as TVs Gazeta e Cultura, que fizeram com que elas optassem pela videoreportagem.

Mais tarde, os modos de produção da videoreportagem foram experimentados em uma emissora pública, educativa e cultural, TV Cultura de São Paulo, ligada à Fundação Padre Anchieta, considerada o primeiro modelo brasileiro alternativo ao comercial. Em ambos os casos de experimentação, eram empresas com poucos recursos técnicos e tecnológicos, no maior centro comercial e industrial do país, São Paulo, e onde havia a grande concentração de mídia (THOMAZ, 2007: 25).

Até hoje, a TV Cultura é uma das emissoras brasileiras que mais abre espaço para a produção e a exibição de videoreportagens nos seus telejornais, o que mostra a consolidação desse gênero no canal aberto e não comercial. A aposta da TV Cultura na videoreportagem é um incentivo a novas formas de produção, modelos alternativos, conforme defende o presidente da Radiobrás, José Roberto Garcez:

A televisão pública deve oferecer uma alternativa diferente de comunicação ao público. E, nesse sentido, pode influenciar a televisão comercial. Isso já aconteceu antes, quando a TV pública conseguiu criar formatos novos. A TV pública é o campo por excelência da experimentação. Tem obrigação de inovar, ousar e criar (GARCEZ, 2007) ²².

Para além da discussão sobre a TV pública, outros fatores estão presentes nas raízes da videoreportagem no Brasil. Como disse Antônio Brasil no relato de sua experiência na TV Globo dos anos 60, “a improvisação e a falta de um padrão de qualidade permitiam algumas ousadias e proporcionavam a oportunidade de fazer um pouco de tudo (BRASIL, 2007: 234)”. Fazer um pouco de tudo é um dos mandamentos da videoreportagem. Aliás, fazer um pouco, não, fazer bastante de tudo. A capacidade de improvisar, de adaptar-se a certas condições para realizar uma produção – característica fundamental em qualquer produtor de reportagem e de televisão em geral – deve ser

²² Resposta de José Roberto Garcez ao questionamento: “O senhor vê a TV Pública como algo que pode mudar significativamente o conteúdo das TVs comerciais?”, de Alessandra Matarazzo, na coluna “Papo na Redação” de 17 de maio de 2007; um chat entre estudantes, pesquisadores e profissionais da Comunicação promovido pelo Portal Comuniquese – www.comuniquese.com.br. Acessado em 15 de setembro de 2008.

ainda mais forte no videorrepórter, ao profissional que atua sozinho. A falta de padrões estabelecidos, os poucos recursos “técnicos e tecnológicos” existentes, sem dúvida contribuíram para que a experimentação fosse bem vinda, fosse permitida.

O fator econômico esteve presente na gestação de um modelo de produção baseado em uma só pessoa. Talvez por isso, até hoje, a videoreportagem seja vista por muitos críticos apenas como uma forma de as emissoras de televisão pouparem recursos, reduzindo gastos com pessoal, e seja aceita com certo receio por muitos profissionais. Exemplo disso foi o “artigo-resposta” *Videojornalismo: Nas mãos de muito poucos*, escrito por Ângelo de Souza, jornalista e professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), ao ensaio de Antônio Brasil, *Videojornalismo na BBC: Ameaça ao poder dos políticos*, ambos publicados no site Observatório da Imprensa. No seu texto, Ângelo de Souza expõe não acreditar em uma contribuição da videoreportagem ao bom jornalismo televisivo.

Sabemos que no Brasil ela pode servir para apenas cortar custos, assim como a câmera oculta tem feito pouco mais do que flagrar alvos de denúncia. Nenhuma das duas fórmulas pode, por si só, contribuir para a melhoria da qualidade do jornalismo em televisão²³.

Isso ocorre porque realmente algumas empresas de comunicação usam a videoreportagem com estas finalidades, sobrecarregando os jornalistas e cobrando os mesmos resultados obtidos por equipes de reportagem. Na tevê brasileira são veiculadas poucas produções de videoreportagem que inovem em relação ao formato telejornalístico estabelecido, adaptando-se, de forma geral, apenas o modo de produção solitário e econômico. Exemplo disso foi a cobertura do Jornal da Band das eleições presidenciais norte-americanas de 2008. A cobertura foi realizada com correspondentes participando ao vivo no telejornal vespertino e com VTs produzidos e enviados pela internet ao Brasil. Houve apoio dos videorrepórteres da BBC, que têm um convênio com a Bandeirantes. Mas todos os VTs mantiveram o padrão de sonoras opinativas, reforçando o *off* escrito em terceira pessoa intercalado com a passagem do repórter em plano médio e sem movimento de câmera.

A jornalista Olga Curado é contra o processo de contratação de videorrepórteres nas redações para fazerem o trabalho das equipes completas de TV. Curado argumenta que a reportagem televisiva perde em qualidade.

O desenvolvimento tecnológico está forjando o *one-man-show* ou o profissional de jornalismo de televisão com aparente capacidade de produzir, filmar e editar a reportagem. O repórter-abelha ou o videorrepórter está chegando a muitas redações. Este modelo é arriscado. Compromete a qualidade da reportagem, especialmente quando se trata de material de cobertura – isto é, de relato de eventos que estão se desenrolando diante do jornalista. Funciona no caso de filmagem de uma exposição de obras de arte. A prática

23 Trecho do artigo *Videojornalismo: Nas mãos de muito poucos*, disponível no Observatório da Imprensa. <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv140820022.htm>. Acessado em 10 de setembro de 2008.

demonstra que não são apenas os recursos tecnológicos e a habilidade de lidar com as máquinas, os elementos fundamentais para a realização de uma boa reportagem (CURADO *apud* THOMAZ, 2007: 82).

Apesar de ser a favor da videoreportagem, Cláudio de Moraes, o produtor-executivo do SporTV, alerta que o conhecimento operacional por parte do jornalista deve ser usado de forma auxiliar ao pensamento jornalístico. Nesse quesito, a opinião dele é parecida com a de Curado. Moraes diz que as noções técnicas, como operação de câmera e edição de imagem, são ótimos acessórios ao jornalista. E elas podem mesmo ajudar. Ter conhecimento de formatação, de montagem de uma matéria é uma experiência útil ao repórter durante a gravação e a roteirização de uma reportagem. Por exemplo, ajuda a saber que tipo de imagens são necessárias para cobrir um texto, quais informações serão dadas em sonoras, qual a melhor luz e local para gravar a passagem, que quantidade de material deve ser registrado, se há necessidade de fazer *takes* de apoio, *inserts*, que são imagens a mais gravadas para ajudar a fazer o corte de câmeras em entrevistas ou imagens avulsas que podem auxiliar na edição etc. Na entrevista concedida para este trabalho, Moraes fez questão de enfatizar que o “faro” jornalístico ainda é a principal característica que diferencia um bom repórter, ou mesmo, um bom videorepórter. A formação jornalística adequada é fundamental. Para ele e o conhecimento tecnológico

É um acessório, né? Esse conhecimento que você tem vai te ajudar a realizar muitas produções, mas eu acho que o faro jornalístico é importante. Você saber onde está a matéria, aquela situação que está surgindo ali pra você, o que você pode tirar daquilo. Muitas vezes você está focado numa situação, mas está acontecendo outra ali pertinho de você, que você não está nem tomando conhecimento e que é muito mais importante do que aquilo que você está fazendo. Então hoje em dia, mais do que o conhecimento tecnológico, você tem que ter o faro, o *feeling* pra saber onde está a notícia, como chegar a ela e como trazê-la pro telespectador (MORAES, 2008)²⁴.

Se por um lado, visões como a de Ângelo de Souza e Olga Curado chamam atenção para aspectos da aplicação da videoreportagem, por outro elas limitam as possibilidades de inovação de linguagens e a diversificação das reportagens, que podem ser agregadas ao telejornalismo com essa prática. Videoreportagem não significa somente redução de empregos por demissões, nem substituição de mão-de-obra. Os investimentos citados da BBC são uma mostra de que não se trata sempre de cortar custos de produção, tampouco de trocar equipes de externa por videorepórteres. Ao contrário do que aconteceu na *TV Mix* e na *TV Cultura*, que não possuíam condições de produzir de outra maneira, a BBC investe em uma forma diferente de produzir, com a qual poderá cobrir mais histórias ao redor do mundo ou apenas conseguir ângulos complementares a uma matéria, como argumenta o Alex Dunlop, *Personal Digital Production (PDP)* da BBC – forma como o

24 Cláudio de Moraes em entrevista ao autor deste trabalho em 13 de outubro de 2008

veículo chama os videorrepórteres.

PDPs give the newsrooms a wider array of options. If there is a breaking story for example, a manager can still send out a crew, but can also send out PDPs to cover other angles of the story, that would not have been covered without them (DUNLOP *apud* WARLEY, 2002)²⁵.

Cláudio de Moraes também aponta que a videorreportagem pode ser agregada como algo a mais, como um acessório à produção de reportagem tradicional, de certa forma uma sofisticação para a reportagem comum, e não uma substituição. Para ele, a câmera a mais, operada por um produtor de reportagem, no caso um videorrepórter, pode conseguir opções de imagem, e flagrar objetos e momentos que escapam ao repórter cinematográfico.

Eu acho que o exército de um homem só é válido, porque há duas décadas já, que existe o produtor que faz tudo. Há 20 anos, 20 e poucos anos, as redes americanas saíam com a equipe e o produtor saía com uma câmera paralela pra gravar coisas que o câmera normalmente não gravaria. Então a partir daí vieram alguns profissionais que começaram a ter essa visão de vanguarda, que é o cara sair, pautar, roteirizar, ir pra rua, executar, editar... (MORAES, 2008)²⁶

Videorreportagem é uma forma diferente de produção, que pode trazer consigo estéticas antes não valorizadas no telejornalismo, como as imagens em ponto de vista de uma câmera de mão, os ângulos captados por uma segunda câmera (incomum nos telejornais, nos noticiários) operada por um jornalista e complementar à câmera da equipe de reportagem. As câmeras mais simples podem dar grafismos e texturas digitais mais próximos àqueles encontradas na internet, em sites como o *Youtube*²⁷ e outros onde se encontram muitas videorreportagens, como o Terra TV²⁸.

Desde o seu início no Brasil, a videorreportagem esteve ligada à escassez de recursos das emissoras, e a certa precariedade. A videorreportagem vai contra o tecnicismo, a perfeição estética. Mais que isso, a prática da videorreportagem pode contribuir para redefinir o que se tem como perfeição estética e padrão de linguagens. Isso não significa que não há preocupação com qualidade, mas que o rigor com os padrões estabelecidos no telejornalismo cede terreno para a improvisação, para a inovação e, principalmente, para a informação, a eminente possibilidade de informar corretamente de um ângulo distinto e com baixo custo.

25 Citação do artigo disponível na internet: *Democratizing TV: The BBC*
http://www.tvspy.com/nexttv/nexttvcolumn.cfm?t_nexttv_id=480&page=1&t_content_cat_id=20. Acessado em quatro de novembro de 2008.

26 Em entrevista ao autor, realizada no dia 13 de outubro de 2008.

27 Youtube: www.youtube.com

28 Terra TV: www.terratv.terra.com.br

3.1.1 Condições técnicas: breve retrospectiva da evolução dos equipamentos

O desenvolvimento da videoreportagem se dá de forma concomitante ao das novas tecnologias de produção de vídeo e televisão. Vamos rever quais foram os principais momentos que influenciaram na modernização dos processos de feitura da reportagem, isto é da gravação e edição, de onde ela sai pronta para ser exibida. Nesse sentido, a evolução das câmeras e dos equipamentos de edição foram cruciais, ambas diretamente ligadas ao videoteipe. A explicação não entra nos quesitos de transmissão e exibição de sinais, pois essas são etapas posteriores à produção da reportagem. Em verdade, consistem na exibição da reportagem pronta, já finalizada.

A possibilidade da existência da videoreportagem como forma de produção de conteúdo audiovisual está diretamente ligada aos meios materiais usados para a sua elaboração. No início, eles não diferem, substancialmente, daqueles usados no telejornalismo tradicional, ou mesmo na produção de conteúdo para a televisão ou vídeo, seja qual for o gênero – entretenimento, educação, informação etc. Na verdade, os equipamentos que permitiram a evolução da videoreportagem para o modelo que conhecemos hoje, foram desenvolvidos especificamente com o foco no telejornalismo, e fizeram parte da construção dessa linguagem.

No livro *Jornal Nacional: A notícia faz história*, a principal obra do “Memória Globo” – projeto de resgate da história da Rede Globo –, uma passagem mostra que, somente na década de 70, a linguagem jornalística para a televisão foi considerada estabelecida. O destaque fica por conta da participação ativa do repórter na construção do relato das notícias.

Em 1976, considerava-se amadurecido o processo de construção de uma linguagem televisiva, adotada em função da tecnologia que permitia ao repórter mostrar o acontecimento e não mais “dizer” o que viu. Desde aquele ano, o repórter passou a acumular as funções de produtor e apresentador das suas próprias matérias, tornando-se uma das peças mais importantes do telejornalismo da Globo (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 91).

A tecnologia citada foi a introdução dos *Electronics News Gathering* (ENGs). Em português, coleta eletrônica de notícias. Os ENGs fizeram a transição do sistema de gravação cinematográfico para o eletromagnético, ou seja, o suporte de registro material passou da película para a fita magnética. A definição dada no mesmo livro é que os ENGs são

... Pequenas unidades portáteis – dotadas de câmeras leves e sensíveis, transmissores de microondas, videoteipes e sistemas de edição – que permitem o envio de imagens e sons diretamente do local do acontecimento para a emissora (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 90).

Com o ENG o repórter passou a aparecer mais no vídeo, o que não acontecia quando o equipamento era adaptado do cinema, e os rolos de filme caros e de curta duração. O repórter

continuará produzindo a matéria, o que evidencia, já naquela época, um acréscimo nas funções exercidas pelo jornalista.

Por causa do ENG, o formato narrativo do telejornalismo norte-americano, apoiado na performance de vídeo dos repórteres, tornou-se o padrão dominante no país. Até então, o repórter pouco aparecia, uma vez que era necessário economizar película. Depois que a nova tecnologia foi implantada, o repórter passou não só a ir ao local dos acontecimentos e apurar as informações, mas também a fazer o texto e ele mesmo apresentar (MEMÓRIA GLOBO, 2004: 91).

No telejornalismo brasileiro atual, as passagens dos repórteres são quase onipresentes nas matérias, às vezes de forma excessiva, falsa e desnecessária, pois passam informações que poderiam estar em *off* ou em sonoras, na voz de entrevistados, de personagens. Há ainda casos em que as passagens são mera questão de vaidade dos repórteres. A videoreportagem incorpora, até certo ponto, esse elemento do telejornalismo norte-americano, a passagem do repórter. Só que de forma diferente, porque nem sempre as videoreportagens vão ter passagens em sua estrutura de apresentação, e quando tiverem elas poderão ser realizadas de forma mais livre, como está explicado mais adiante, na discussão sobre linguagem.

O modelo de produção da videoreportagem é diferente. Ao contrário da fragmentação, do modelo industrial com divisão do trabalho encontrado no telejornalismo norte-americano e no brasileiro, o processo é concentrado num só jornalista. O professor Luis Carlos Bittencourt, no seu *Manual de telejornalismo* de 1993, já apontava que uma pessoa só não poderia fazer toda a matéria em televisão. Segundo ele, “o equipamento de tevê não dá chance ao repórter faz-tudo, aquele que entrevista, ilumina e grava. Pelo menos, por enquanto (BITTENCOURT, 1993: 26)”. Portanto, de acordo com a proposição citada, pelo menos à época, a videoreportagem seria inviável, já que existia um limite imposto pelas condições tecnológicas, pelos equipamentos. Contudo, como pôde ser visto no histórico anterior, desde o final da década de 80 já existiam algumas experiências incipientes de videoreportagem, em que o repórter executava todas as etapas da produção. Elas foram possibilitadas justamente pela evolução tecnológica aliada às iniciativas dos produtores de televisão.

A videoreportagem vai ter uma expansão significativa a partir da década de 80, quando ocorre uma evolução considerável nos equipamentos de produção de televisão. É a era da portabilidade, quando os equipamentos podem ser transportados com maior facilidade. Mais precisamente, essas modificações começaram em meados da década de 70. Em *Jornalismo diante das câmeras*, Ivor Yorke comenta esta evolução, a qual dá o nome de “Revolução Peso-Leve”. Trata-se do “encolhimento” das câmeras, isto é, a fabricação de câmeras cada vez menores e mais leves, e da modificação no sistema de gravação, que juntos permitiram maior agilidade, mobilidade e economia ao telejornalismo.

No início da TV no Brasil, na década de 50, os equipamentos foram adaptados do cinema, assim como a linguagem, que também teve forte influência do rádio. Ambos, equipamento e linguagem, começaram a se desenvolver especificamente para a tevê com o advento do videoteipe – um equipamento de gravação eletromagnética de imagens em fitas. Antes, os programas eram feitos somente ao vivo, como no rádio e utilizavam as técnicas cinematográficas. As câmeras de reportagem eram de película. Para a edição do material gravado na moviola, perdia-se tempo com a revelação prévia. O videoteipe (VT) permitiu a racionalização da produção.

Antes que os técnicos descobrissem sua linguagem específica e os recursos do corte e da montagem de cenas (o que aconteceria em 1962, na TV Excelsior, com o “Chico Anísio Show”), o VT já estava racionalizando a produção de TV. Os programas feitos ao vivo, sujeitos a toda sorte de erros, passaram a ser gravados e a qualidade, evidentemente, melhorou. (PRIOLLI, 1989: 25).

O videoteipe foi o principal elemento da evolução na produção televisiva, modificando tanto a gravação de reportagem, quanto a pós-produção, a edição da matéria. Hoje, ele ainda não foi superado pelas máquinas de informática, nem dispensado das redações – e talvez ainda sobreviva por muito tempo, já que os arquivos das emissoras ainda são compostos de fitas de vários formatos. Mesmo os sistemas de produção *tapeless* – totalmente digitalizados, sem o uso de fitas, como o próprio nome diz –, que funcionam nas emissoras de televisão, ainda têm a gravação em VT como medida de segurança e *backup* do material produzido.

Como a gravação passou a ser feita na fita com o VT, equipamento portátil integrado ou não ao corpo da câmera, conseguiu-se a reprodutibilidade instantânea. Assim que as imagens são gravadas de forma eletromagnética, elas podem ser revisadas em um monitor. Mas com isso as câmeras ficaram mais pesadas e maiores, acomodando-se melhor no ombro do repórter cinematográfico – diferentemente das câmeras improvisadas do cinema, menores e de mão, com o registro em película.

Outro fator que agregou velocidade ao jornalismo de TV foi que a gravação eletromagnética em fita dispensa a revelação. Os processos químicos de revelação do filme podiam danificar o material original se feitos sem cuidado e às pressas; eram lentos, o que gerava uma defasagem de tempo entre o acontecimento e a sua mediação em forma de notícia audiovisual. A TV perdia em agilidade para o rádio. Para Bittencourt, o que marcou a revolução no jornalismo televisivo foi a chegada do padrão de gravação chamado U-Matic.

O videotape possibilitou um grande salto de qualidade na televisão, mas o telejornalismo só foi realmente beneficiado com o lançamento, em 1969, do videocassete U-Matic pela Sony japonesa (BITTENCOURT, 1993: 9).

Foi com o formato de gravação Betacam²⁹, que acoplou o VT à câmera, no modelo

29 O Betacam SP é o padrão adotado pela maioria das emissoras de televisão do Brasil. Grande parte da produção ainda o utiliza. Aos poucos o formato Betacam está sendo substituído pelo XDCAM, a evolução natural dele, que passa a

semelhante ao que existe hoje para captação de imagens em locação externa, o *camcorder* – câmera e gravador ao mesmo tempo num só equipamento. Isso alterou a composição das equipes de reportagem nas ruas.

No mercado de televisão e vídeo profissional, o lançamento da câmera Betacam melhorou a qualidade da imagem e possibilitou maior agilidade ao telejornalismo. A Betacam é do tipo *camcorder*, com o sistema de gravação instalado no próprio corpo. Com isso, a equipe de externa pode ser reduzida para três ou mesmo duas pessoas, já que não há mais a necessidade de um operador de VT e o iluminador pode ser dispensado em muitos casos (BITTENCOURT, 1993: 9)

Com a videoreportagem o operador de áudio e até mesmo o repórter cinematográfico também são dispensados. O mesmo ocorre nas equipes de viagem que trabalham com o equipamento “kit-correspondente”³⁰ da Globo. Uma só pessoa ocupa-se das duas funções – gravação de áudio e vídeo.

As câmeras digitais semi-profissionais fabricadas hoje em dia têm tamanho cada vez mais reduzido, custo barateado e qualidade de imagem aceitável para a veiculação em *broadcasting*, sobretudo as que têm três sensores de captação de imagens (3CCD). As *camcorders* digitais usadas por videorepórteres têm capacidade de gravação e reprodução de áudio e vídeo com qualidade para a radiodifusão, são leves e pequenas, e, por isso, foram projetadas para serem sustentadas nas mãos. Elas permitem maior mobilidade que as câmeras de ombro ao repórter cinematográfico, o que pode ser favorável em locais de grande movimentação e aglomeração de pessoas – como zonas-mistas e entrevistas coletivas. Isso é primordial à videoreportagem. O videorepórter pode monitorar a gravação pelo visor externo retrátil de LCD, já que não precisa ficar com o rosto colado ao *viewfinder*³¹ para ver as imagens que estão no campo visual da lente. Assim ele pode direcionar o olhar para algum entrevistado, ao passo que segura o microfone com a outra mão. Vale ressaltar que algumas dessas câmeras podem trabalhar com formato de gravação em alta definição, já estando preparadas para a produção da recém instalada TV Digital.

A definição da imagem digital obtida através de câmaras semi-profissionais surpreende e permite a exibição de programas jornalísticos e institucionais sem diferença significativa (do ponto de vista do espectador) em relação aos produzidos com equipamentos profissionais. Não se podia fazer a mesma afirmação em relação aos equipamentos semi-profissionais analógicos (CROCOMO *apud* THOMAZ, 2007: 41).

Essas câmeras de mão estão em oposição às câmeras de ombro, o tipo mais comum usado

gravar em alta definição, já adequado à TV Digital. A fita é trocada por discos óticos, discos rígidos ou cartões de memória, como os utilizados em computadores.

30 No capítulo seguinte é feita uma explicação sobre o que é o kit-correspondente, quais suas utilizações, e como foi o seu desenvolvimento pela engenharia da TV Globo.

31 *Viewfinder* é o “olho” por onde o repórter cinematográfico ou videorepórter monitora a gravação. É uma espécie de retorno do que ele está gravando. O operador da câmera tem de ficar com o rosto colado ao *viewfinder* para enxergar as imagens.

pelos cinegrafistas de jornalismo em redes de *broadcasting*. Este ainda é o padrão das equipes convencionais, que usam câmeras grandes e muito pesadas – no ombro, para que o cinegrafista tenha mais estabilidade e as imagens tremerem menos. As câmeras mais modernas, que trabalham com alta definição, tanto de mão quanto de ombro, possuem ganhos de luminosidade, efeitos de vídeo e cor, mais canais de áudio, som estéreo e estabilizadores de imagem, entre outras funções que auxiliam na melhor captação de imagens.

Apesar de ainda não serem usadas profissionalmente para a realização de videoreportagens, as câmeras fotográficas digitais que possuem recursos de gravação de áudio e vídeo, podem, muito em breve, vir a ser instrumentos de grande utilidade para o jornalismo. Esses aparelhos têm evoluído rapidamente, ganhando cada vez mais capacidade de armazenamento de dados, recursos técnicos de componentes, como as lentes teleobjetivas *zoom* ópticas e, principalmente, cada vez melhor resolução de imagem em *pixels*. Além disso, toda essa geração de câmeras popularizadas pelas *Cybershot* da marca japonesa Sony, têm custo de mercado inferior às câmeras de vídeo.

O ramo das telecomunicações não fica para trás. As empresas fabricantes de telefones celulares integraram primeiramente as câmeras fotográficas e depois as de vídeo ao telefone móvel, tudo num só aparelho. Atualmente, modelos como o N95, da Nokia, possuem câmeras de 8.0 megapixels, uma qualidade de resolução usada profissionalmente em fotografias digitais. Seus recursos de vídeo, com gravação ainda ruim para o *broacasting*, mas já adequada ao *webcasting*, a transmissão na internet. Esses celulares possuem também um *software* básico de edição não-linear, permitindo que uma matéria seja editada e enviada pela internet de qualquer lugar, já pronta para exibição. Há ainda os videofones, telefones móveis capazes de transmitir imagens e sons, e os computadores com *webcams*, microcâmeras que servem como meios de conexão ao vivo pela internet.

Na edição, a evolução foi da moviola, a colagem de películas, à edição computadorizada, chamada de não-linear, passando pelo sistema máquina-a-máquina, o linear. A moviola cortava o filme revelado, colando-o pedaço a pedaço num processo artesanal. Da montagem dessa sequência de pedaços originava-se a matéria. Com isso o material bruto, original, era dissecado e totalmente perdido.

Com o videoteipe a edição passou a ser feita sempre com copiagem. Ela pode ser gravada, editada e copiada várias vezes. Cada edição gera uma cópia. O máquina-a-máquina usa dois VTs, dois *decks* (“*play*” e “*rec*”), um como tocador e outro como gravador, controlados por uma mesa de edição para marcação dos *cues* de entrada e saída, isto é, dos pontos chaves da edição de áudio e vídeo. Nada mais é do que a seleção de imagens, a partir de quando e até quando determinada imagem ou som vai ser copiada e aproveitada na edição, é a duração das tomadas. Este sistema mantém o material bruto intacto e gera uma cópia ao final da edição, já em outra fita pronta para

exibição. É um processo de gravação eletromagnético de vídeo. Isso permitiu a preservação das fitas originais, o chamado material bruto, pois não se editava mais o filme, picotando-o e colando-o, como na moviola, importada do cinema para a TV. Além disso, as fitas podem ser reaproveitadas. Cada edição tem de ser feita na ordem correta, e os erros necessitam correção de todo o trabalho, é preciso refazê-lo do ponto onde ocorreu a falha.

O não-linear, ou digital, funciona a partir de computadores dotados de software de edição. Os mais populares em uso profissional são o Final Cut, o Avid e o Adobe Premiere. Todos têm várias versões no mercado e sempre são atualizados. O princípio de funcionamento é o mesmo, escolhem-se os pontos melhores e com eles monta-se a matéria. Mas isto é feito no programa do computador, que funciona digitalizando as imagens e sons capturadas de um VT ou direto de uma câmera, e editando-os com o arquivo de áudio e vídeo no computador. Ao final da edição copia-se a sequência da reportagem montada para a fita. É mais veloz, e pode ser reeditado quantas vezes forem necessárias, sem precisar gerar outra cópia como no processo linear. Os erros são corrigidos com a ferramenta “desfazer” - *undo*, geralmente representada pelo ícone de uma seta voltada para trás, com um simples click no computador, como em qualquer outro *software*.

A edição linear usa máquinas grandes e pesadas, apesar de existir em versão reduzida. Este modelo tem portabilidade mais restrita se comparado ao não-linear, sistema em que basta um laptop com o software de edição e uma câmera comum para ser usada como *deck* tocador e gravador. Além disso, o linear requer certa experiência, que só pode ser adquirida com tempo de prática, enquanto o digital tem interface mais amigável e intuitiva. Qualquer jornalista com prática de edição pode aprender a operá-lo com rapidez e eficiência em pouco tempo de uso.

A existência da edição não-linear permitiu o desenvolvimento de equipamentos de edição em computadores portáteis como o kit-correspondente da Rede Globo e deu mais autonomia aos usuários independentes, o que é fundamental aos videorrepórteres. O barateamento do aparato tecnológico envolvido numa produção como câmeras digitais e equipamentos de edição não-linear – computadores pessoais e *software* – torna perfeitamente viável a realização de reportagens por apenas um sujeito devidamente equipado, e técnica e jornalisticamente capacitado.

As soluções tecnológicas suprem demandas de produção, respondem a dificuldades técnicas e abrem caminhos para experimentação, criam novas possibilidades de formatos e fornecem subsídios materiais para a diversificação do conteúdo.

Os avanços tecnológicos impulsionaram a experimentação nos novos modos de produção na TV analógica e, mais tarde, em outras mídias. Hoje, as produções de videorreportagem são cada vez comuns nos telejornais da TV analógica e na *Web* (THOMAZ, 2007: 28).

A videorreportagem está inserida no contexto desta modernização dos modos produtivos nas

televisões com a introdução de novas tecnologias, com foco no barateamento da produção, através da redução das equipes e de equipamentos mais baratos, e em sua diversificação, com as possibilidades de exploração de linguagens diferentes e mais pautas. Patrícia Thomaz explica que a videoreportagem surge

Ora como uma proposta de redução de custos e, assim, tornar o telejornalismo mais viável economicamente, com as novas formas de trabalho oriundas das revoluções tecnológicas; ora como uma opção para aquisição de agilidade e dinamismo, oferecendo uma linguagem diferenciada na maneira de perceber e produzir o real e contribuindo para a crescente diversificação da TV (THOMAZ, 2007: 27).

3.2 O conceito

Como foi citado no início do capítulo, Barbeiro e Lima defendem que com a videoreportagem, o repórter de texto passa a produzir sozinho toda uma matéria – fazendo produção, reportagem, gravação e edição. Assim, a videoreportagem é uma forma não convencional de produção de reportagem audiovisual, já que esta prática não é tradicional no telejornalismo. As principais diferenças que a fazem ser considerada um modo alternativo de produção jornalística podem ser vistas na prática de rua – ou utilizando um termo antropológico, no “trabalho de campo” do repórter – e na linguagem audiovisual, a sua forma final e os recursos de áudio e vídeo que utiliza para passar a mensagem, como a edição, a montagem, o roteiro. Esta também tende a diferir um pouco da produção convencional estabelecida nas redações de tevê, o chamado telejornalismo padrão.

O conceito estabelece que a câmera deve ser uma extensão do próprio corpo, e por isso ele pode produzir reportagens num formato diferente do tradicional *off*-passagem-sonora, consagrado nos telejornais das emissoras de TV do Brasil (BARBEIRO e LIMA, 2005: 75)

Para o professor da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisador da linguagem audiovisual, Fernando Fragozo, o telejornalismo padrão tem características próprias e a experimentação da linguagem telejornalística caracteriza o uso de uma linguagem diferente, mesmo que para mediação de conteúdos jornalísticos.

É uma linguagem dentre outras e é muito bem determinada: *offs*, passagem, presença do repórter; é muito restrita. Quando você começa a explorar a linguagem do telejornalismo você não está mais fazendo telejornalismo. Telejornalismo no sentido de utilizar a linguagem telejornalística. Você pode colocar em qualquer outra linguagem. O que eu quero chamar atenção é o seguinte: o fato de apurar e de pesquisar um determinado tema não te leva a produzir algo audiovisualmente telejornalístico. Quando você sai disso, você não está mais fazendo linguagem telejornalística, pode estar

fazendo jornalismo. Isso que é interessante na internet, que na televisão é muito amarrado: linguagem narrativa clássica, telejornalismo e programas de auditório. À rigor, não se está fazendo telejornalismo se não forem utilizados os códigos da linguagem telejornalística. Os códigos que foram considerados linguagem telejornalística são padrões no mundo todo, como a linguagem narrativa clássica, plano e contra-plano, passagem do tempo; 90% dos filmes são feitos assim. Não quer dizer que a informação precisa ser passada assim (FRAGOZO *apud* BARCELLOS, 2008: Apêndice A, página 7).

Arlindo Machado, professor da Escola de Comunicação e Artes da USP e pesquisador na área de televisão, destaca a rigidez da linguagem telejornalística. Na sua obra *A televisão levada a sério* ele faz uma comparação entre estilos de telejornais e conclui que há uma regularidade na construção dos discursos dos telejornais em todo o mundo. Machado afirma que “talvez não exista na televisão um gênero tão rigidamente codificado como o telejornal (MACHADO, 2005: 104)”. E complementa dizendo que

Malgrado as variações locais ditadas por especificidades culturais ou lingüísticas e por diferenças de suporte econômico, o telejornal se constrói da mesma maneira, se endereça de forma semelhante ao telespectador, fala sempre no mesmo tom de voz e utiliza o mesmo repertório de imagens sob qualquer regime político, sob qualquer modelo de tutela institucional (privado ou público), sob qualquer patamar de progresso cultural ou econômico (MACHADO, 2005: 104).

Sendo a reportagem a matéria-prima do telejornal, ela não pode ser analisada fora dele, em um contexto aleatório separado, uma vez que deve estar adequada ao padrão e ao público de um telejornal, feita sob medida para um telejornal. E nem o telejornal pode ser estudado a despeito da reportagem, já que se alimenta dela. Por isso, a videoreportagem pode ser uma maneira de diversificar o telejornal, a forma como ele apresenta as notícias e interage com o público. A videoreportagem pode introduzir no telejornal uma abordagem mais subjetiva, um olhar diferenciado. Ela pode arejar o telejornal, não com matérias leves e pautas de amenidades, mas com uma construção diferenciada do padrão *off* – passagem – sonora, independentemente da pauta a ser trabalhada.

Pelo argumento de Fernando Fragozo essa quebra, essa experimentação da linguagem clássica operada pela videoreportagem, que foge ao padrão estabelecido, configura-se como uma linguagem audiovisual jornalística, que não o telejornalismo. Mas também pode-se enxergar a videoreportagem como uma linguagem desenvolvida a partir da telejornalística e por isso influenciada por ela. Em uma das conclusões de sua pesquisa, Patrícia Thomaz diz que “a linguagem da videoreportagem é semelhante à linguagem da reportagem tradicional de TV (THOMAZ, 2007: 142)”. A videoreportagem também pode influenciar e modificar o padrão telejornalístico, estabelecendo uma relação de troca criativa entre estéticas, formatos de produção e de montagem de matérias.

Esta linguagem diferenciada da videoreportagem, chamada por Patrícia Thomaz, de *linguagem experimental*³², tem suas principais características na prática de rua da reportagem. O quesito principal na videoreportagem é o do trabalho realizado totalmente por um só jornalista: a multifuncionalidade do repórter, que além de fazer a apuração na reportagem, se transforma em pauteiro, produtor, cinegrafista e editor de texto e de imagem, congregando todas estas habilidades e funções. Este é o videorepórter, um jornalista versátil, que pode encontrar cada vez mais espaço para realizar este tipo de trabalho nas grandes emissoras.

Nos últimos anos tentou-se reduzir ainda mais o tamanho das equipes, com a introdução de equipamentos melhores e mais fáceis de operar e pela combinação de especialidades. A crescente tendência à operação de câmera, som e luz por uma só pessoa não se restringe aos noticiários mais modestos, pois os benefícios em termos de flexibilidade, velocidade e mobilidade são de fato atraentes (YORKE, 1998: 78).

Mas o telejornalismo é reconhecidamente um trabalho de equipe. Ora, ninguém coloca um telejornal no ar sozinho. Mas, podemos considerar possível que, ao menos as telerreportagens, ou seja, as matérias de conteúdo noticioso produzidas para os telejornais podem ser feitas por uma só pessoa, um só jornalista. A videoreportagem aposta justamente na hipótese de que um repórter pode cuidar sozinho de todo os procedimentos sequenciais da construção de uma notícia.

3.3 Reflexões sobre a linguagem audiovisual da prática solitária

Por ser feita por um só jornalista, a videoreportagem estabeleceu um olhar diferenciado e peculiar. Ao realizar a pauta, a apuração e a gravação, o videorepórter delimita sua versão da realidade pela ação de sua subjetividade. Na gravação das imagens, por exemplo, a videoreportagem elimina o olhar intermediário do repórter cinematográfico, tão presente e investido de responsabilidade na telerreportagem convencional. É o videorepórter quem escolhe a duração das tomadas, o enquadramento e os próprios elementos que são filmados, bem como a forma de captá-los. Esta maneira de reportar confere uma dimensão mais autoral à matéria.

Este “estilo abelha” propiciava novos caminhos para a linguagem televisual. O texto informal permitia a utilização da subjetividade e a criação de obras com a marca do autor. A idéia era fugir da reportagem convencional, do modo tradicional de observar e captar o real (THOMAZ, 2007: 24).

A inexistência de outro profissional para colher as imagens, o cinegrafista, é uma das diferenças mais visíveis e importantes para a construção da linguagem da videoreportagem. No modo de produção tradicional, o repórter cinematográfico é quem escolhe os *takes*, compõe os

³² O título da dissertação de mestrado de Patrícia Thomaz, obra usada como referência para esta pesquisa, é *A linguagem experimental da videoreportagem*.

enquadramentos, faz a fotografia, decide sobre os movimentos de câmera e a duração dos planos. Ele é, portanto, um co-autor da reportagem – o cinegrafista assina a matéria, recebe o crédito na exibição. Diferentemente do que ocorre nos jornais e no rádio, parte do conteúdo editorial produzido no telejornalismo está sob a responsabilidade de um técnico. Mas é claro que ele atua sempre supervisionado e orientado pelo repórter – a própria pauta, confeccionada pelo produtor de reportagem, já contém algumas indicações de imagens a serem gravadas. “O repórter não deve deixar para o operador da câmera a escolha das locações da matéria. Pode ter surpresas na hora da montagem, não encontrando imagens para cobrir o *off* (BARBEIRO e LIMA, 2005: 71)”. Esse risco não o videorepórter não corre, já que ele grava as cenas de forma objetiva, registrando apenas aquelas que julga necessárias para a matéria – o que contribui para a realização e veiculação do VT em tempo menor, mais próximo do acontecimento.

As imagens colhidas pelo videorepórter estão sempre em movimento, portanto, se apresentam no vídeo mais dinâmicas, e os planos-sequência são mais longos, eliminando ao reduzindo ao máximo o trabalho de edição. O ideal é que a reportagem ao chegar da rua esteja pronta para ir ao ar depois de passar por uma rápida revisão feita pelo próprio videorepórter (BARBEIRO e LIMA, 2005: 75).

Em relação à edição, existe outra diferença marcante entre a videoreportagem e o telejornalismo, visto que este último “não costuma usar plano-sequência, que é a câmera corrida, sem ações cortes de edição. No telejornalismo tradicional, as imagens são muito picotadas na edição (BITTENCOURT, 1993: 34)”. O uso de cortes dá ritmo ao VT, casando o texto e imagem, numa relação de redundância e construção de sentido. “No telejornalismo noticioso, as edições ‘lógicas’ buscam passar a noção de objetividade, de distanciamento, pressupondo o discernimento crítico do telespectador (IBIDEM)”.

A videoreportagem se assemelha mais a uma apuração ao vivo, porque tem menos cortes, revelando os planos-sequência e, principalmente, porque a narração inclui o tempo presente, sendo feita, em geral, ao mesmo tempo em que as imagens.

O uso de plano-sequência envolve outro tipo de concepção, objetivando a participação do telespectador. Neste caso, as edições usam imagens sequência com a narração em tempo presente: “neste momento”, “você estão vendo”, “veja só” etc (BITTENCOURT, 1993: 34).

Patrícia Thomaz lembra que, mesmo dispondo de recursos variados de edição, muitos videorepórteres preferem manter os planos-sequência em suas matérias. Em sua pesquisa, ela identifica uma série motivos – alguns reforçam o efeito de realidade:

...Transmitir a emoção do momento, não interromper o andamento dos fatos, passar mais realismo e espontaneidade, agilizar a edição, mostrar ao telespectador o envolvimento maior entre o videorepórter e o acontecimento, além de ratificar a participação

dele tanto na apuração das notícias quanto na gravação de imagens (THOMAZ, 2007: 114).

Para Bittencourt, no telejornalismo tradicional, quando se escolhe pelo uso da câmera subjetiva, “o repórter passa a ser um protagonista do acontecimento, e o *cameraman*, os olhos do telespectador (BITTENCOURT, 1993: 34)”. É um tipo de registro relacionado ao cinema-olho, um tipo de cinema documental, que busca registrar a verdade, o real. A câmera contínua da videoreportagem pode ser vista como uma câmera mais subjetiva, em contraposição à câmera objetiva do telejornalismo tradicional, realizada pelos repórteres cinematográficos. O videorepórter realiza, jornalisticamente, o ideal do cinema-olho, lançado no documentário “O homem com uma câmera” do cineasta russo Dziga Vertov, em 1929.

A definição de Rabaça e Barbosa para plano-sequência ou câmera contínua – no caso da videoreportagem, feita na mão – é a seguinte:

Técnica narrativa característica das montagens com pouco ou nenhum uso de cortes. Na linguagem de televisão, enquanto os cortes têm mais relação com o tempo, a câmera contínua ou câmera na mão, tem mais relação com o espaço (RABAÇA e BARBOSA, 2001: 98).

Décio Pignatari usa uma metáfora para explicar como esta técnica faz com que o telespectador entre no espaço e o explore, como uma testemunha dos fatos, assim como faz o videorepórter.

É um olho-sonda – o olho do telespectador – apalpando o espaço real. O telespectador parece caminhar e ver com a câmera. É a chamada câmera subjetiva que produz uma fortíssima sensação de presença das coisas no espaço. Nas cenas montadas em corte, as coisas se mexem, o olho fica parado. Com a câmera contínua, move-se o olho, move-se o mundo (PIGNATARI *apud* RABAÇA e BARBOSA, 2001: 98).

As imagens das videoreportagens são frequentemente mais instáveis e tremidas e às vezes perdem o foco, ou mesmo ficam com enquadramentos sem o ajuste adequado, “sangrando” o objeto focalizado, isto é, cortando parte dele para fora da cena. Isso ocorre porque a câmera vai na mão e o videorepórter tem também de segurar o microfone, monitorar áudio e luz no vídeo, entrevistar pessoas, perceber o que está ao seu redor e ainda narrar os fatos, ou como prefere Ivor Yorke – e talvez seja mais adequado – fazer os comentários. No entanto, “os excessos de movimentos e de imagens tremidas ou mal focalizadas podem causar desconforto ao telespectador e prejudicar a qualidade do material (THOMAZ, 2007: 115)”. Por isso o treinamento é essencial ao bom desempenho do videorepórter, bem como um *backgorund*, uma boa bagagem de experiências em televisão e jornalismo. Como dizia o cineasta brasileiro Glauber Rocha, “não basta sair a campo com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão, tem que haver treinamento (ROCHA *apud*

BARBEIRO e LIMA, 2005: 75).

Ainda em relação às imagens, pode-se dizer que há uma valorização do primeiríssimo plano, do *close*. A videorreportagem utiliza os enquadramentos comuns da linguagem audiovisual, a saber: primeiro plano, plano-geral, plano-médio, plano-americano, plano de conjunto. Mas é nas sonoras com entrevistados que fica mais aparente a recorrência ao *close*, o que reforça o tom intimista da entrevista. Na linguagem telejornalística clássica, o plano padrão para depoimentos é o plano-médio³³, enquadrando a personagem da matéria pouco abaixo dos ombros e ligeiramente acima da cabeça.

As passagens dos videorrepórteres, também chamadas de *stand ups* ou boletins, são os momentos em que os jornalistas aparecem no vídeo, costumam ser feitas de duas maneiras. Na primeira e mais tradicional – pois mantém o padrão de plano do telejornalismo – o repórter-abelha coloca a câmera no tripé, posiciona-se frente a ela e faz uma marcação da sua posição. Depois ele aciona o botão de gravação e volta ao local marcado para repetir o texto quantas vezes forem necessárias, até que ele esteja seguro de que uma versão ficou adequada e gravada na fita. É importante ressaltar que, estando o repórter sem cinegrafista, os planos e movimentos de câmera ficam limitados. O outro modo é mais simples, mais inovador e também reforça o tom intimista da matéria por meio da focalização do rosto em *close*³⁴, conferindo uma sensação de proximidade com o telespectador. “É a passagem sem microfone, quando a câmera é segurada pela própria mão do profissional e virada para o rosto dele. O som, neste caso, é captado pelo microfone interno do equipamento (THOMAZ, 2007: 115)”.

Dois exemplos bastante representativos de cada tipo de passagem são as videorreportagens de Renata Falzoni e de João Castello Branco, ambos jornalistas da ESPN Brasil. Enquanto Falzoni prefere o estilo mais livre com a câmera solta, aparecendo na imagem em *close*, às vezes com seu braço esticado para o lado ou para cima segurando a câmera em ângulo enviesado, isto é, a câmera inclinada, Castello Branco costuma colocar a câmera no tripé e fazer a passagem parado, em plano médio ou plano americano. As passagens de Falzoni valorizam o rosto dela e o impacto visual causado pela proximidade com a lente, o que chama bastante atenção. As de João Castello Branco costumam ter um registro visual mais rico, porque mostram mais o entorno do repórter, tendo mais informação visual e permitindo trabalhar fundos e enquadramentos. A diferença poderia ser feita quanto ao assunto tratado, já que Castello Branco costuma cobrir futebol e esportes coletivos, e Falzoni esportes radicais, como o balonismo e principalmente o ciclismo de aventura. Entretanto, os

33 Ressalva feita ao telejornalismo esportivo. Recentemente, a Rede Globo, na tentativa de evitar que “vazem” na imagem logomarcas de patrocinadores esportivos, introduziu o *big close* nas sonoras, principalmente em entrevistas coletivas, quando um painel com diversas logos em tamanho reduzido costuma ser colocado pelos patrocinadores do clube ou do evento. No caso o plano “sangra” o rosto dos personagens, perdendo informação visual que poderia ser relevante, como o gestual e o entorno do indivíduo de posse da palavra.

34 Close ou primeiro plano é um plano de detalhamento, que destaca o objeto em uma cena.

dois foram às Olimpíadas de Pequim, cobriram os chamados esportes amadores ou olímpicos, e a diferença se manteve. Falzoni fez matérias guiando a bicicleta com uma das mãos e segurando a câmera com a outra, e Castello Branco apareceu frente aos estádios de Pequim.

A edição, quando feita pelo videorepórter, pode garantir ainda mais originalidade à matéria e reforçar sua dimensão autoral, porque é construída segundo a intencionalidade do próprio autor. Além disso, pode tornar o processo mais ágil, uma vez que o videorepórter participa de toda a produção da reportagem, e já durante a sua realização, tem uma concepção mental do que vai ser o produto final. Como observa Thomaz, esta não é a lógica de produção do telejornalismo tradicional, onde há divisão do trabalho segundo um sistema industrial de linha de montagem.

Como a produção da notícia, na maioria das redações de TV, segue os requisitos da organização industrial, o repórter dificilmente acompanha a edição, pois volta à rua para produzir outra matéria. Há exceções na produção de reportagens mais elaboradas quando o acompanhamento existe com frequência (THOMAZ, 2007: 68).

Na apuração da videoreportagem há “o contato direto de quem faz a pauta com os fatos ou com os protagonistas das notícias, o que dificilmente acontece com os pauteiros tradicionais que permanecem nas redações (THOMAZ, 2007: 64)”. É o próprio videorepórter quem inicia o processo criativo da pauta, observando e investigando informações. Ele vai às ruas com mais autonomia e não precisa se limitar a cumprir os quesitos previstos na pauta. Essa maneira de trabalhar, se aplicada ao noticiário tradicional poderia causar presença maior da subjetividade, distanciando-se da proposta de neutralidade e isenção que o norteia. Dependendo da pauta, isso pode se traduzir em uma perda de credibilidade, já que a aproximação com o objeto tende a ser mais aparente.

Uma maneira de minimizar a ação da subjetividade e o enfoque pessoal seria a discussão da pauta nas reuniões com a chefia de reportagem, pauteiro (nos veículos que ainda mantém esse cargo) e editor-chefe. É nesse momento definidor dos assuntos a serem cobertos pelo veículo que são colocadas as diretrizes da abordagem para a matéria. Também seria válida a revisão do VT por um editor de texto não envolvido na matéria.

Ainda sobre a apuração, um fator favorável ao videorepórter é uma relação menos “agressiva” com o entrevistado ou com o fato em si. Por estar sozinho e portar um equipamento pequeno, por vezes semelhante aos amadores, o videorepórter intimida menos, não tende a impressionar tanto e modificar comportamentos e atitudes dos personagens. Como diz Beatriz Becker,

Toda notícia é uma reordenação da realidade, e de uma realizada já influenciada pelo próprio ato de coleta de material audiovisual. A simples chegada da equipe de reportagem de TV é um acontecimento que, em certos casos, afeta o próprio desenvolvimento dos fatos que serão cobertos (BECKER, 2001: 193).

Patrícia Thomaz também identifica esse fator e aponta uma consequência para o videorepórter.

Enquanto as equipes tradicionais de TV convivem com a complexa tentativa de não influenciar o fato e de evitar a perda de naturalidade, o videorepórter, pelo fato de atuar sozinho, tem a vantagem de intimidar menos os entrevistados e poder aproximar as fontes potenciais de informação. O profissional tem mais um motivo para buscar a qualidade da apuração e a profundidade do mergulho no assunto (THOMAZ, 2007: 67).

Uma das principais características da videoreportagem é a importância do registro visual, como signo de informação, já que boa parte das matérias não usa o texto em *off* pós-gravado. Quando a voz está fora de cena, ou seja, em *off*, ela geralmente é narrada ao mesmo tempo em que as imagens são gravadas – isso não quer dizer que o jornalista não possa regravar o *off* posteriormente, e o inserir na edição, na montagem do VT; apenas não é a forma mais comum e original da videoreportagem.

O *off* da matéria desaparece e dá lugar a uma narração dos fatos que estão sendo filmados e a história que ele pretende contar, e tem quase sempre um tom coloquial. O repórter conversa com o telespectador, procurando estabelecer uma cumplicidade com ele, o que aproxima os dois (BARBEIRO e LIMA, 2005: 76).

Barbeiro e Lima ainda destacam que a credibilidade é afetada de maneira positiva nessa forma de narrar da videoreportagem, já que há pouca intervenção do videorepórter no vídeo, e a edição do material original é mínima. Isso deixa o VT final mais parecido com a gravação original.

Na videoreportagem, como o repórter narra em cima dos fatos que estão acontecendo, há maior transmissão de emoções, isto é reforçado pelo fato de que só aparecem pessoas que participam do fato, o que dá um ganho de credibilidade (IBIDEM).

A narração sincrônica, como se fosse ao vivo, requer um bom trabalho de preparação, pesquisa e apuração prévia das informações que serão narradas durante a gravação. O tom é de conversa, mais explicativo, o que confere ao texto narrado certa naturalidade e coloquialidade típicas da linguagem falada. Isso pode ser positivo, já que no telejornalismo “o texto é escrito para ser falado (pelo locutor) e ouvido (pelo telespectador) (PATERNOSTRO, 1999: 66)” logo em seguida, sem a possibilidade de voltar atrás. “As notícias são escritas para serem ouvidas e não lidas, porque não é possível voltar a página para reler uma informação, a não ser com uma fita e um aparelho de videocassete (BECKER, 2001: 204)”, talvez em um DVD, ou quem sabe com a busca do vídeo na internet. A regra diz que “na TV, bem como no rádio, o texto deve ser coloquial e o jornalista precisa ter em mente que está contando uma história para alguém (BARBEIRO e LIMA, 2005: 97)”.

A oralidade é muito presente na videoreportagem. É marcante o texto mais conversado, a voz menos empastada, com menor entonação.

A adequação lingüística, o “tom coloquial”, a “palavra falada”, “a escrita oralizada”, a simplicidade e espontaneidade são defendidos por muitos profissionais para que o telespectador tenha um bom e imediato entendimento da mensagem, pela impossibilidade de voltar-se atrás. A linguagem oral contribui para que o discurso telejornalístico cumpra a função fática, proposta por Jakobson (1971) no quadro de funções da linguagem, quando o objetivo é o contato, visando manter ou sustentar a comunicação entre falante e ouvinte (THOMAZ, 2007: 107).

Um desses profissionais é o crítico de televisão Antônio Brasil, que em uma de suas sugestões para mudar o telejornalismo brasileiro no seu *Antimanual*, “o texto de telejornal precisa ser menos didático e professoral; precisa recuperar o tom de conversa com o telespectador (BRASIL, 2007: 26)”. A lição da videoreportagem poderia contribuir nesse sentido, porque a voz dos repórteres é colocada de forma mais informal, menos padronizada.

Geralmente os *offs* da videoreportagem, quando se usa esse recurso, são narrados em terceira pessoa, no mesmo padrão do telejornalismo. Mas há situações mais frequentes de narração em primeira pessoa, o “eu” repórter, como em matérias participativas, nas quais vale o testemunho do jornalista. Isso se deve ao fato da dimensão autoral da videoreportagem, em que o repórter conversa com a câmera, passa suas impressões sem grande formalismo.

A linguagem da videoreportagem também apresenta semelhanças com a linguagem documental. Como o *off* em tom de “voz de Deus” não é um recurso muito presente na videoreportagem, as matérias podem ficar com base na entrevista, isto é, na conversa do videorepórter com os indivíduos que são objetos da notícia. Essa opção é semelhante a uma linguagem mais documental, e é uma tradição encontrada na filmografia documental brasileira mais recente. Em *Filmar o real*, as autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita expõem essa tendência.

...uma abordagem que se tornou muito influente no documentário brasileiro ao longo dos anos 80 e 90: o privilégio da entrevista, associado à retração na montagem do uso de recursos narrativos e retóricos, particularmente da narração ou voz over, considerada uma intervenção excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações (LINS e MESQUITA, 2008: 27).

Consuelo Lins amplia a discussão acerca da diminuição do uso do *off* em favor da entrevista, das sonoras no artigo disponível na internet *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. Nele a documentarista mostra as origens históricas do *off* – ou voz over³⁵ – e os primeiros movimentos contra o uso excessivo deste recurso verbal no audiovisual. Os planos-sequência com acontecimentos ocorrendo, personagens em ação são destacados por ela também com raízes no

35 Em *Filmar o real*, as autoras escolhem o termo narração ou voz over. O presente estudo adota narração ou voz em *off*, mas, para esta pesquisa, os dois termos referem-se a mesma coisa. Nada mais é do que a fala, ou melhor, o áudio na voz de alguém gravado fora de cena e das imagens e que se refere a elas. É usado na montagem das matérias telejornalísticas, nas quais as imagens cobrem o *off* e no cinema documentário. Para as autoras do livro citado “embora as expressões narração *off* e voz *off* sejam mais usuais, optamos por voz over e narração over neste ensaio, por considerá-las mais precisas. O over remete à sobreposição às imagens de vozes externas, alheias à cena, enquanto *off* diz respeito às vozes que estão fora de cena, mas que pertencem ao universo sonoro da cena em questão (LINS e MESQUITA, 2008: 18).

cinema direto norte-americano.

... A narração em off, recurso inventado nos anos 30 pelo movimento liderado pelo documentarista John Grierson e que marcou definitivamente a trajetória de filmes documentais. A presença majoritária, nas últimas duas décadas, de filmes feitos essencialmente de entrevistas ou conversas entre cineastas e personagens, já diagnosticada por J. C. Bernardet, decorreu, entre outros fatores, do desejo dos cineastas brasileiros de abolir a “voz de Deus”, a narração desencarnada onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens, que acompanhou boa parte dos documentários do Cinema Novo (LINS, pág. 1).

Em *Filmar o real*, Lins e Mesquita atestam o diálogo entre o documentário e a televisão. A presença da entrevista no cinema documentário brasileiro seria uma influência estética da televisão, em especial do telejornalismo, de acordo com Claude Bernardet.

É provável que o primeiro a chamar atenção publicamente para a hipótese de que a “entrevista virou cacoete” tenha sido Jean-Claude Bernardet, na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (2003). No artigo, “A entrevista”, um dos apêndices ao texto original, Bernardet constata o crescimento da produção de documentários cinematográficos no Brasil desde fins dos anos 90, mas adverte que tal *boom* não corresponde a um “enriquecimento da dramaturgia e das “estratégias narrativas”; ao contrário, haveria a repetição de um único “sistema”, banalizado pelo jornalismo televisivo: “Não se pensa mais em documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático”³⁶ (LINS e MESQUITA, 2008: 30).

Outro recurso sonoro que pode ganhar presença na videoreportagem é som do ambiente, o *background*, que também é valorizado, devido à exploração do som direto, isto é, o áudio captado pelo microfone direcional da câmera – aquele menor, acoplado ao corpo dela. Mas em alguns ambientes a qualidade pode ficar comprometida, porque os ruídos são gravados no mesmo canal da voz do videorepórter, o que pode comprometer a compreensão perfeita do que é falado. Porém, o uso desta forma de captação libera uma das mãos do microfone com canopla, o que permite melhor manuseio da câmera de mão. Uma opção seria usar o microfone de apresentador, porque ele fica preso à nuca do videorepórter e tem um arame que o direciona à boca. O “repórter-abelha” Rodrigo Leitão, que trabalhava no programa de variedades *A noite é uma criança* da TV Bandeirantes, fazia uso deste sistema de captação de áudio. Assim ele mantinha as mãos livres para “manobrar” com a câmera e tinha dois canais de áudio separados na gravação – voz e som ambiente –, um captado pelo microfone preso ao seu rosto e outro pelo microfone embutido na câmera.

Pelas características descritas neste capítulo, pode-se inferir que a videoreportagem tende a ser realizada por um profissional que tenha um perfil de versatilidade, com uma formação abrangente. “A tendência é o profissional ser o responsável pela criação inteira do programa, sem distinções de funções na produção de um telejornal ou de uma reportagem (THOMAZ, 2007: 145)”.

36 J-C Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, 2003 (pág. 286)

Pode ser esse o caminho dos profissionais do telejornalismo, já que são diversas as vantagens do modo de produção alternativo, como custo inferior, mobilidade, velocidade, inovações etc.

Se, por um lado, a participação em todo o processo proporciona agilidade, por outro, requer um perfil profissional diferenciado. Além de formação técnica e domínio das funções, o videorepórter necessita apresentar características como competência comunicativa, versatilidade, iniciativa, percepção aguçada e criatividade, importantes para enfrentar os desafios e superar as dificuldades do ato de criar (THOMAZ, 2007: 69).

Essa tendência apontada por Thomaz é uma novidade. Durante entrevista, Cláudio de Moraes lembrou que, na Rede Globo, onde imperava o Padrão Globo de Qualidade, as inovações em produção com o acesso aos recursos técnicos por parte dos jornalistas eram dificultadas. A videoreportagem era, portanto, vista com grande preconceito na Central Globo de Jornalismo (CGJ):

Hoje em dia, não. Mas no passado, sim, bastante. No início dos anos 90 era impensável, alguém, um produtor ou um repórter pegar uma câmera pra fazer uma imagem. Existia um monopólio de mercado dentro das tevês muito forte, no qual se colocavam obstáculos dos mais variados tipos pras pessoas não aprenderem sobre outras áreas. O que não acontece hoje em dia. Hoje em dia, o profissional tem a opção e a liberdade de conseguir fazer o que quiser. Hoje, no *Zona de Impacto*, pintou uma produção, vai pegar numa câmera ou vai ser o locutor... Tudo depende, a necessidade faz a hora hoje em dia no jornalismo (MORAES, 2008) ³⁷.

Mas já podemos notar no discurso de Moraes a referência a uma mudança na concepção dentro da própria Rede Globo³⁸. O que fica ainda mais claro, quando o mais novo programa do jornalismo da emissora, o *Profissão Repórter*, distribui câmeras de mão a seus repórteres para que estes saiam às ruas em busca informações, retomando o estilo abelha do extinto *TV Mix*. O programa é derivado de um quadro no Fantástico e tem a participação do repórter investigativo Caco Barcellos, como um tutor dos jovens videorepórteres que participam dos programas temáticos, realizando reportagens em dupla. Em entrevista à Revista da TV, suplemento do jornal O Globo, o diretor do *Profissão Repórter*, Marcel Souto Maior, explica como é a produção do programa:

Uma equipe de oito repórteres jovens se divide para filmar outros ângulos do mesmo assunto... E aqui, eles (os repórteres) estão envolvidos em todo o processo: apuram, produzem, fazem as reportagens e editam. É uma escola e o ideal é que todos dominem as quatro funções (MAIOR *apud* REVISTA DA TV, 2008) ³⁹.

As novas práticas jornalísticas da emissora começaram a ser concebidas no início desta

³⁷ *Idem*.

³⁸ O *Zona de Impacto*, como programa do SporTV, está submetido à direção da CGJ, e portanto da Rede Globo.

³⁹ Trecho da reportagem *Nos bastidores dos bastidores da notícia*, publicada em 16 de novembro de 2008, na Revista da TV – O Globo.

década, quando a empresa líder em comunicação no país desenvolveu uma nova tecnologia para a produção de conteúdo jornalístico diversificado, específico e com baixo custo. Trata-se do kit-correspondente, espécie de mini estação de TV, que pode ser operada por apenas uma pessoa.

As coberturas realizadas pelos jornalistas da Rede Globo com o kit-correspondente, ainda são pouco inovadoras. O modo de produção começa a ser mais usado, mas a maioria dos VTs não ousa mudar o padrão *off* – sonora – passagem. Essa produção é abordada no capítulo seguinte, da concepção do kit-correspondente para o jornalismo internacional, aos seus usos pelo jornalismo esportivo.

4 A EXPERIÊNCIA DO “KIT-CORRESPONDENTE” NOS ESPORTES RADICAIS

O equipamento “kit-correspondente” é uma das principais ferramentas de reportagem empregadas pela equipe do programa *Zona de Impacto* em competições de esportes radicais. O “kit” é usado nessas coberturas de escala bem menor, nacionais e de curta duração, como os circuitos de surfe e corridas de aventura⁴⁰ realizadas pela equipe do *Zona de Impacto*. Devido a suas características – dimensões, peso e agilidade –, o kit tem a praticidade necessária à cobertura dos esportes radicais – dinâmicos e, certas vezes, arriscados – e ao modo de produção solitária da videoreportagem, que costuma ser empregado nessas empreitadas do telejornalismo esportivo.

O conjunto das ferramentas congrega uma ilha de edição não-linear, uma câmera digital de mão, uma antena de transmissão capaz de se conectar a internet, equipamentos de luz e áudio de dimensões reduzidas e uma estação de trabalho – computador portátil, laptop com *softwares* de edição não-linear e tratamento de imagens. Ele pode ser facilmente transportado em uma mala de mão, de carrinho, ou numa mochila de grande porte, o que viabiliza ser carregado por apenas uma pessoa, não havendo necessidade de carros de reportagem. Por isso, o kit é um equipamento de enorme portabilidade, como o nome indica.

O kit-correspondente pressupõe que o jornalista possa atuar como um videorepórter, já que é projetado para facilitar a realização de gravações e edições por uma só pessoa, mesmo que não seja adotada a linguagem possivelmente mais experimental da videoreportagem. Atualmente, o videorepórter ideal trabalha equipado com ferramentas semelhantes às do kit-correspondente.

The ideal VJ knows how to report, write, shoot, and record good sound, then edit the resulting video on a laptop computer and transmit the story back to the station – typically using a broadband cellular modem rather than a traditional microwave truck (CARR, 2008)⁴¹.

Como diz o produtor executivo do *Zona de Impacto* do SporTV, Cláudio de Moraes, um dos usuários mais ativos do equipamento em toda a TV Globo, o kit-correspondente “é uma mini-estação de TV⁴²”. Cláudio foi um dos primeiros a testar o equipamento e, recentemente, há cerca de quatro meses, realizou ao lado do colega Clayton Conservani a última grande cobertura de esportes

40 Corridas de aventura são competições disputadas por equipes de multi-atletas, isto é, desportistas profissionais ou amadores, praticantes de várias modalidades esportivas. Em uma corrida de aventura, geralmente são realizadas provas de ciclismo, corrida, canoagem e técnicas verticais, sempre percorrendo um trajeto pré-estabelecido contra o tempo. A aventura que dá nome ao esporte é originária dos locais onde costumam ser realizadas estas corridas, diretamente dependentes da natureza: ambientes naturais fechados, ecossistemas como o cerrado, florestas, a caatinga etc. A corrida exige dos atletas técnicas de montanhismo, escalada, rapel, *mountain bike*, *trekking*, *rafting*; além, é claro, de preparo físico, já que muitas duram o dia e a noite inteira, não havendo momentos de parada. É ação durante as 24 horas. Obviamente, o condicionamento físico e a dedicação também são exigidos da imprensa, dos jornalistas responsáveis pela cobertura.

41 Citação de “One Man Band” Video Journalist Model Proliferates, artigo disponível na internet, no site Broadcasting & Cable, <http://www.broadcastingcable.com/article/CA6546938.html>. Acessado em quatro de novembro de 2008.

42 Em entrevista ao autor, realizada no dia 13 de outubro de 2008.

radicais da TV Globo e do SporTV exclusivamente dependente do kit-correspondente. A cobertura da expedição brasileira ao Monte Everest 2008, produzida para o *Zona de Impacto*, para o *Globo Esporte* e para alguns outros telejornais e programas, é o estudo de caso apresentado e mais bem detalhado no penúltimo capítulo deste trabalho.

Como pode ser visto na análise citada, nesta cobertura o kit foi empregado por opção dos jornalistas para viabilizar a realização da pauta da viagem, o acompanhamento dos alpinistas brasileiros. Este uso está mais próximo daquele para o qual o equipamento foi desenvolvido, que são as viagens de correspondentes internacionais. Isso porque o kit esta sendo cada vez mais integrado à rotina produtiva dos veículos constituintes da TV Globo, como, por exemplo, a aplicação nos esportes radicais, que foge um pouco da proposição inicial: a geração de conteúdo de forma menos custosa por parte dos seus correspondentes.

4.1 Kit-correspondente: um projeto para o jornalismo internacional da Rede Globo

Nos últimos anos tem crescido o número de viagens internacionais e correspondentes espalhados pelo mundo a serviço da Rede Globo⁴³. São exemplos a volta do correspondente a Buenos Aires e o trabalho na China desempenhado pelo repórter Pedro Bassan, por ocasião das Olimpíadas de Pequim. Esta constatação é uma das evidências do processo de reestruturação da cobertura internacional da Rede Globo. A retomada da produção internacional tornou-se realidade, entre outros motivos, pelo barateamento dos custos de produção, que chegariam ao auge dos gastos nos anos 90. O novo instrumento de trabalho dos enviados especiais da Rede Globo, de kit-correspondente, foi desenvolvido pela Central Globo de Engenharia (CGE).

O equipamento também é conhecido como “Asas do Vento” e tem como princípios o baixo custo, a agilidade e, principalmente, a mobilidade. A intenção era descentralizar a cobertura, espalhando correspondentes que antes ficavam – e boa parte ainda fica – concentrados nos centros políticos e econômicos do mundo, a saber Londres, Nova Iorque, Washington entre outros.

No princípio, o kit-correspondente foi pensado como uma tecnologia capaz de redimensionar a cobertura internacional da Globo, ou, mais precisamente, de os seus correspondentes enviarem conteúdo noticioso para o Brasil de várias localidades, sem ficar refém das agências internacionais de notícias. O correspondente Marcos Losekann participou desse processo.

⁴³ Referência aos veículos que compõem a Rede Globo de Televisão, incluindo as emissoras afiliadas. O termo TV Globo indica somente as emissoras e canais sob o domínio direto da Família Marinho, a saber: as praças Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Recife, Belo Horizonte, e os canais a cabo Globo News e SporTV, além dos escritórios no exterior. A TV Globo é a emissora principal da Rede Globo, a cabeça de rede, que comanda a programação geral.

Até quatro, cinco anos atrás era impossível imaginarmos tantas bases internacionais quanto a Globo possui agora (além dos tradicionais escritórios de Nova Iorque e Londres, a emissora está presente em Washington, Buenos Aires, Paris, Roma, Pequim e Jerusalém), pois as gerações via satélite eram a única forma rápida de enviarmos as matérias do exterior para as redações de Rio e São Paulo. Isso tornava as operações caríssimas, imprecisas, difíceis. A internet veio facilitar e, principalmente, baratear tudo, pois permitiu a remessa de matérias por banda larga, o que elimina toda a parafernália e a burocracia dos procedimentos via satélite. Inventaram o programa de computador Clip Net, equipamento principal do chamado 'Kit Correspondente', que compreende laptop, câmera, cabos, microfones, baterias, tripé, fitas, etc... Imediatamente a direção da CGJ (Central Globo de Jornalismo) vislumbrou o novo mapa-múndi do jornalismo da Globo. Em vez de ter repórteres concentrados em Londres, conectados ao satélite, por que não espalhá-los pelo mundo, em pontos jornalisticamente estratégicos? E assim, de forma pioneira, a CGJ iniciou o estudo dos possíveis pontos que seriam preenchidos ao redor do planeta (LOSEKANN, 2006)⁴⁴.

No site do projeto de memória institucional da Rede Globo, o *Memória Globo*, podemos encontrar a história do projeto de utilização da internet como meio de troca de conteúdo, que culminou na criação do kit-correspondente.

A equipe da Central Globo de Engenharia desenvolveu o sistema "Asas do Vento" (também conhecido como "kit correspondente"), que reúne um software (também desenvolvido pela Engenharia da emissora), uma câmera de mão, um laptop e uma antena transmissora. Para transmitir, o sistema permite tanto operações via satélite, como via Internet. É único no Brasil e foi usado pela

primeira vez no Jornalismo em agosto de 2001, na Globo News, na produção da série *Os Sertões de Euclides da Cunha*, dos jornalistas Rodrigo Alvarez e Maurício Yared. Na TV Globo, o equipamento foi utilizado pela primeira vez por Pedro Bial, que falou direto de Xangai, na China, para o *Jornal Nacional*, quando teve início a guerra do Afeganistão, em outubro de 2001 (MEMÓRIA GLOBO)⁴⁵.

Maria Cleidejane Esperidião, jornalista e doutoranda da Universidade Metodista de São Paulo, realizou um estudo sobre o impacto do kit-correspondente na cobertura internacional da Rede Globo. Neste trabalho, ela conclui que

Com o kit-correspondente, a Globo redimensionou sua cobertura, descentralizando os escritórios. Hoje, tem repórteres em Nova Iorque, Washington, Londres, Paris, Roma, Jerusalém, Pequim e novamente em Buenos Aires (ESPERIDIÃO, 2007: 9).

Mesmo com o crescente uso do kit-correspondente, muitas das notícias do mundo que chegam aos telespectadores ainda provém das agências noticiosas, das quais as emissoras de tevê

44 Entrevista do jornalista da TV Globo e correspondente no Oriente Médio, Marcos Losekann, a Pedro Venceslau do Portal Imprensa. <http://www.firgs.org.br/artigos/ver.jsp?artID=12620>. Página acessada em 20 de junho de 2008.

45 Descrição retirada do site do projeto Memória Globo: www.memoriaglobo.globo.com

como a Globo são clientes – Associated Press, Reuters, EFE, UPI etc. Essas máquinas de informação factual suprem não só as redações de televisão, mas também as de jornais, revistas, rádios e *websites*, ocupando, portanto, um papel relevante e poderoso na distribuição internacional de informações e sendo fonte de grande parte da população mundial.

No artigo *ABC News: correspondentes viram videojornalistas*, Antônio Brasil faz uma crítica de como as notícias internacionais produzidas pelos noticiários televisivos tornaram-se pouco atraentes e desinteressantes, já que “em muitos telejornais, o bloco internacional virou seqüência de lapadas, aquelas matérias sem pé nem cabeça, sem repórteres ou explicações que aparecem voando na telinha”⁴⁶. São as notas cobertas, produzidas com imagens e informações provenientes das agências – o *off* escrito na redação por um editor de texto ou redator é gravado com a voz do apresentador do telejornal.

Outro destino para as imagens são as matérias produzidas pelos correspondentes que ficam nos escritórios, redações das emissoras em solo estrangeiro. Os repórteres pegam as imagens que recebem das agências e constroem um texto em *off* de acordo com elas. Como esses repórteres quase nunca estão nos lugares de onde as notícias chegam, só resta a eles a opção de gravar passagens neutras – com pouca informação visual relevante no enquadramento – no próprio local onde ficam sediadas as filiais dos seus veículos, os birôs onde trabalham. As aparições do repórter no vídeo, seja na abertura, durante a matéria ou no encerramento – quando costumam assinar as matérias oralmente, com seus nomes, locais de onde falam e nome do veículo – são uma forma de ganhar prestígio e fortalecer a presença da marca da rede de TV. Mas disso resultam reportagens distantes, mais parecidas com comentários. Ainda mais que, fora catástrofes naturais ou fenômenos extraordinários, as pautas da editoria de internacional se resumem a conjecturas políticas e econômicas, sempre sujeitas a ação da subjetividade por meio de comentários, previsões, e interpretações, que deveriam ser feitas por analistas, sem efetivamente relatar e ilustrar um fato, já que não há a presença no local onde ele aconteceu. Perde-se o testemunho do repórter, o olhar presencial, tão importante para a reportagem. Mais que isso, são raras as sonoras efetivamente realizadas pelos repórteres com personagens que tenham presenciado o acontecimento, mas apenas aquelas genéricas retiradas das gerações internacionais, os *feeds*, enviadas igualmente para todos os veículos assinantes no mundo.

As dificuldades orçamentárias vividas por diversas empresas jornalísticas têm ampliado o campo de trabalho os *freelancers* na cobertura internacional, profissionais autônomos que trabalham sob demanda ou como diaristas.

Atualmente a cobertura internacional economiza trocados, e o correspondente tanto pode ser contratado como pode ser *freelancer*

46 Antônio Brasil, no artigo *ABC News: correspondentes viram videojornalistas*. Disponível na internet, originalmente publicado no site Comunique-se. Acessado em 29 de setembro de 2008 <http://www.comunique-se.com.br/Conteudo/NewsShow.asp?idnot=39579&Editoria=286&Op2=1&Op3=0&pid=5648123716&fnt=fntnlu>

em busca de oportunidades profissionais no exterior. É um trabalho árduo, muito competitivo e perigoso, que implica enfrentar situações extremamente hostis para cobrir eventos sem medir esforços, vencer barreiras cada vez maiores e tentar convencer editores indiferentes a comprar suas histórias todos os dias (BRASIL, 2007: 48).

A prestação de serviço de *freelancers* é uma alternativa mais barata para a produção internacional de notícias, podendo ampliar os horizontes para uma cobertura cada vez mais diversificada, diferente daquela produzida somente dos escritórios. Gastando menos com cada jornalista, o veículo pode distribuí-los de forma mais democrática pelos países e contar com a contribuição deles para a realização de um número mais significativo de pautas com foco nos interesses do público-alvo do programa ou telejornal.

Although not yet well understood, technology-driven changes are reshaping international news flows by lowering the economic barriers of entry to publishing and broadcasting and encouraging the proliferation of nontraditional international news sources. The audience – now fragmented and active – is far better able to choose and even shape the news (HAMILTON e JENNER, 132).

No mercado do audiovisual, muitos *freelancers* estão atuando como videorepórteres, sobretudo os correspondentes internacionais. Esses profissionais usam tecnologias similares às do kit-correspondente, cuidam de todo o processo de construção da matéria e podem contribuir não só com a democratização das pautas, como das linguagens e estéticas nas reportagens telejornalísticas.

Yet another kind of technology-driven foreign correspondence is do-it-yourself reporting and editing. Armed with lightweight camcorders and computers and able to post images and words on Web sites with the click of a button, anyone overseas can now become a foreign correspondent, whether carrying press credentials or not (HAMILTON e JENNER, 134)

O trabalho solitário da videoreportagem confere aos *freelancers* um grau elevado de autonomia, independência e mobilidade, características também presentes em um tipo peculiar de viagem, realizada principalmente por jovens que desejam gastar pouco e ter independência, o “mochilão”. Não à toa, a agência norte-americana Associated Press chama de “*Backpack Journalists*”⁴⁷, os videorepórteres equipados com ferramentas semelhantes às do kit-correspondente da TV Globo, como identifica Patrícia Thomaz.

Há ainda os correspondentes que cobrem guerras e eventos internacionais para as grandes emissoras de televisão e foram batizados pela agência internacional de notícias Associated Press (AP) de “*Backpack Journalists*” (jornalistas de mochila). Munidos com câmera digital, microfone, tripé, computador portátil e software de edição, eles conseguem sozinhos produzir e transmitir imagens ao vivo ou editadas para as emissoras em todo o mundo

47 Nos estudos sobre videoreportagem podem ser encontradas outras variantes para “videorepórter”, a saber: repórter-abelha e videojornalista, em português; e *Videojournalist* ou “*VJ*”, *Backpack Journalist* ou simplesmente *Backpacker*, *Solo Journalist* ou “*SoJo*”, *One Man Band* ou “*OMB*” e *Multi-Media Journalist* ou “*MMJ*”, em inglês.

Como vantagens, Patrícia reitera a “maior facilidade em produzir o material e menos custo financeiro (THOMAZ, 2007: 27). De certa forma, essas são as mesmas razões dos investimentos da rede norte-americana ABC News, que Antônio Brasil resume em: redução dos custos, novas pautas e total liberdade de cobertura.

Brasil antecipou na sua coluna teleVISÃO, do Portal Comunique-se, a aposta da ABC News em uma estratégia semelhante para a cobertura internacional à dos *backpack journalists* da AP, com diversos videorepórteres espalhados pelo mundo, utilizando a internet como ferramenta de transmissão de dados. Brasil diz que a reorganização da cobertura da ABC News “significa uma reversão de uma longa tendência de fechar suntuosos e caríssimos *bureaus* de jornalismo espalhados pelas principais capitais do mundo (BRASIL) ⁴⁸”.

Esta semana, a ABC News divulgou uma verdadeira revolução na cobertura internacional para a TV. Segundo o noticiário, a rede americana, líder de audiência no jornalismo, resolveu lançar mini escritórios em diversas cidades do mundo como Seul na Coreia, Bombaim e Nova Délhi na Índia, Nairóbi no Quênia e inclusive aqui no Rio de Janeiro. A produtora Sônia Gallego estava no Iraque e virá para o Brasil... No novo perfil de correspondente internacional de TV, Sônia vai produzir, escrever, gravar, editar e transmitir suas matérias via internet em banda larga de seu escritório. Ou seja, de sua residência ou diretamente via internet por satélite de qualquer ponto do país. Ao contrário de outros correspondentes de TV e de outras épocas, ela vai enfrentar grandes dificuldades, vai ter que trabalhar muito, mas por outro lado, não vai mais precisar solicitar autorização para transmitir suas matérias. Na era da internet via satélite, Sônia, assim como todos os novos correspondentes da ABC, vão enviar matérias e aparecer ao vivo nos telejornais americanos sem qualquer interferência das autoridades locais. Os novíssimos computadores com videofones via internet permitem ignorar as restrições locais ou a censura de governos para as transmissões ao vivo (BRASIL) ⁴⁹.

Uma diferença dessas experiências para a do kit-correspondente é que, a princípio, os *backpack journalists* e os correspondentes da ABC News trabalhariam sozinhos, exatamente como videorepórteres, com toda a produção realizada somente por eles. O trabalho com o kit também pode ser realizado desta maneira, visto que as condições técnicas existem. Entretanto, por ser um projeto de uma empresa ainda apegada a rígidos padrões, e por ainda existir certo preconceito com esse tipo de trabalho solitário, o mais comum é o kit ser usado por dois profissionais: um jornalista e um cinegrafista, formando uma dupla de reportagem. Como iniciativa do SporTV⁵⁰, freqüentemente, a dupla tem sido formada por dois jornalistas. Em alguns casos, ainda não muito comuns, apenas um jornalista opera o kit no contexto de produção da TV Globo, como o

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Trecho retirado do artigo *ABC News: correspondentes viram videojornalistas*, escrito por Antônio Brasil no portal Comunique-se.

⁵⁰ Foi no SporTV que os produtores de reportagem do *Zona de Impacto* começaram a viajar para a cobertura do circuito mundial de surfe, WCT.

correspondente em Londres, Marcos Losekann.

Essa rigidez atua também na formatação das matérias. Basta assistir aos VTs dos correspondentes da Rede Globo nos EUA, por exemplo. Durante a cobertura das eleições norte-americanas de 2008, os correspondentes Luis Fernando Silva Pinto e Giuliana Morrone, entravam quase diariamente no Jornal Nacional. Suas reportagens tinham sempre a mesma estrutura: longos textos em *off* cobertos com imagens de indústrias, bolsas de valores e dos presidenciáveis Barack Obama e John McCain em campanha – boa parte comprada de agências –, algumas sonoras com personagens, cabos eleitorais e eleitores, e comentários com o contexto nas passagens (com a câmera parada no tripé, em plano-médio).

Antônio Cláudio Brasil vê no rigor de produção da Rede Globo, estabelecido na década de 70, o “Padrão Globo de Qualidade” (PGQ), um conservadorismo exagerado.

Nos últimos anos, o padrão de qualidade da Rede Globo se tornou um fator limitador para a experimentação na tevê e para a criatividade de seus produtores. Esse padrão discutível impede a produção de pautas diversificadas e o desenvolvimento de novas linguagens ou a utilização de tecnologias mais econômicas (BRASIL, 2007: 23).

O investimento na criação do kit-correspondente indica uma mudança progressiva na mentalidade dentro da emissora. A depender da forma como é utilizado, ele pode representar alterações no modo de produzir, na linguagem e na estética padrões da Rede Globo.

4.1.1 Composição e funcionamento do kit: as vantagens e desvantagens

A ferramenta kit-correspondente consiste em uma câmera gravadora digital, nos formatos DV, DVCAM ou HDV e seus acessórios – microfone de mão, tripé, rebatedor, cabos, lentes, fitas, *sun-gun*⁵¹, baterias e *cases*⁵² – além de um laptop dotado de software de edição e acesso à internet, e uma antena que faz a conexão com a internet em locais remotos – é meio pelo qual as matérias são enviadas ao Brasil. O computador portátil serve como meio de comunicação com as bases da emissora e também como instrumento de apuração e de processamento de textos. Como existe a possibilidade de o jornalista praticar a videoreportagem, trabalhando de forma autônoma, os componentes do kit são facilitadores desse procedimento. Todo o equipamento é de tamanho reduzido, compacto e portátil: a câmera é de mão – e não de ombro como as utilizadas pelas equipes de externa comuns – o computador é um laptop leve, com tela de tamanho médio (para que também

51 *Sun-gun* é um equipamento de iluminação artificial portátil, que pode ser usado na mão ou aparafusado ao corpo da câmera.

52 *Case* é um tipo de mala especial, com revestimento interno acolchoado e com capa externa dura para proteger a câmera, o laptop e outros materiais sensíveis a pancadas.

não prejudique a monitoração e a visualização na edição de imagens), a luz e o tripé são de modelos menores e mais leves.

Com o kit é possível tanto realizar entradas ao vivo, quanto produzir material pré-gravado, sempre usando como plataforma os equipamentos citados e a internet como meio de transmissão de sinais. Os arquivos são trocados entre as máquinas por um programa especialmente desenvolvido no projeto, chamado *Clip Net*, que usa o mecanismo *Store & Forward*, isto é, ele arquiva e envia conteúdo através do protocolo de internet, *Internet Protocol* (IP), do computador para o servidor da TV Globo no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Uma forma alternativa de envio, mas também dependente da internet, é o FTP, abreviação de *File Transfer Protocol*, que é o protocolo de transferência de arquivos padrão da internet. Neste procedimento os dados são armazenados em um disco virtual, um servidor FTP, e quando acessado por um usuário, o cliente FTP, são gravados no disco rígido indicado pelo usuário cliente. Os dois programas fazem a transferência dos arquivos do laptop do kit para o servidor da Globo via *web*.

As reportagens são geradas pela internet e dependem de uma conexão em banda larga, com boa capacidade e velocidade de troca de informação. Essas são as opções baratas, evitando o aluguel de satélites. Conseqüentemente, não há horários pré-estabelecidos para a geração de matérias por limitação de tempo nos satélites, e outras dificuldades técnicas. Também não é necessário alugar a estrutura de equipamentos em uma rede de *broadcasting* local. Disto resulta uma maior liberdade na realização das reportagens. Elas podem ser feitas e enviadas a qualquer momento, e sabe-se que serão geradas a qualquer tempo e não em um prazo limitado comprado. Somente critérios editoriais influenciam nos prazos a cumprir e, evidentemente, as capacidades das conexões de internet.

A gravação é feita com câmeras de mão de última geração – inclusive em alta-definição, se necessário – bastante leves e compactas. O suporte pode ser a fita MiniDV, cartões de memória ou discos rígidos internos, a depender do modelo da câmera. O laptop, computador portátil, serve como estação de trabalho para apuração on-line, comunicação e edição das gravações brutas. Atualmente, o programa de edição não-linear padrão é o Adobe Premiere Pro 2.0, que possui interface bastante simples. Ele captura as imagens da fita ou do disco rígido da câmera através de por porta *FireWire* (IEEE 1394 – *High Speed Serial Bus*), que conecta com um cabo o computador à câmera. O VT da matéria pode ser editado neste *software* e gerado para o Departamento de Engenharia da TV Globo já finalizado, pronto para ser exibido. Podem ser enviados um a um os clipes de imagens brutas com áudio ambiente, o *off* e a passagem gravados pelo repórter.

Este tipo de operação evita os gastos extremamente altos com aluguel de satélites e as operações burocráticas e esquemáticas, que envolvem as gerações de conteúdo produzidas por correspondentes no exterior, como relata Esperidião, no seu estudo sobre as modificações

introduzidas com o kit-correspondente:

Quando estavam viajando, os correspondentes eram obrigados a acertar previamente como seria enviado o material, desencadeando operações extremamente burocráticas e caras. Era necessário, por exemplo, contratar os serviços de uma emissora de televisão local para utilizar as ilhas de edição e recursos de geração. Ainda que a reportagem fosse transmitida com imagens brutas, para ser editada no Brasil, era preciso gerar o mínimo de imagens para não sobrecarregar os dez minutos de satélite (ESPERIDIÃO, 2007: 6).

Essa desburocratização engendrada pelo uso do kit amplia os tempos do *deadline*, o prazo limite para a entrega das matérias no jornalismo, aumenta a velocidade da divulgação das notícias, permitindo uma concorrência mais próxima com a instantaneidade do rádio, da internet e das agências de notícias. Permite a realização de mais pautas e, até mesmo, que uma pauta ganhe mais de uma versão, produzida sob demanda para cada telejornal. Existe a possibilidade de contemplar cada programa produzindo uma matéria exclusiva, com uma abordagem própria. Isso aumentou a carga de trabalho dos correspondentes, bem como a sua exposição, entrando em vários telejornais, como diz o correspondente de guerra da Rede Globo Marcos Losekann:

Com o Clip Net, passamos a fornecer matérias para todos os telejornais. Imagina fechar, com texto diferente, com dados novos, com sacadas novas, até seis (matérias) por dia. Com o Clip Net foi possível fazer no Oriente Médio a estupenda quantidade de 740 matérias, um volume enorme se considerarmos que o período foi de apenas dois anos e sete meses (LOSEKANN *apud* ESPERIDIÃO, 2007: 8).

Mas a dependência da internet também pode se tornar um problema. Na cobertura da expedição ao Everest isto foi citado como um grave entrave produtivo, já que a qualidade da conexão era precária⁵³. O kit-correspondente é uma ferramenta dependente da tecnologia da informação, ele está preso ao bom funcionamento do laptop e das conexões com a internet. A internet, o grande trunfo em termos de barateamento da produção, dispensou a compra de horários em satélites caríssimos, mas se não for de boa velocidade pode acabar comprometendo a eficácia de uma cobertura. Marcos Losekann sofreu este tipo de limitação tecnológica no Oriente Médio:

Clip Net significa internet, boa conexão, alta velocidade... E Israel, embora seja um país tecnologicamente avançado, ainda sofria a falta de um sistema avançado, à altura desse novo sistema. Então essas foram as dificuldades iniciais: conectar-se com a rede e transmitir os dados, principalmente dentro dos territórios palestinos (onde as conexões ainda são “à manivela”). Com o tempo, aprendi a lidar com esse tipo de dificuldade, fazendo gerações, via *Clip Net*, com conexões discadas (via telefone), à velocidade sofrível (LOSEKANN *apud* ESPERIDIÃO, 2007: 7).

Losekann relata que, além dos problemas técnicos de conexão, a captação de imagens foi uma dificuldade inicial para ele.

53 Para mais detalhes ver o depoimento de Cláudio de Moraes, no penúltimo capítulo do presente monografia.

A dificuldade maior – principalmente no começo, quando ainda não estava acostumado – era a filmagem do próprio material (fazia parte desse projeto a atuação do repórter como cinegrafista também). Eu costumava gravar tudo e depois, no final, eu posicionava a câmera, sobre o tripé, e parava diante da lente para gravar a passagem. Também agia assim nas entrevistas, posicionando diante da câmera o entrevistado e depois de regular o foco, fazer a entrevista. Aprendi rápido e logo estava tirando de letra. Também era parte da função editar as matérias no computador do chamado kit-correspondente (LOSEKANN *apud* ESPERIDIÃO, 2007: 7).

Logo, vemos que o breve treinamento, de três dias a quatro dias, recebido pelos correspondentes não é suficiente, já que há ocasiões em que eles têm de trabalhar sozinhos, sem cinegrafista, e a experiência de rua é que vai fazer a diferença. Em uma de suas reportagens, Losekann mostra como teve de se virar para conseguir uma matéria.

Fiz tudo absolutamente sozinho, desde produzir o encontro com os palestinos que eu entrevistaria até a filmagem. Quando tinha de entrevistar, botava a câmera no tripé e posicionava o entrevistado na frente. Depois largava a câmera sozinha, gravando, e fazia as perguntas. Na hora de gravar a passagem (a fala do repórter para a câmera) fazia da mesma forma: ajustava o foco para 2 metros e depois calculava a posição, o lugar onde parar. Em seguida largava a função de cinegrafista e assumia a condição de repórter, diante da lente (LOSEKANN, 2006) ⁵⁴.

Esses depoimentos da experiência de Losekann evidenciam que a prática da videoreportagem esteve presente no embrião do projeto “Asas do Vento”. A partir deste projeto, a videoreportagem passa a ser uma forma potencial de produção de reportagens televisivas na Rede Globo, sobretudo em coberturas internacionais. As palavras do correspondente reforçam a tese de que a videoreportagem exige muito treinamento e capacidade de realização de diversas tarefas ao mesmo tempo.

Inevitavelmente, a discussão acerca da produção com o kit-correspondente recai na qualidade do material produzido. Muitas críticas são feitas ao modo de produção da “equipe de um só homem”, como prefere Ivor Yorke. Haveria uma sobrecarga de tarefas devido ao acúmulo de funções num só jornalista, o que acarretaria numa perda de qualidade no produto final.

Apesar das vantagens da equipe de um só membro, é preciso fazer uma advertência. A banda de um homem só sempre existiu nas regiões mais afastadas, mas a economia que representam às vezes não compensa a modesta qualidade de seu trabalho (YORKE, 1998: 78).

No entanto, os exemplos de correspondentes bem sucedidos nas suas empreitadas com o kit, como o próprio Marcos Losekann, mostram que nem sempre essas críticas se justificam. As

54 Entrevista do jornalista da TV Globo e correspondente no Oriente Médio, Marcos Losekann, a Pedro Venceslau do Portal Imprensa. <http://www.firgs.org.br/artigos/ver.jsp?artID=12620>. Página acessada em 20 de junho de 2008.

principais advertências se voltam para a qualidade das imagens. As imagens geradas por satélite, no modo convencional, têm qualidade e definição bastante superior às geradas via internet, seja por *Clip Net* ou FTP.

Durante a captação as imagens são perfeitas, e dependendo da câmera e do formato de gravação utilizado – DV, DVCAM ou HDV – podem ser de menor ou maior qualidade. O problema é que para a transmissão dos arquivos pela *web*, eles precisam ser mais “leves”, isto é, menores, com menor quantidade de informação binária, menos *bytes*. Quanto menores mais velozes e seguras ficam as operações de *upload* e *download* do material, envio e recebimento dos arquivos. Os vídeos nos formatos profissionais de *broadcasting* são muitos “pesados” e para terem bom tráfego precisam ser compactados, isto é, comprimidos em *codecs* (códigos) mais leves como o MPEG e o WMV. Nesta compressão acabam perdendo qualidade de definição e sincronismo entre som e imagem.

A remessa por banda larga eliminou a burocracia dos procedimentos do sistema convencional, mas comprometeu a qualidade técnica das reportagens. Na mídia digital – ao contrário da analógica – é possível copiar sem limites imagens e áudio, sem sofrer degradação (MANOVICH, 2001:49), mas a imagem pela Internet fica deteriorada por causa dos inúmeros processos de codificação do arquivo, demandando compressão e expansão da imagem até que a mesma seja ajustada ao tamanho do vídeo. Frequentemente isso provoca pouca sincronia entre áudio e vídeo e pouca resolução na imagem, inclusive implicando na perda na sequência de quadros (ESPERIDIÃO, 2007: 9).

A qualidade inferior da imagem é um ponto negativo se pensarmos na construção em longo prazo, de um banco de imagens cinéticas, um arquivo de conteúdo, como o dos centros de documentação. Isso porque a operação normal nas emissoras de TV é a gravação da versão da matéria que vai ao ar, e que, às vezes, têm baixa definição. A única opção seria preservar a versão original da matéria em fita, copiá-la e arquivá-la.

Porém, as vantagens são inúmeras frente ao dogma da perfeição estética. A possibilidade de ilustrar as notícias com conteúdo exclusivo de qualquer parte do mundo, com baixo orçamento, acaba superando as críticas – a qualidade da informação se sobrepõe à qualidade da imagem. Há muitos aspectos positivos em relação à democratização das pautas, com mais opções realizáveis em diversas partes do mundo, antes relegadas à cobertura das agências noticiosas.

4.2 Telejornalismo esportivo: novas aplicações do kit

O que no início foi uma solução para recuperar a cobertura internacional, reenviando correspondentes ao exterior mediante um custo reduzido, acabou se tornando opção também para

coberturas nacionais – em outros estados do país –, como faz a equipe de reportagem do programa *Zona de Impacto* do SporTV, com periodicidade quase semanal. O kit-correspondente entrou na rotina produtiva das redações. Uma das razões é o baixo custo. Por exemplo, para o SporTV, cada saída de equipe de externa tradicional da GLOBOSAT, em formato de ENG com carro de reportagem, equipamentos e mais três profissionais da técnica, cinegrafista e operadores de áudio e externa, custa R\$ 1.300 por dia, com jornada de seis horas de trabalho. Como o canal dispõe de dois kits-correspondente cedidos pela CGJ, é muito mais barato enviar somente produtores de reportagem com esta ferramenta. Dessa forma, além de fazer a produção de conteúdo atemporal, o kit possibilita que seja enviado conteúdo noticioso, isto é, o factual para os programas e telejornais do canal. É importante reforçar que o fator principal da adoção do kit-correspondente como dispositivo de produção, seja em pautas locais ou no exterior é a economia proporcionada, o menor custo. Essa não é, porém, a única razão. Há uma valorização de estética e linguagem diferenciadas, proporcionadas pelo uso do kit com as duplas de reportagem.

Nas viagens de final de semana, limitadas ao território do Brasil, empreendidas por repórteres do *Zona de Impacto*, programa de esportes radicais do SporTV, o kit tornou-se um elemento condicionante para a realização das pautas⁵⁵, devido às vantagens econômicas. Com o kit, esses produtores podem manter o perfil dos programas do SporTV e não precisam se deslocar para as sedes de emissoras locais para terminar de produzir e formatar o material gravado. A agilidade é tanta, que, após a gravação das reportagens em externa, os produtores editam os VTs no laptop, sem precisar sair do quarto de hotel, e, de lá, conectados à internet, geram as matérias factuais para os telejornais do SporTV. Apenas algumas horas depois do término da competição, a reportagem é exibida aos telespectadores.

O planejamento⁵⁶ do *Zona de Impacto* indica que, em 2008, foram realizadas 20 coberturas de eventos de esportes radicais com o kit-correspondente. Deste total, a metade foi no Brasil. Fora no *Zona de Impacto*, o kit também está sendo usado em outras áreas do SporTV, quase sempre ligado a coberturas com transmissão de eventos. Como exemplos, as coberturas do Mundial FIBA Pré-Olímpico de Basquete, na Grécia; do Mundial FIFA de Futebol de Areia, na França; e da UEFA Euro 2008, uma das competições mais importantes do futebol europeu, sediada na Áustria e na Suíça. Também neste ano, durante a cobertura das Olimpíadas de Pequim, na China, foram utilizados kits-correspondente junto a equipes completas de externa no modelo tradicional. A

55 Os eventos esportivos que não puderam ser cobertos com o kit tiveram apenas o jornalismo à distância: transmissão ao vivo com sinal via internet e /ou videorelease. O que mostra como a ferramenta é importante para a reportagem do programa.

56 Foi usada como fonte para esta pesquisa a planilha de produção do *Zona de Impacto*. O planejamento apresenta uma lista atualizada de todas as competições em que a equipe do programa esteve presente durante o ano, indicando quais foram as equipes deslocadas, o nome da competição, o local e a data, se houve produção factual de matérias e programa especial, se teve transmissão ao vivo ou pré-gravada – via satélite, internet ou ambas – e quais foram os equipamentos empregados, se kit-correspondente ou ENG.

cobertura começara cerca de dois anos antes, baseada na atuação do repórter Pedro Bassan, na China, equipado com um kit.

Já nos Jogos Paraolímpicos de Pequim, a cobertura conjunta da Rede Globo, Globo News e SporTV utilizou exclusivamente o kit-correspondente. Ao contrário do que aconteceu nos Jogos Olímpicos, a Rede Globo não transmitiu as Paraolimpíadas. Somente o SporTV fez a transmissão ao vivo do evento. Mas as equipes de reportagem foram mantidas no IBC, *International Broadcasting Center*, em Pequim, onde ficam concentrados todos os jornalistas de televisão.

Quatro equipes fizeram a cobertura dos Jogos, todas munidas de kits. Duas equipes fizeram para a Globo e Globo News, com Ivan Moré e Edson Viana como repórteres, e mais duas para o SporTV, com Kiko Menezes e Bruna Gosling. A opção pelo kit-correspondente foi uma decisão econômica. As equipes tinham cinegrafista e editores de imagens. Portanto, os repórteres não se encarregaram destas funções – mas, não tinham operadores de áudio, de externa, nem iluminadores. É interessante observar como já é viável realizar uma cobertura desse porte dependendo apenas de kits-correspondente.

De acordo com a repórter especial Bruna Gosling, na maioria das vezes as matérias eram geradas brutas, em clipes de vídeo e áudio já pré-decupados e selecionados, e passagem e *off* gravados. Essa operação os permitia ganhar tempo e gravar mais reportagens nas ruas, já que no Brasil, havia uma série de editores de texto e de imagem dos programas da Rede Globo e do SporTV disponíveis para editá-las. Foi uma decisão estratégica, operacional, para conseguir melhor produtividade das equipes *in loco*.

4.2.1 Kit-correspondente nas transmissões via internet do *Zona de Impacto*

Foi no contexto das exibições ao vivo de esportes radicais realizadas pelo SporTV que o kit-correspondente ganhou espaço fora do âmbito da editoria de internacional. Foram transmissões em tempo real, no programa *Zona de Impacto*, feitas com o aproveitamento das transmissões produzidas para a Internet, conhecidas como *webcasting*.

Através da tecnologia de *webcasting* as imagens de um evento podem chegar a qualquer parte do mundo. Atualmente, até mesmo alguns canais de televisão estão utilizando as imagens geradas por esta tecnologia, a fim de reduzir custos de transmissão e de logística. Porém a qualidade ainda não pode ser comparada ao sinal de satélite, mas as evoluções nesse nível já estão acontecendo rapidamente. (MURARA e FERRO; 2007: 9).

Este é um exemplo bastante fértil para se pensar a influência da internet na televisão brasileira atualmente. Aqui a *web* não é apenas uma inspiração estética ou fonte de interação, apesar de a possibilidade de diálogo existir e efetivamente ocorrer, com o envio de perguntas e comentários

por e-mail⁵⁷ lidas no ar pelos âncoras. Nessas transmissões, viabilizadas pelo uso da conexão de banda larga, a internet é mais usada como ferramenta técnica. Ela auxilia na reportagem, como fonte de pesquisa e apuração, e também no envio de matérias pré-gravadas com o kit-correspondente.

A colaboração por parte dos usuários da internet também é potencializada. Um exemplo recente ocorreu na transmissão ao vivo do “Hang Loose Santa Catarina Pro”, competição internacional de surfe realizada na Praia da Vila, Imbituba, Santa Catarina. Os âncoras da transmissão eram os apresentadores do programa, Diana Bouth, DJ MB, Roberta Garcia e o surfista profissional Fábio Gouveia, como comentarista convidado. Eles explicavam, como de costume, o que estava acontecendo na competição, acompanhando as ondas surfadas e passando muitas informações contextualizadoras para ajudar a explicar o esporte. Foi então, que um dos telespectadores enviou através do e-mail uma fotografia da Praia da Vila, na década de 70, o que contribuiu para ilustrar os comentários sobre o crescimento do lugar com os primeiros festivais de surfe. A informação foi passada com mais riqueza de detalhes e de informação visual graças à interatividade, à colaboração do público, estimulada pelos jornalistas e possibilitada pela internet.

A construção da notícia se dá de forma concomitante ao trabalho de enunciação e as informações são complementadas pelos telespectadores e internautas. É um exemplo claro de formação da notícia, no caso da informação, com a ajuda do “receptor-emissor”, do antigo telespectador passivo, agora um “ciber-telespectador” ativo, já que internet e TV estão integrados na transmissão. Foi feito exatamente o que diz Dan Gillmor

Num mundo de comunicação por satélite e fibras ópticas, o jornalismo em tempo real é uma rotina; mas agora, nós, os jornalistas, acrescentáramos os conhecimentos do público sobre a matéria a tratar (GILLMOR, 2005: 14)

4.2.1.1 Breve histórico das transmissões via web no Zona de Impacto

As transmissões de surfe via web são uma marca do SporTV. O primeiro evento esportivo transmitido ao vivo com sinal via Internet na televisão brasileira foi o “Billabong Pro Teahupoo”, em maio de 2005. O Zona de Impacto transmitiu essa etapa taitiana do circuito mundial de surfe profissional, o World Championship Tour (WCT)⁵⁸. As informações foram passadas em tempo real, com exclusividade na TV analógica, pelo canal.

57 Uma das primeiras informações passadas pelos âncoras da transmissão é o endereço do correio eletrônico do programa, zi2008@globocom.com, através do qual os telespectadores e internautas podem se comunicar com apresentadores e repórteres.

58 Em sequência as 11 etapas do WCT: Gold Coast e Bells Beach, ambas na Austrália; Teahupoo, no Taiti; Tavarua, nas Ilhas Fiji; Jeffereys Bay, na África do Sul; Bali, na Indonésia; Trestles, nos EUA; Hossegor, na França; Mundaka, na Espanha (País Basco); Santa Catarina, no Brasil; Pipeline, no Havai. <http://www.aspworltdtour.com/2008/schedule.asp?rView=w&rRat=mwct> Acessado em quatro de outubro de 2008

O SporTV fez a opção jornalisticamente mais correta, a opção pela qualidade da informação em detrimento da qualidade técnica das imagens – completamente turvas, “digitalizadas” e com borrões geométricos, quase formando mosaicos. A transmissão quebrou uma barreira dentro do SporTV e da Rede Globo, já que o canal está submetido às diretrizes da Central Globo de Jornalismo (CGJ).

Na época, a gente não teve apoio nenhum. Na realidade, quem bancou essa possibilidade foi o falecido e saudoso Gilberto Conde⁵⁹. Numa conversa com ele eu falei: “pô, Gilberto, a gente precisa trazer pra perto do público essa transmissão, porque a gente tem uma produção a nível *broadcasting* dentro do evento, mas o público do esporte radical não consegue ver esse evento. Ele consegue ver na *web*, mas não consegue ver na tevê. Vamos colocar um sinal da internet desses na TV pra gente ver o que acontece”. E a gente teve a felicidade de fazer justamente na etapa do Taiti, em 2004, na qual aquele jet-ski passa por cima da cabeça do cara, aquela imagem chamou a atenção de muita gente. Então os olhos se voltaram para aquela cobertura do Taiti, pras ondas do Taiti. E quando a gente colocou aquelas imagens ruins, do jeito que estavam, fazendo uma transmissão do outro lado do mundo, foi assim um divisor de águas... E a gente tá num laboratório. É aquela história do laboratório que eu falei, e volto atrás: isso só foi feito porque nós somos um programa de vanguarda. Então por ser um programa de vanguarda, eu falei: “galera, vamos botar isso no ar, vamos ser o laboratório, vamos ser a cobaia”. E o sinal muito ruim. Mas a gente conseguiu colocar no ar do jeito que foi... Foi histórico, foi um divisor de águas pra gente. Hoje três anos depois a gente vê essas transmissões aí, lógico que não é uma qualidade excelente, do mesmo nível que a gente veria via satélite, mas a gente hoje já consegue ver alguma coisa e consegue transmitir a elite do surfe mundial de qualquer parte do mundo, de qualquer parte do planeta. Então isso é uma vitória muito grande e eu tenho certeza que quem ganha é o público e os profissionais de TV, que daqui a alguns anos vão ter que trabalhar com sinal de internet (MORAES, 2008)⁶⁰.

O pioneirismo do SporTV, ao permitir que pela primeira vez uma etapa estrangeira do circuito mundial de surfe fosse transmitida ao vivo na TV brasileira, atraiu anunciantes para os intervalos comerciais de sua programação. Criou um nicho de exploração garantindo aos patrocinadores uma troca com um público específico e segmentado, cuja atenção estava cativada.

Seguindo o modelo de negócios da televisão, que “empresta” a audiência dos produtos audiovisuais aos anunciantes, o SporTV fez com que a indústria exploradora do mercado de surfe e esportes radicais, antes pequenos, começasse a inserir anúncios nos *breaks* e a gastar mais com peças comerciais. Isso trouxe uma receita a mais para o canal, além das coberturas patrocinadas, geradoras de um montante pré-acordado durante todo o ano. Segundo o responsável pelo setor de marketing publicitário do SporTV, Alexandre Câmara, o papel das transmissões pela internet é de

59 Gilberto Conde era, à época, gerente executivo de eventos do SporTV. Ele faleceu em 12 de outubro de 2007, vítima de complicações cardíacas. No dia de sua morte, toda a programação do SporTV fez homenagens ao jornalista que falecera na madrugada.

60 Cláudio de Moraes, produtor executivo do *Zona de Impacto*, em entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

extrema relevância nesse sentido:

Com certeza, as transmissões de surfe não só ajudaram como ajudam a trazer mais receita, pois esses eventos já têm patrocínio de arena e para ter ainda mais visibilidade com o vídeo eles patrocinam mídia no canal. Aumentar o número de anunciantes tem a ver com alguns fatores, mas o principal é a audiência do canal, da marca forte que o SporTV tem, com conteúdo relevante, isso sim traz mais anunciantes(CÂMARA, 2008).⁶¹

Com mais investimentos, em pouco tempo, as transmissões via internet incentivaram que alguns eventos fossem feitos pelo SporTV com a tecnologia via satélite, dado o retorno de audiência, patrocinadores e comerciais. Atualmente, todas as etapas nacionais são transmitidas via satélite e ao vivo. Atualmente o “Supersurf”, a “Seletiva Petrobras de Surfe Masculino”, o “Circuito Petrobras de Surfe Feminino” e o “Petrobras Longboard Classic” (todas competições nacionais) são transmitidos via satélite. Além disso, no ano de 2006, o SporTV demonstraria outra vez seu pioneirismo em duas oportunidades. Realizou a primeira transmissão de surfe via satélite ao vivo da Ilha de Fernando de Noronha, em Pernambuco⁶², durante os três dias finais de competição do “Hang Loose Pro Contest”, etapa do World Qualifying Series (WQS) (segunda divisão do circuito mundial de surfe). E com a mesma tecnologia e também em tempo real, exibiu a primeira competição de surfe feminino da história da TV brasileira, o “Billabong Pro Girls” WCT de Itacaré, na Bahia⁶³. Percebe-se que foi criado para estes esportes um espaço na grade de programação da emissora, e na agenda dos telespectadores.

Um dos grandes atrativos de exibir os eventos com o sinal via *web* são os custos de operação, infinitamente menores do que os veiculados por satélites. As dificuldades orçamentárias são empecilhos ao jornalismo em diversas organizações de mídia, e dificilmente realizar-se-iam essas transmissões via satélite. Se o SporTV não mostrasse as competições com o sinal via internet o público telespectador seria privado da informação em tempo real. Em depoimento para a realização deste estudo, Cláudio de Moraes, um dos responsáveis pelas transmissões, fez questão de ressaltar que seria impossível disponibilizar o conteúdo aos telespectadores do canal com melhor qualidade técnica, o que significa usar a transmissão padrão de *broadcasting*, com sinal trafegando via satélites – já que não há orçamento para essas transmissões. Questionado se haveria condição de o SporTV realizar esta operação, tão comum hoje em dia em solo brasileiro, ele disse que

Existiria. Mas só que com um custo altíssimo. Hoje a gente faz a transmissão via internet e não gasta nada. Com o satélite a gente gastaria por uma hora de transmissão mais ou menos três mil dólares. Isso só segmento espacial, sem falar na produção. Então é completamente inviável uma transmissão via satélite para os padrões e para o orçamento que a gente tem. A maneira que a

61 Alexandre Câmara em entrevista por correio eletrônico recebido em 17 de outubro de 2008.

62 Notícia divulgada na internet: http://www.deolhonomar.com.br/frames_noticias.php?noticia=58. Acesso realizado em oito de outubro de 2008

63 Informação disponível na internet: <http://camerasurf.uol.com.br/index.php?secao=42¬icia=32>. Acesso realizado em oito de outubro de 2008

gente viu de transmitir esses eventos de qualquer parte do planeta foi com o sinal de internet (MORAES, 2008).⁶⁴

4.2.1.2 O sistema de transmissão via internet

Cabe lembrar que a transmissão do evento é realizada com despesas muito baixas para o SporTV – apenas diárias de jornalistas e gastos com manutenção dos equipamentos de videoreportagem que compõem o kit-correspondente. Toda a estrutura de transmissão externa é terceirizada, paga pela *Association of Surfing Professionals*⁶⁵ e promotores do evento. A parte técnica fica a cargo da empresa brasileira *Beach & Byte*, que cobre todo o circuito mundial de surfe profissional.

O SporTV só tem mais despesas quando faz uso de um sinal exclusivo, paralelo ao internacional. Isso só é possível porque a *Beach & Byte* tornou-se prestadora de serviços para o canal, mantendo um link dedicado ao *Zona de Impacto* em algumas etapas do circuito. Isto viabiliza as transmissões via internet ancoradas do local. Assim, pode-se ter mais uma câmera de transmissão – a do kit-correspondente –, que serve para mostrar os âncoras no mini-estúdio montado *in loco*, ou mesmo gravar a ação dos atletas, o público etc.

No primeiro ano meu aqui, o canal investiu mais ou menos dois milhões de reais em transmissões via satélite pra chamar o público, chamar os patrocinadores... E eles viram nesse primeiro ano que a gente não veio pra brincar. Hoje, nas transmissões que a gente faz a gente não bota nem um centavo! A produção toda é bancada. O programa não gasta dinheiro nestas transmissões devido a este trabalho. Nós só gastamos com a produção desse sinal. E como é a produção desse sinal? Por exemplo, WCT da França. A gente lá tem a cabine, mas precisa da mesinha de corte, da câmera, do microfone... Então esses equipamentos a gente aluga. Isso aí a gente gasta. Mas sinal da internet, cabine, passagens, hospedagem, isso tudo é bancado pelo evento (MORAES, 2008)⁶⁶.

A maior diferença de custos é que nas transmissões via internet não há aluguel de satélite. Isto, sim, reduz drasticamente as despesas de transmissão. E é este o desafio das televisões de todo o mundo. Reduzir gastos com tecnologia de transmissão de dados, despender menos dinheiro com satélites.

Atualmente, a transmissão de um evento através da Internet requer uma estrutura mais simples e barata quando comparada a uma transmissão para TV (MURARA e FERRO, 2007: 9).

Há, aqui, uma inversão da via ortodoxa de troca de conteúdo: a TV convencional exhibe a

64 Cláudio de Moraes, produtor executivo do *Zona de Impacto*, em entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

65 *Association of Surfing Professionals*, ASP, é a entidade supranacional que regula as competições internacionais de surfe profissional. Organiza os circuitos mundiais de surfe, em que cada etapa tem um patrocinador responsável pelo financiamento da mesma.

66 Cláudio de Moraes, produtor executivo do *Zona de Impacto*, em entrevista ao autor em 13 de outubro de 2008.

programação da internet, e não o contrário, como ocorria no início das *webtvs*, quando se via no ciberespaço uma mera reprodução do material feito nas emissoras. O que se mostra mais interessante no exemplo das transmissões de surfe é que, na contramão do reaproveitamento de conteúdo audiovisual na internet, elas são todas pensadas, planejadas e executadas para a *web*. Aproveita-se essa produção, adaptando-a para a TV a cabo. É mais uma forma de convergência da internet com a televisão. Isso se deve ao sistema de transmissão.

Geralmente os eventos são narrados e ancorados do Brasil. A coordenação da transmissão é feita por um dos editores do programa, no controle-mestre do SporTV, mas a produção de matérias pré-gravadas é responsabilidade da dupla de produtores de reportagem enviada ao local. O sistema de exibição empregado pelo *Zona de Impacto* consiste em mostrar o sinal de áudio e vídeo proveniente de um monitor de computador. Esse sinal é gerado internacionalmente através da internet por *video-streaming*. O sinal é disponibilizado gratuitamente pela *Beach & Byte*, que faz a produção em locação externa das transmissões.

Tratando especificamente das imagens em tempo real, estas são exibidas através da tecnologia de *Streaming Media* ou *video-streaming*. Austerberry (2005) define essa tecnologia como a transmissão de algum conteúdo de áudio ou vídeo, gerado ao vivo ou pré-gravado, direto para o espectador em um fluxo contínuo. Não há necessidade de receber previamente o conteúdo para depois assistir. Este conceito se aplica a transmissão de TV (*broadcasting*) bem como Internet (*Webcasting*). Neste último, através da *home page* do evento, o usuário solicita as imagens em tempo real para o servidor de multimídia. Em seguida, passa a recebê-las na medida em que vão sendo geradas, sem haver qualquer armazenamento das mesmas em seu computador (MURARA e FERRO; 2007: 8).

De acordo com o planejamento de produção do programa para este ano, todas as 11 etapas do circuito mundial de surfe WCT foram transmitidas ao vivo. Apenas a etapa brasileira, sediada em Santa Catarina teve sinal via satélite - além de ancoragem e equipe de reportagem com equipamento convencional no local. As outras dez – todas feitas fora do país – foram transmitidas com sinal via internet, produção interna de controles de exibição (semelhantes aos *switchers*⁶⁷) e ancoragem de estúdio com apresentador e comentarista no prédio da GLOBOSAT, no Rio de Janeiro. Somente os eventos da África do Sul, França, Espanha foram ancorados do local. A equipe de reportagem esteve presente em 10 eventos, o que só foi possível com o uso do kit-correspondente.

67 Sala de controle com mesa de corte. É de onde o diretor de TV e o editor-chefe coordenam as entradas das matérias, dos links e o movimento das câmeras do estúdio (BISTANE e BACELLAR; 2005: 137).

4.2.2 A produção de reportagens antes, durante e depois dos eventos

É no contexto das transmissões que a videoreportagem se insere. As equipes enviadas aos locais de prova chegam cerca de uma semana antes do início das competições para produzir conteúdo jornalístico pré-gravado para o *Zona* e para as transmissões. Essas matérias ficam planejadas no roteiro de transmissão – uma espécie de guia da equipe, editado pelo coordenador com o passo a passo do que vai ser exibido. Mas também podem acontecer imprevistos, como a queda de sinal ou a paralisação por algum outro motivo. Nesse caso as matérias servem também como *by* até o restabelecimento da normalidade, como atestam Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima:

Em transmissões de eventos públicos, sujeitas a imprevistos de toda a ordem, inclusive meteorológicos, deixa-se à mão material *stand by*. Reportagens pré-gravadas com informações acessórias sobre o evento podem ser usadas em caso de emergência (BARBEIRO e LIMA, 2005: 95).

Esses imprevistos acontecem, porque em uma transmissão direta não há um tempo anterior de controle e manipulação do conteúdo exibido, a mediação é instantânea, isto é, “qualquer espécie de controle do material significativo deve ser efetuada no próprio ato da emissão (MACHADO, 2005: 131)”.

De acordo com Machado, há também os “tempos mortos”, tempos em que nada acontece nas transmissões. No caso do surfe, isso pode ser facilmente percebido. Pela própria dinâmica lenta do esporte, que é individual com as baterias sendo realizadas homem a homem, apenas dois surfistas na água, ou no máximo quatro surfistas em ação, uma parte considerável dos 30 minutos de uma bateria é monótona e as câmeras da transmissão se perdem no horizonte e no público ou voltam-se para os âncoras. Uma saída é utilizar as matérias que estão preparadas em *by* para repassar resultados e contextualizar informações adjacentes.

Como a dinâmica de competição do esporte ainda está em mutação – assim como as outras modalidades radicais – as transmissões de surfe pela internet ou via satélite realizadas no SporTV configuram-se experiências pioneiras na construção de uma metodologia de transmissão. Como diz Cláudio de Moraes, são experimentos “de laboratório”. As transmissões estão ainda em formatação, não têm um modelo “ideal” a ser adotado ou copiado.

Os repórteres encarregados da cobertura têm a função de fazer a reportagem factual pré-evento, durante e pós-evento, além de mandar informações nos dias em que não há competição, seja qual for o motivo da paralisação. Além das matérias diárias, eles preparam programas factuais, que resumem a competição ao final das etapas. Atuam como videorepórteres, mesmo que o formato final do VT não aparente ter a linguagem da videoreportagem. A execução em si é uma prática de

repórteres e produtores de reportagem encarregados da pauta, da apuração, da gravação, da edição e da geração de matérias, ou seja, o envio do material através da rede.

Os custos da empresa nestas coberturas são bastante reduzidos. A TV Globo só paga a diária dos jornalistas. Quem arca com os gastos de passagens aéreas e hospedagem são os promotores dos eventos, os patrocinadores. Os jornalistas viajam a convite da organização. A equipe é composta, geralmente, por duas pessoas: um repórter e um cinegrafista – e não por três ou quatro como de costume nas ENGs clássicas. Porém, é cada vez mais comum a substituição do repórter cinematográfico por um produtor de reportagem com domínio das técnicas de gravação e edição de imagens e das ferramentas de trabalho de campo (câmera DV, tripé, lentes, rebatedor, microfone, cabos) e de pós-produção (laptop e software de edição e de compressão de imagens para a geração do material, finalizado ou não). O jornalista assume, então, algumas funções que eram exclusivamente da área técnica, mas que exigem observação, criatividade, senso crítico e sensibilidade jornalística, aliados ao rigor ético e técnico, como a captação de imagens e a edição das matérias.

O videorepórter não poderá atuar como um mero operador de câmera. Para o bom desempenho na criação de uma obra autoral, ele necessita muito mais do que o domínio da técnica e das diferentes funções. Deve ter sensibilidade, criatividade, percepção aguçada e experiência, além de compreender os efeitos de sensações que pretende causar no telespectador (THOMAZ, 2007: 66).

O kit-correspondente também foi fundamental na cobertura da expedição brasileira ao Monte Everest, estudada no penúltimo capítulo deste estudo. Sem o kit toda a cobertura seria inviável pelo alto custo envolvido em sua realização.

Apesar de tantos avanços em prol da utilização de kits e da atuação de jornalistas em todas as etapas da reportagem, ainda há certa resistência dos profissionais em aderir ou mesmo aceitar este modo de produção. Muitos temem o desemprego, outros têm preconceito com as atividades “técnicas e operacionais” inerentes ao trabalho da videoreportagem com o kit-correspondente, e alguns não sabem quando e como empregá-lo. Na própria TV Globo, a maioria dos jornalistas ainda não sabe operá-lo, fazendo com que o kit-correspondente permaneça uma ferramenta subutilizada.

Cláudio de Moraes ressalta que apesar das facilidades do uso do kit, sempre há questionamento em relação ao modo de produção – que inclui equipamentos, quantidade de pessoas destinadas, condições de trabalho etc. Ele revela que há profissionais contra esse tipo de jornalismo, colocado em prática na cobertura da expedição ao Everest, realizada por ele em parceria com Clayton Conservani.

Quem é contra são os mais conservadores, aqueles caras das antigas, que não tem uma visão modernista. Para as pessoas novas, que se amarram em aventura e gostam de obstáculos, eu acho que é um prato feito, né? Não se vai pro Everest a qualquer

momento, a qualquer hora. Depende muito das condições, dos projetos... Não dá pra agradar todo mundo, né? Tem sempre alguém que fala: “pô, tá indo só de dois, porque não vai com quatro?” Não sabem das implicações, do porquê que estão indo duas pessoas só, né? (MORAES, 2008).

Os detalhes da cobertura são discriminados no próximo capítulo, que faz um estudo de caso de como se deu o trabalho destes jornalistas brasileiros no Everest, do planejamento à finalização de um programa especial para o Globo Repórter, totalmente captado com as ferramentas do kit-correspondente.

5 A COBERTURA DA EXPEDIÇÃO BRASILEIRA AO MONTE EVEREST 2008

Este capítulo parte da premissa de que a videorreportagem, uma forma mais livre de se fazer reportagem, pode ser um tipo de produção audiovisual adequada à cobertura dos esportes radicais. O capítulo se dedica a analisar a cobertura internacional realizada em conjunto pela Rede Globo e pelo SporTV, em 2008, da expedição brasileira ao Monte Everest, a montanha mais alta do mundo, com cerca de 8.850 metros de altitude, localizada na cadeia de montanhas do Himalaia, no Nepal. Para acompanhar a escalada dos alpinistas brasileiros Rodrigo Raineri e Eduardo Kepke foram enviados dois jornalistas equipados com apenas um kit-correspondente, a saber, Clayton Conservani e Cláudio de Moraes. A cobertura durou em torno de 50 dias, entre os meses de abril e junho. Eles produziram dezenas de matérias – muitas ainda nem haviam sido exibidas até novembro de 2008 – para os seguintes programas do SporTV e da Rede Globo: *SporTV News*, *Zona de Impacto*, *Redação SporTV*, *SporTV Tá na Área*, *Fantástico*, *Globo Esporte*, *Esporte Espetacular*, *Bom Dia Brasil*, *Jornal Nacional* e *Jornal da Globo*. Além disso, foram responsáveis pela reportagem e produção em externa de uma edição inteira do programa *Globo Repórter*.

O estudo de caso foi escolhido porque reuniu elementos estudados neste trabalho: o emprego da tecnologia do kit-correspondente e da internet na cobertura de esportes radicais, com práticas de videorreportagem. A cobertura só foi viabilizada e autorizada pela direção da TV Globo e do SporTV pelo custo relativamente baixo com o qual foi planejada e efetuada, o que foi possibilitado pelo uso da internet e das técnicas de videorreportagem.

Foi uma cobertura com forte apelo entre o público: a escalada da maior montanha do mundo por dois alpinistas brasileiros somente com o oxigênio do ambiente, isto é sem as reservas artificiais que costumam ser usadas nesse tipo de esporte em montanhas. Essa condição aumentou a dificuldade técnica e física da escalada, o que estimulou ainda mais a curiosidade do público pelo risco do esporte. Também suscitou o elemento patriótico de ter a bandeira brasileira no topo do Everest. Outros fatores se mostraram interessantes para a análise foram a longa duração e extensão da reportagem, que contemplou os telespectadores com informações e pautas variadas em diversos programas e telejornais – o que demonstra a visibilidade dada pelos veículos.

5.1 Concepção da pauta, planejamento e viabilização da cobertura

Desde o início do projeto já estava estabelecida uma parceria entre os jornalistas Cláudio de Moraes, que enviado como produtor de reportagem, e Clayton Conservani, o repórter da cobertura. A proposição da pauta veio de Conservani, que já possuía experiências anteriores com reportagens

em montanhas e em outros esportes radicais – rapel, surfe e corrida de aventura, por exemplo. Conservani foi um dos responsáveis por colocar o alpinismo em pauta, em evidência. Ele acompanhou expedições anteriores à cadeia de montanhas do Himalaia e se aventurou a acompanhar as escaladas de perto, apenas com uma câmera na mão, fazendo reportagens mais participativas – aquelas em que o repórter vivencia alguma experiência para então reportá-la ao público.

A idéia da viagem ao Everest surgiu de um bate-papo no telefone com o repórter Clayton Conservani, em dezembro de 2007. Eu perguntei a ele se tinha algum projeto pra 2008, para desenvolver junto com o SporTV. Ele acenou com a possibilidade da cobertura dos dois brasileiros que iriam subir o Everest: o Rodrigo Raineri sem o auxílio de oxigênio complementar, e o Eduardo Kepke com auxílio de oxigênio (MORAES, 2008)⁶⁸.

A pauta ganhou contornos de ineditismo quando um dos alpinistas, Rodrigo Raineri, resolveu subir a montanha sem o auxílio de oxigênio suplementar, uma reserva de gás usada pelos escaladores para casos de extrema redução das condições de respiração e, conseqüentemente, de sobrevivência. Caso completasse seu objetivo, Rodrigo seria o primeiro brasileiro a conseguir tal feito.

A história tinha um agravante emocional: dois anos antes, o então parceiro de escalada de Rodrigo Raineri, Victor Negrete, falecera ao tentar escalar o Everest nas mesmas condições projetadas por Raineri para esta nova tentativa: sem oxigênio suplementar. A única diferença – de certa forma um agravante – é que desta vez eles iriam pela Face Sul da montanha, passando pela cascata de gelo, o local mais perigoso do Everest, conhecido como *Khumbu Ice Fall*.

O histórico de mortes e acidentes no Everest contribuiu para deixar os jornalistas resabiados.

Quando a gente foi, eu fiquei pensando: “Caramba! Será que esses brasileiros que estão aí com a gente, será que algum deles vai morrer? Será que não vai morrer? Será que eu vou ter pouco tempo de convivência com esse cara? Porque eu sabia que várias mortes aconteceram no Everest, a maioria delas no *Khumbu Ice Fall*, que é a cascata de gelo, que é a parte inicial da subida. A gente tava muito próximo ali da cascata de gelo, então a gente acompanhava os seres minúsculos passando por aquela montanha de gelo e ficava imaginando que não podia acontecer nada de errado, né? Infelizmente um suíço morreu, este ano, nesta temporada, também subindo sem oxigênio suplementar, o que deixou a gente um pouco assustado, em pânico. Porque quando os brasileiros subiram a gente não sabia se eles iriam voltar, e eles ficaram 30 horas sem comunicação com a gente, o que deixou a gente com receio (MORAES, 2008)⁶⁹.

Ao final da expedição, o objetivo inicial de Raineri não se concretizou. Ele e seu parceiro, Eduardo Kepke, atingiram o cume do Everest, mas, por precaução, decidiram fazer uso do tubo de

68 Cláudio de Moraes, produtor da reportagem, em entrevista ao autor no dia 13 de outubro de 2008.

69 *Idem*.

oxigênio suplementar, conforme relata Cláudio de Moraes.

Mas graças a Deus o Rodrigo tomou uma decisão sábia de subir com oxigênio, ele não tinha a mínima condição de subir sem oxigênio pelas condições meteorológicas do dia... E deu tudo certo com a nossa expedição, graças a Deus (MORAES, 2008) ⁷⁰.

Em contrapartida, esses momentos arriscados em esportes de aventura sempre atraíram a atenção do público. Cláudio de Moraes acredita que, mesmo os leigos, ou os não aficionados por esportes de aventura, se interessariam pelas reportagens sobre esta escalada.

A montanha, ela traz assim uma curiosidade... Você quando fala em escalar uma montanha, a primeira coisa que você pensa é na possibilidade da morte perto, ali lado a lado com o atleta. Então eu acho que essa possibilidade da morte dá uma certa atração em qualquer público, não precisa ser muito especializado, não. Até mesmo pelas histórias que se ouve de vez em quando, de alpinistas que congelam os dedos, perdem os pés, que caem de determinada altura e ficam lá eternamente enterrados no gelo (MORAES, 2008) ⁷¹.

Para ele, o interesse jornalístico na cobertura estaria no já citado grau de novidade imposto pela ausência de tubos de oxigênio auxiliares na subida de Raineri. Citando uma conversa com Tino Marcos, editor-chefe do *Globo Esporte* – o programa mais contemplado com as reportagens factuais sobre a escalada –, Moraes confirma o interesse do público pelo tema, devido aos bons resultados obtidos pelo telejornal nas pesquisas de audiência do Ibope. As matérias sobre a escalada foram exibidas no primeiro bloco, usadas como *teaser* para cativar a audiência do *Globo Esporte*. Moraes demonstrou acreditar que o público ficou mais interessado nas reportagens sobre temas ligados aos riscos da aventura, como as mortes, os ferimentos e os acidentes sofridos pelos alpinistas, que não foram tratados com teor apelativo na cobertura.

O interesse jornalístico estava no brasileiro que se propôs a subir sem oxigênio, sem auxílio de oxigênio suplementar. E devido ao sucesso de outras empreitadas na montanha também. Tanto que o Tino Marcos, que é editor-chefe do *Globo Esporte*, optou por colocar as matérias que a gente mandava sempre no primeiro bloco. Por quê? Pra justamente chamar o público. E ele disse que teve efeito positivo. Sempre que no primeiro bloco entrava o assunto Everest o Ibope subia. Quer dizer, mesmo as pessoas que não conhecem o esporte tinham interesse em ver o que tava acontecendo na montanha, logicamente, que devido às mortes, aos dedos decepados... Às condições do ser humano na área... Esse eu acho que é o interesse do público (MORAES, 2008) ⁷².

Porém, não são somente os supostos interesses do público que influenciam na escolha da execução de uma pauta. Há também os interesses do veículo, da empresa jornalística, que podem ser comerciais, políticos, editoriais, entre outros, todos devidamente discutidos na reunião de pauta.

70 *Idem*.

71 *Idem*.

72 *Idem*.

Um fator essencial é a existência de verbas, de orçamento. Esse foi o grande entrave para a realização da cobertura. Diante das dificuldades financeiras, convencer a direção da TV Globo e do SporTV não foi tarefa fácil.

Foi uma negociação difícil. Até o ok da direção demorou quase três meses, porque a operação envolvia muitos detalhes e custos, o custo da produção, porque a empresa queria saber o que, onde estava gastando, por quê. Isso foi mais cansativo que a própria viagem (MORAES, 2008) ⁷³.

Este depoimento revela a preocupação com o investimento e o destino das verbas. Além disso, mostra a dificuldade para se realizar um projeto como esse, já que há um rigor no controle de custos. O que parece justificável, quando se tem conhecimento do montante aplicado pela Rede Globo na cobertura pela empresa:

O projeto foi dividido por dois: SporTV e TV Globo (ambas das Organizações Globo). O custo total do projeto ficou em 40 mil dólares. Se fosse hoje esse projeto, ele dificilmente sairia, porque 40 mil dólares hoje são 80 mil reais (MORAES, 2008) ⁷⁴.

É certo que, ao propor uma pauta, o jornalista deve certificar-se da viabilidade da execução da mesma. Como as dificuldades financeiras são um empecilho, as escolhas do equipamento e da equipe são determinantes, porque são variáveis no cálculo dos custos. Isso pode ser mais bem estudado e planejado quando há uma produção especial, como a cobertura analisada, que foge ao telejornalismo rotineiro. No dia-a-dia dos noticiários não é assim, esses procedimentos são mais raros, porque se preza pela agilidade na cobertura dos acontecimentos. Na rotina é quase impossível haver tanto planejamento antes da execução das pautas.

A experiência positiva do *Zona de Impacto* ao realizar a cobertura de esportes radicais com práticas de videoreportagem, usando o kit-correspondente, mostrou-se uma alternativa para a cobertura do alpinismo. A idéia foi aplicar na cobertura da expedição ao Everest o mesmo sistema em dupla dos eventos de surfe.

O programa tem a possibilidade de escolher um equipamento pra viajar, e a gente optou pelo kit. E, certamente, a gente viu nele a solução pra um monte de problemas. A gente só torceu pra não dar problemas no equipamento, e, graças a Deus, o laptop não deu problema nenhum, agüentou bem a altitude... Não tivemos problema nenhum (MORAES, 2008) ⁷⁵.

A equipe reduzida, o kit e as soluções tecnológicas de troca de dados via internet foram essenciais para a realização. Alguns aspectos da experiência da expedição que Clayton Conservani realizou na Face Norte do Everest, em 2005, foram aperfeiçoados. Desta vez, as maiores despesas foram relacionadas à logística.

⁷³ Cláudio de Moraes, produtor da reportagem, em entrevista ao autor no dia 13 de outubro de 2008.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Idem*.

O grande diferencial desse projeto, e que diferia do dele, é que quando ele foi em 2005, ele utilizou o “Satélite Nera”, que é um equipamento que o kit-correspondente usa. É um satélite muito caro. Saía mais ou menos oito dólares o minuto de uso. E pra você gerar uma matéria com esse custo, na condição que a gente tava, o projeto iria às alturas. Em 2005, os custos ficaram em 120 mil dólares de telefonemas. Então, o nosso grande trunfo para esse projeto foi a utilização de um novo sistema, o chamado “Thuraya,” um sistema DSL de transmissão de dados via internet e que barateou muito o custo da nossa produção. A compra da antena e mais o pacote de dados, que a gente contratou por dois meses para utilização no acampamento-base custou nove mil dólares (MORAES, 2008)⁷⁶.

As palavras do produtor-executivo mostram como o jornalista deve atuar na produção de televisão: buscando alternativas economicamente viáveis para a realização das pautas, manobrar com a verba disponível e conseguir alternativas criativas. As facilidades e vantagens de trabalho com o kit-correspondente pesaram na escolha feita pela dupla. De acordo com Moraes, “é mais barato, e é a única maneira que você consegue gerar conteúdo de áreas inóspitas, aliada à utilização da antena (MORAES, 2008) ⁷⁷.

Foi a nossa opção. O projeto só era viável com a utilização do kit-correspondente. Porque era a única ferramenta que a gente tinha em mãos pra fazer isso. Então, se a gente tinha essa ferramenta, cabia à gente só ver uma maneira de ser mais barata a utilização dele, né? E a forma de ser mais barata era comprando essa antena pra poder gerar o conteúdo (MORAES, 2008) ⁷⁸.

A solução tecnológica viabilizou que os jornalistas conseguissem informações esportivas, culturais e políticas do povo tibetano – algumas pautas abordaram religião e hábitos alimentares. Moraes ressalta que “a utilização do “Thuraya”, dessa antena DSL, foi fundamental. Eu diria que o maior trunfo, o êxito na aprovação do projeto foi ter esse sistema pra utilizar lá (MORAES, 2008) ⁷⁹”.

Com o projeto aprovado, Cláudio de Moraes e Clayton Conservani saíram do Rio de Janeiro no dia 25 de abril e voltaram no dia 15 de julho. A equipe de reportagem se resumiu aos dois. Uma decisão em que, mais uma vez, optou-se pela economia. “Três pessoas é mais caro do que duas pessoas. O kit-correspondente, eu e o Clayton usamos, praticamente, desde o ano 2000. Então a gente tinha grande conhecimento do kit-correspondente (MORAES, 2008) ⁸⁰”.

O emprego do kit-correspondente também se mostrou bastante adequado ao tipo de reportagem realizada. Sob as condições de trabalho na montanha um equipamento maior e uma equipe mais extensa resultariam em problemas de deslocamento. Não haveria, ainda, outra maneira de gerar conteúdo de um local tão remoto e sem infra-estrutura como o acampamento-base. Com o

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Cláudio de Moraes, produtor da reportagem, em entrevista ao autor no dia 13 de outubro de 2008.

⁸⁰ *Idem*.

kit as matérias chegavam via internet. O relato de Moraes indica como eram as condições da montanha:

Com certeza o kit-correspondente facilita em todos os sentidos. Primeiro que a câmera é menor. E é uma mini estação de TV, o kit-correspondente; então você tem liberdade o suficiente pra fazer o que for preciso. Agora, a maior dificuldade não está no uso do kit-correspondente. A maior dificuldade que a gente encontrou

foi com o gerador. Quando nós chegamos tinha um gerador que

não agüentou a capacidade dos equipamentos que a gente estava – carregando bateria de celular e de uma série de coisas e atendendo às necessidades da barraca – e ele simplesmente queimou várias fontes, inclusive a da antena que a gente tava usando. Esse foi o maior obstáculo que a gente teve, nós tivemos cinco fontes queimadas dos equipamentos e tivemos que resolver esse problema. Como? A 5.400 metros de altitude e sem condição tecnológica nenhuma pra consertar os aparelhos que deram problema? Então, qual foi a alternativa que a gente teve? A assistência local. Qual é a assistência local? É contratar um sherpa⁸¹; o sherpa voltar 30 quilômetros atrás ir à cidade mais próxima e trazer essas fontes. Sendo que essas fontes foram feitas artesanalmente. Um eletricista fez, artesanalmente, as fontes que a gente precisava pra gerar por satélite⁸² (“Thuraya”) pro Brasil, porque se não fosse isso, não teríamos nada (MORAES, 2008)⁸³.

5.2 Os três tipos de produção jornalística

O equipamento e seu uso pela dupla de reportagem acarretaram em três tipos diferentes de produção jornalística: a cobertura telejornalística padrão, o estilo documental-telejornalístico do *Globo Repórter* contemporâneo, e algumas matérias com uma semelhança com a linguagem da videorreportagem.

5.2.1 Telejornalismo padrão: as matérias diárias

Na maior parte da cobertura, não houve variação da linguagem telejornalística. Os VTs mais comuns eram estruturados pela trinca padrão estabelecida nos telejornais: *off – sonora – passagem*, não necessariamente nesta ordem de apresentação. Para o produtor Cláudio de Moraes, as condições de trabalho com uma sobrecarga de produção restringiram a experimentação, apesar das tentativas

81 Sherpa é o povo, originalmente tibetano, que vive nas montanhas do Himalaia, no Nepal. Eles prestam serviços como guias e carregadores de bagagem aos turistas e alpinistas que se aventuram naquelas montanhas.

82 A antena DSL “Thuraya” faz a conexão com internet via satélite, por isso Moraes se refere, neste momento, ao satélite. Não se trata da geração de conteúdo via satélite convencionalmente realizada em operações de radiodifusão, mas da conexão com a internet via satélite.

83 Cláudio de Moraes, produtor da reportagem, em entrevista ao autor no dia 13 de outubro de 2008

de formatar conteúdo específico e diferenciado para cada programa, o que foi possível em alguns casos, como, por exemplo, o dos VTs que ao ar no *Zona de Impacto*. Levantada a questão sobre a possibilidade de uma experimentação maior nas reportagens ele explica que

Poderia e sobrou muita coisa. Tem muito material, que não foi pro ar ainda por causa de tempo de programa, do *hard news* que não entrou e vai passar a entrar agora. Agora, a gente quando vai pra uma produção dessas, a gente tem que estar preso à proposta. Por exemplo, a gente tinha que fazer matérias diárias pro *Zona de Impacto*, pro *SporTV News* e, principalmente, *Globo Esporte*. Então isso prende a gente a um formato padrão, a gente não pode sair desse formato. Pro *Zona de Impacto* existe um outro formato, mas só que o que aconteceu, eu só agora, quatro meses depois, é que eu estou com as fitas de volta. Porque o *Globo Repórter*, quando eles fazem esse tipo de produção eles ficam com as fitas, não dão as fitas pra ninguém. E agora que eu vou começar a soltar coisas que não entraram no ar e que o público vai poder conhecer com mais intimidade: a montanha, as experiências que são feitas lá. Tem muita coisa ainda que deixou de ser mostrada e que a gente fez na hora, pintavam as pautas e a gente gravava sem roteiro, sem nada (MORAES, 2008) ⁸⁴.

Para explicar a dificuldade de uma maior experimentação, o discurso de Cláudio de Moraes encontra aqui a linha da explicação de Arlindo Machado para a repetição de padrões na TV: “a necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta”, que exige da televisão “a adoção de modelos de produção em larga escala, na qual a serialização e a repetição de um mesmo protótipo constituem a regra”⁸⁵.

No depoimento de Cláudio de Moraes, também percebemos a prioridade dada ao *Globo Esporte* para matérias factuais da escalada, o que se justifica por ser o principal programa de jornalismo esportivo da Rede Globo.

Os três tipos de produções tiveram diferenças entre si, mas também semelhanças. Algumas matérias apresentaram o texto do *off* em primeira pessoa, o que não é comum no telejornalismo padrão, mas foi usado nessa cobertura em particular.

Quando apresentadores dos telejornais chamavam as matérias, os nomes dos enviados ao Everest eram destacados no texto da cabeça, de forma a valorizar a presença dos jornalistas no local. Uma estratégia tele jornalística é usar a passagem do repórter com esta mesma finalidade. Em muitas delas, Clayton Conservani aparece de barba por fazer e de óculos escuros, o que vai contra os princípios estéticos estabelecidos na Globo. A exceção foi feita, porque os óculos são usados como proteção contra a radiação solar, e o frio não permite que se faça a barba com frequência num local onde mesmo os banhos são problemáticos.

Para Beatriz Becker “a possibilidade de receber uma boa ilustração visual é outra característica importante para que um assunto seja incluído na relação dos que serão apresentados

⁸⁴ Cláudio de Moraes, em entrevista. Duas das matérias que não entraram a que ele se refere são as analisadas na pesquisa. Elas foram exibidas em 20 de outubro deste ano, sete dias após a realização da entrevista.

⁸⁵ Citação de Arlindo Machado no texto *Modos de pensar a televisão* publicado da Revista Cult n. 115, ano 10.

aos telespectadores (BECKER, 2001: 192)”. Neste quesito, a cobertura foi farta: muitas das imagens gravadas tinham enorme beleza plástica, principalmente, as panorâmicas da montanha coberta de gelo, e as diferentes vegetações flagradas pelos enviados. Câmera na mão, imagens tremidas e plano-seqüência também foram comuns. Os *takes* gerais passavam a dimensão das montanhas. Mesmo as reportagens factuais, que sofrem compressão das imagens ao serem enviadas pela internet, tiveram uma estética de luz natural bem trabalhada – o que mostra o bom trabalho de cinegrafia –, perceptível mesmo com a perda de definição operada pela compressão. A *key light*, fonte principal de luz, eram os raios solares, já que havia muita dificuldade para usar iluminação artificial, por causa do peso do material, das dificuldades de manuseio e da precariedade da energia elétrica no lugar. A prática da videorreportagem não permite a exploração de muitos recursos de iluminação além de um *sun gun*.

Mas, como Clayton Conservani e Cláudio de Moraes decidiam o formato dos VTs? Achar os recursos audiovisuais que se encaixavam melhor em cada matéria era uma tarefa diária, e conseguir uma inovação ou experimentação um desafio. Sobre a escolha da linguagem mais adequada a alguma pauta, Moraes explica que

Quando ela é surpreendente, de surpresa, ela não tem roteiro, não existe roteiro. Mas quando ela é possível de produzir, aí é mais fácil, né? Difícil é você tirar de uma situação inusitada a essência do que você quer para aquela matéria, isso é o mais difícil (MORAES, 2008)⁸⁶.

Como escolher o material destinado a cada programa ainda durante a viagem? Uma das questões diárias foi decidir se a matéria rendia uma produção mais elaborada, ou se era somente um factual.

A diferença é muito grande entre o factual, o *hard news*, e a proposta de formato documental do *Globo Repórter*. A gente quando saiu do Brasil, a gente já sabia do interesse do Globo Repórter, já tinha conversado com a direção do *Globo Repórter* sobre o interesse deles de trazer esse material pra eles. Então, a gente já foi filtrando algumas produções nossas, que a gente fez. Tudo que entrou no *Globo Repórter* não entrou no *hard news*, no dia a dia, foi exclusivo. Então a gente ia produzindo e ia guardando pro *Globo Repórter* porque sabia que seria utilizado lá. A gente tinha que avaliar pro exemplo: essa pauta vale pro *hard news*? Não vale, essa vale pro *Globo Repórter*. As histórias iam surgindo e a gente ia fazendo uma filtragem pro *hard news* e pro *Globo Repórter* (MORAES, 2008)⁸⁷.

Durante a produção das reportagens coube aos dois enviados avaliar, pauta a pauta, qual seria o destino do acontecimento. Em um procedimento de maior responsabilidade ética, de pesar interesses e interessados, interesse do público, interesse dos programas – que supostamente devem

86 *Idem*.

87 *Idem*.

ser os mesmos, afinal o programa existe para o público e deve funcionar de modo a atendê-lo. Eles atuavam como editores-chefes, como *gatekeepers*, selecionando em qual tipo de programa cada material poderia ser utilizado, de acordo com a avaliação que faziam do fato, da história.

As matérias que não foram exibidas durante a expedição, acabaram preservando a qualidade técnica das imagens. Esta foi uma diferença bastante perceptível entre os VTs do *hard news*, gerados pela internet, e as reportagens do *Globo Repórter*, mantidas em fita e editadas posteriormente no Brasil. Nas matérias geradas pelo kit-correspondente a definição das imagens nem sempre é perfeita, porque, como foi explicado antes, os arquivos precisam ser compactados para serem enviados através da internet e isso acarreta numa perda de qualidade. Foi possível verificar esta redução em todas as matérias veiculadas no *Globo Esporte*, *Fantástico*, *SporTV News*, *Jornal Nacional*, *Bom Dia Brasil*, *Jornal da Globo* e *Zona de Impacto*. Mas, na edição do *Globo Repórter* as imagens mantiveram a boa definição, sem perdas. “É uma exigência do padrão de qualidade do *Globo Repórter*. Então a gente não precisou gerar, até porque tinha tempo de editar, de ver o material, de decupar (MORAES, 2008)⁸⁸.

O *Globo Repórter* teve prioridade na escolha das reportagens atemporais. O *Zona de Impacto* e o *SporTV News*, este último o telejornal padrão do SporTV, reutilizaram⁸⁹ VTs do *Globo Esporte*, modificando ou não a edição, e tiveram também conteúdo exclusivo, assim como os outros telejornais e programas, *Jornal Nacional*, *Fantástico* e o *Esporte Espetacular*, que exibiram menos matérias, mas sempre com exclusividade.

Uma opção dos editores-chefe programas para não reprisar completamente determinada reportagem era reeditá-la quando vinha gerada em clipes de vídeo, isto é, em pequenos pacotes de imagens brutas ou pré-editadas para serem agrupadas no Brasil, constituindo assim o VT. Chegava um arquivo com o *off*, outro com a passagem, alguns com sonoras e vários outros com imagens pré-decupadas e som ambiente. Caso a pauta fosse a mesma para todos os telejornais – e freqüentemente era –, bastava exibir versões diferentes da reportagem. Quando se recebia o material bruto, podia-se editar de forma aleatória em cada programa, com cada editor de texto e editor de imagem na emissora. Vale lembrar que, sempre que possível, a matéria era editada e finalizada no laptop do kit-correspondente por Conservani e Moraes. Bastava que os pedaços fossem montados na ordem correta quando recebidos no servidor da TV Globo do Rio de Janeiro, no Brasil. Isso foi

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ A reutilização de material é uma realidade no jornalismo da TV por assinatura, em que a programação fica 24 horas no ar – logo precisa de uma fatura maior de conteúdo – e a produção tem menos recursos. SporTV, Globo News, Bandsports, Band News e Record News – todos canais de TV fechada brasileira – reaproveitam matérias das redes de televisão aberta da qual fazem parte: Rede Globo, Rede Bandeirantes e Rede Record, respectivamente. Há uma justificativa econômica para este tipo de procedimento na TV fechada: a retenção destes custos. Embora também exista uma explicação editorial: “a repetição de matérias é possível desde que seja um assunto importante. Deve-se considerar que muitos telespectadores não podem assistir ao jornal na hora em que vai ao ar. Se a reportagem for relevante, nada impede que seja repetida em outro programa (BARBEIRO e LIMA, 2005: 63)”.

uma constante durante a geração para o *hard news*, já que a qualidade da conexão local era ruim, e a velocidade de envio muito baixa. Esse foi um dos problemas tecnológicos enfrentados na cobertura, mesmo com o uso em caráter experimental da antena DSL “Thuraya”, como relata Cláudio de Moraes, que se responsabilizou pela área operacional e tecnológica na maior parte do tempo:

Para a gente foi uma grande incógnita, porque a gente nunca tinha trabalhado com essa antena e não sabia qual era o custo benefício dela. A gente, no início, teve alguns problemas, porque a capacidade de geração de dados é muito baixa, é gerado a uma velocidade baixa. Por exemplo, uma matéria de um minuto demorava mais ou menos de duas a duas horas e meia para ser gerada. Ela tinha que ser gerada em pacotes. Imagine eu com uma matéria de um minuto tendo que cortá-la em oito fatias de bolo. Essas fatias eram geradas pro Brasil e depois se fazia a colagem dessas fatias pra ver a matéria num todo (MORAES, 2008).⁹⁰

O padrão ficou mais evidente nas reportagens exibidas pelo *Globo Esporte*, telejornais da Rede Globo e *SportTV News*. Para esses programas, os VTs tinham como recursos de linguagem o *off* longo, a passagem de Clayton Conservani e as sonoras dos entrevistados, que por sua vez corroboravam o que era dito no texto do repórter. Esta era a espinha dorsal das matérias, com algumas variantes, como o uso de trilha sonora e não apenas o som ambiente, sobe sons⁹¹, clipes de imagens gerais da cadeia de montanhas e edição mais picotada, dando um ritmo ao VT, mas preservando alguns planos-sequência e câmeras tremidas. O tempo desses VTs, em média, não passou de um minuto e meio de duração. Nessas matérias, as imagens tinham baixa resolução, porque passaram pela compressão executada pelo *software* do kit-correspondente para a geração via internet.

Para o *Zona de Impacto*, além de matérias como essas, foram produzidos vários audiotapes⁹² com os repórteres e entrevistados nos dias em que não houve condição de gerar conteúdos grandes através da internet. O áudio da gravação era enviado pelos repórteres ou gravado por telefone. Depois, na ilha de edição, era coberto com imagens gerais da montanha em plano aberto e planos-sequência que tinham referência ao texto, mas não individualizados, ou seja, sem referência explícita. Um recurso gráfico fartamente utilizado foi o “santinho”⁹³ – quadro parado que preenche toda a tela com a foto do repórter, além do nome e local de onde ele reporta.

90 Cláudio de Moraes, em entrevista ao autor do presente trabalho em 13 de outubro de 2008.

91 Sobe som é um recurso de edição em que se deixa prevalecer no VT o áudio ambiente ou a trilha sonora, diminuindo aos poucos o nível e a presença da voz em *off*.

92 *Audiotape* ou *Audiotape* é a gravação em fita do áudio narrado pelo repórter através do telefone. Geralmente é exibido num telejornal “coberto” com imagens de arquivo ilustrando a voz em *off*, acompanhadas ou não do “santinho”, que é a foto do repórter frisada na tela com o nome e a referência do local onde ele se encontra em destaque.

93 Santinho é definido como “recurso visual, criado pela editoria de arte, que consiste em uma imagem congelada do repórter ao telefone, localizada sobre um mapa de onde ele está no momento, e serve para ilustrar um *audiotape* (BARBEIRO e LIMA, 2005: 168).”

5.2.2 O *trekking* mais bonito do mundo: a edição especial do *Globo Repórter*

Da cobertura produziu-se uma edição inteira do *Globo Repórter*, programa de estilo mais documental produzido pela TV Globo, que foi ao ar pela primeira vez em 1973⁹⁴. Um dos mais tradicionais programas do jornalismo da Rede Globo e referência em documentários na TV brasileira, o *Globo Repórter* foi campo de experimentações na linguagem audiovisual durante a década de 70.

Ainda na década de 70, experiências menos marginais, como os documentários realizados no programa de televisão *Globo Repórter*, permitem testar outras formas de abordar a realidade. Driblando tanto a censura da ditadura quanto a direção de jornalismo da TV Globo, a equipe formada por jornalistas e cineastas consegue realizar em alguns filmes um trabalho autoral de filmagem e montagem, distante da estética-padrão do programa que já começava a se consolidar e contava com um apresentador e narrador oficial. Câmera na mão em muitas cenas, longos planos-seqüência, ausência de narração over, personagens fugindo das tipificações, mistura de ficção com documentário, são elementos que singularizam essa produção, abrindo perspectivas interessantes para o documentário da época (LINS e MESQUITA, 2008: 24).

Porém, se em alguns momentos do passado o programa buscou formatos alternativos à linguagem telejornalística, hoje, ele busca manter a “estética-padrão” de abordagem à que se referem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita. A fórmula do programa não ousa, com ancoragem em estúdio do mesmo apresentador, Sérgio Chapelin. Nas matérias, o *off* de Clayton Conservani aparece costurando as sonoras, impondo a visão do repórter, sustentada pelos depoimentos dos entrevistados. Os *offs* eram intercalados com passagens, sonoras e clipes com *sobe sons*.

O máximo de fuga do padrão alcançado na cobertura foram a câmera na mão, os planos-seqüência, e o texto em primeira pessoa, em alguns momentos, – já que a pauta era um *trekking*, uma caminhada de aventura em ambientes naturais hostis, da qual participaram os dois jornalistas enviados. Porém, no caso, usou-se a narração em *off*, evitada no passado.

O *Globo Repórter* tem estilo temático. Um assunto geral deve ser fértil o bastante para render várias matérias. Dessa vez, o programa teve uma modalidade esportiva como pano de fundo para pautas variadas, como por exemplo a luta pela emancipação do povo tibetano.

Foi essa a pauta do *Globo Repórter*, a caminhada, o *trekking* mais bonito do planeta. É considerado o *trekking* mais bonito, porque você vê vários tipos de vegetação até chegar ao nada, ao gelo, montanha, pedra. Sai de bosques maravilhosos com flores e chega num lugar onde o ser humano, é muito difícil sobreviver ali (MORAES, 2008)⁹⁵.

Nas matérias feitas durante a caminhada, além do uso do *off* em primeira pessoa, de clipes

94 Informação do site Memória Globo: www.memoriaglobo.globo.com

95 Cláudio de Moraes, produtor da reportagem, em entrevista ao autor no dia 13 de outubro de 2008.

com edição rebuscada, alternando *takes* fechados concatenados com planos-seqüência em trilha sonora, outra diferença em relação aos VTs do *hard news* foi a constante presença do repórter Clayton Conservani em passagens no vídeo – muitas vezes sem o microfone de mão. Esse tipo de linguagem reforça a presença da emissora e da dupla nas diversas cidades por onde passaram no *trekking*. Esse trabalho de produção foi possível, porque as pautas do *Globo Repórter* eram mais produzidas, não tinham temporalidade, não perderiam a atualidade.

O destaque desta edição foi que o trabalho de campo, a pesquisa de pauta, a apuração e a gravação foram inteiramente realizadas pela dupla Conservani e Moraes. Somente a etapa pós-reportagem, ou seja, a roteirização, a formatação e a edição do material bruto, teve a participação da equipe do *Globo Repórter*.

Uma das diferenças do produto preparado para o *Globo Repórter* foi justamente a intervenção subjetiva da equipe de editores do programa, selecionando as pautas inéditas entre o material bruto de gravações, que seriam levadas ao conhecimento do público telespectador através dele. Clayton Conservani e Cláudio de Moraes não participaram diretamente da edição do conteúdo, da formatação. Pode-se argumentar que estas decisões já começam no trabalho de campo, na prática da reportagem. Afinal, costuma-se gravar já com uma idéia, uma intenção, um roteiro ou, no mínimo, um esboço do produto final na cabeça. Na pauta, define-se previamente o tempo e o estilo da matéria – o que no jornal impresso corresponde às indicações de edição da página -, a não ser que seja uma situação inesperada uma surpresa.

Um apontamento a ser feito, e que acrescenta ao grau de novidade da edição especial do *Globo Repórter* sobre a expedição – fora as já citadas fitas brutas de matérias inéditas selecionadas –, é que nenhuma imagem de arquivo foi utilizada na versão. Todo o conteúdo foi fruto do trabalho de campo, da experiência de videoreportagem: o trabalho “de produção e de captação do conteúdo foi nosso, meu e do Clayton (MORAES, 2008)”. Nesse programa de reportagens aprofundadas, assim como no telejornalismo em geral, é relativamente comum, e válida, a presença de material recuperado, isto é, de imagens de arquivo⁹⁶ preservadas no CEDOC⁹⁷ da Rede Globo – o que pode enriquecer bastante e contextualizar as informações de uma reportagem – correlacionando fatos passados -, ou servir apenas para “cobrir” partes da matéria que não possuem imagens atuais para ilustrá-las.

⁹⁶ Sobre o uso de arquivo de imagens voltamos ao *Manual de Telejornalismo* de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima, onde há uma recomendação, quase em tom de ressalva, aos editores de texto. Eles dizem que “só em casos excepcionais deve-se usar imagens de arquivo para cobrir o início da reportagem. É preferível usar inicialmente as imagens gravadas durante a realização da matéria, que reforçam a atualidade do assunto desenvolvido. O arquivo de imagens só deve ser usado se contiver informação relevante para a reportagem. Não se deve usá-lo apenas para cobrir o texto do repórter. (BARBEIRO e LIMA, 2005: 105)”.

⁹⁷ Centro de documentação da TV Globo, possui arquivo de imagens (foto), áudio, vídeo e texto.

Conforme pode ser visto no produto final, a edição do programa em termos de formatação⁹⁸ das matérias ficou mais próxima dos padrões estabelecidos do telejornalismo e da linguagem documental do próprio programa do que da videoreportagem. Para manter o padrão de qualidade Global, os editores de texto e de imagem do *Globo Repórter*, responsáveis pela manutenção da linguagem, não lançaram mão deste recurso durante a edição do programa, corroborando assim a orientação citada acima – o que só pode ser feito quando se tem gravações variadas e de qualidade.

Isto também evidencia o quão importante e rico foi o trabalho dos jornalistas como repórteres cinematográficos, para conseguir dar conta de todo o programa, somente com conteúdo inédito e atualizado. A evidência vai contra uma crítica comum ao trabalho do videorepórter como cinegrafista: a pouca experiência com o registro visual dos fatos, que resultaria numa pior qualidade na captação de imagens, e em imagens esteticamente prejudicadas.

A dedicação à edição de imagens, que gera uma sobrecarga de tarefas ao jornalista, supostamente também pode atrapalhar a plástica do resultado imagético. Entretanto esta função a mais pode ser encarada de outra maneira. A exigência – ou a necessidade – desta experiência na ilha de edição acaba emprestando ao videorepórter o olhar do editor de VT, aquele que busca nas fitas brutas as melhores tomadas⁹⁹. Isso pode aumentar a sensibilidade na hora da gravação, melhorando o trabalho da cinegrafia, e ajudando na constante evolução e melhoria do desempenho multifuncional.

5.2.3 Práticas de videoreportagem

Apesar de esta cobertura ter sido realizada em dupla, e não por uma só pessoa como no modelo clássico de videoreportagem, algumas matérias produzidas nela podem ser consideradas como videoreportagem. Os profissionais envolvidos na produção foram um repórter de vídeo e um produtor, cargos tradicionais numa redação de TV, a rigor não envolvidos com tarefas tradicionalmente técnicas. Mas, durante a cobertura, eles se ocuparam das funções de pauta, produção, apuração, gravação e edição de forma revezada. Portanto, o conceito de que o videorepórter é o jornalista que tem a capacidade de se ocupar de todas as etapas do processo de produção, foi colocado em prática por eles. Inclusive, os dois alcançaram um entrosamento e uma união, que foi fundamental para o êxito da empreitada.

A vantagem de você estar com um amigo – porque o Clayton é um

⁹⁸ Não é objeto do presente estudo discutir o formato do programa *Globo Repórter*. Apesar de não poder ser dissociado e efetivamente influenciar na estrutura narrativa das reportagens, a análise restringe-se às matérias produzidas neste episódio da Expedição ao Monte Everest.

⁹⁹ A decupagem, pré-seleção do que vai entrar no VT, também pode treinar o olhar do repórter.

amigo – é que tudo fica mais fácil. No momento em que você não está se sentindo bem, o parceiro está ali pra suprir esta necessidade, e assim vice-e-versa (MORAES, 2008) ¹⁰⁰.

A atuação do repórter como cinegrafista, é um dos exemplos que Cláudio de Moraes destaca, para dimensionar a importância da parceria com Conservani.

Em vários projetos eu já fiz imagens. Então pra mim não era uma novidade ter que fazer algumas imagens. E nessa produção, com certeza, eu não iria conseguir fazer imagens sozinho. O Clayton com a experiência dele de montanha me ajudou bastante. Então a gente dividiu esta tarefa de fazer as imagens (MORAES, 2008) ¹⁰¹.

Porém, para Moraes, o valor de uma equipe completa – no estilo tradicional de ENG, com cinegrafista, assistente de câmera e operador de áudio – se mantém. Apenas não seria o formato ideal para uma cobertura com as peculiaridades da realizada no Everest.

A equipe completa, com câmera, assistente de produção e o que fosse necessário, logicamente, seria muito melhor. Mas, diante das circunstâncias do projeto, do orçamento, duas pessoas era mais do que suficiente (MORAES, 2008) ¹⁰².

Ivor Yorke faz um comentário relevante a respeito da redução do número de componentes das equipes de reportagem, que pode ajudar a compreender esse caso. Não é só o motivador econômico que interfere nas decisões. Yorke diz que

...As equipes de câmera para a cobertura de notícias compreendem até três pessoas, sem contar o repórter e às vezes um produtor. É claro que o custo é um dos fatores dessa redução de tamanho, mas o motivo principal é a necessidade de deslocamento ágil sob pressão, talvez sob condições em que uma equipe maior seria um estorvo (YORKE, 1998: 78).

Além disso, o trabalho em parceria e com o kit-correspondente não retirou da dupla a independência e a autonomia típicas dos videorepórteres solitários. Cláudio de Moraes fala de algumas vantagens dessa forma de produzir, em especial a agilidade na execução das gravações em campo.

Tudo que a gente fez ali, a gente fez pensando telejornalisticamente. Sem nenhuma sombra de dúvida, todos os elementos que iam surgindo a gente ia captando. Quando por exemplo, a gente tava na barraca no acampamento-base, a gente tinha acabado de tomar o nosso primeiro banho depois de uma semana, e de repente apareceu um cara, um canadense passou por perto da nossa barraca e o Clayton percebeu que ele estava sem os dedos. Nove dedos das mãos! Tá ali a matéria. Passando ali na tua frente. Você não planejou nada, não projetou nada. Ela tá ali, então vamos fazer. Peguei a câmera rapidinho, pegamos o microfone e dali já saiu uma matéria pro *Globo Esporte*. Ali. Na hora. Em 15 minutos. Então, esse tipo de produção você tem que planejar, organizar e executar. Agora, muitas das idéias surgem de repente, de uma hora pra outra e você tem que estar preparado pra executar

100 *Idem*.

101 *Idem*.

102 *Idem*.

Esse é um bom exemplo da agilidade possibilitada pelo equipamento usado e pela autonomia de uma dupla formada por um produtor de reportagem e um repórter de vídeo com certo entrosamento. A questão do relacionamento já foi ressaltada na entrevista de Cláudio de Moraes. O trabalho de videoreportagem, mesmo que em dupla, também garante mais independência ao repórter das suscetibilidades motivacionais e dos graus de envolvimento profissional dos componentes de uma ENG no trabalho de reportagem. No caso recém contado por Moraes, bastou pegar a câmera e o microfone e gravar a matéria. Não foi necessário reunir e instruir a equipe de reportagem para começar a gravação.

5.3 Análise das matérias “Zona no Everest” e “Perigo no Everest”

Ao chegar ao Everest, os jornalistas se hospedaram no mesmo local dos alpinistas, o acampamento-base. Não se afastaram das redondezas, nem continuaram a escalada rumo ao pico junto à dupla brasileira. O local serviu de locação para várias pautas e suscitou outras mais. Também fez com que os jornalistas ficassem sempre próximos do epicentro de preparação dos atletas, o que contribuiu para que várias histórias surgissem perto deles. Duas destas pautas deram origem a VTs que servem para ilustrar o tipo de reportagem produzida na cobertura com linguagem mais experimental. Essas matérias são diferentes de grande parte das produzidas pela dupla enviada à montanha.

Uma delas, nomeada de “Zona no Everest”, retrata a redação improvisada dos jornalistas na montanha. Em estilo de *making of*, mostra os bastidores do trabalho no acampamento-base. A outra recebeu o nome de “Perigo no Everest”, e mostra a difícil situação enfrentada por um médico chinês, cuja vida foi colocada em risco pela sua própria imprudência em tentar subir ao topo do Everest. As duas foram exibidas no programa *Zona de Impacto* do dia 20 de outubro de 2008, cerca de quatro meses depois do término da expedição, e só continham material inédito.

Com base nesses dois VTs específicos, exemplos mais próximos da linguagem da videoreportagem, pretende-se mostrar as diferentes estruturas narrativas utilizadas, diferenciando-os das produções feitas para os demais telejornais e programas.

A reportagem “Perigo no Everest” sobre o médico chinês que se aventurou, com imperícia, a escalar o Everest tem cerca de seis minutos de duração. A matéria foi montada com apenas uma cartela no início e várias sonoras do personagem relatando a sua experiência na escalada, passando de uma para outra com fusão de vídeo ou cobertas com algumas imagens de apoio. O quadro é o do

¹⁰³*Idem*.

entrevistado em plano-médio, embaixo de uma das barracas do acampamento, sem mostrar o repórter. A pauta dessa reportagem tinha um teor dramático: o médico chinês tentou escalar o Everest, mas não agüentou, e uma abordagem instrutiva, com intuito de alertar sobre os perigos e riscos inerentes a uma escalada na montanha, que podem não ser conhecidos por leigos. O chinês teve de ser socorrido, pois apresentava os dedos das mãos e dos pés congelados. Porém, a imagem mais chocante foi a do rosto. O personagem apresentava a face gravemente ferida por queimaduras solares. Ele retirara a máscara protetora para respirar melhor e sem incômodos. Seu erro foi não ter usado preventivamente um bloqueador solar, já que, naquela altura o ar é rarefeito, com pouca concentração de oxigênio, e a filtragem dos raios solares menos eficaz, por isso a radiação arrasou a pele da sua face.

Na execução da reportagem, os jornalistas tiveram uma questão importante para solucionar: eles não tinham registros dos momentos extremos vividos pelo seu personagem na montanha. Eles não estavam presentes no local onde aconteceu, e também não existia outra fonte de imagens disponível¹⁰⁴.

Nesse caso, diante da impossibilidade de obtenção de imagens, como representar visualmente o incidente, já que a temática era relevante? Pela análise do VT finalizado, a opção para solucionar o problema foi apostar na entrevista. Como dissemos, a edição baseou-se na fala do entrevistado, única fonte de informação. A câmera focalizou-o em plano médio, dando prioridade ao rosto e às partes do corpo mais debilitadas, fazendo movimentos de câmera em planos-sequência. A estratégia foi deixar que as palavras, o tom emocionado da fala, e a imagem dele com todas as marcas no rosto, pés e mãos feridos, resgassem o que aconteceu, ainda que dependessem de uma elaboração mental do telespectador. Na maior parte do VT optou-se por deixar o entrevistado em destaque, em primeiro plano, afinal a história narrada e vivida por ele era o principal. Apenas em alguns cortes foram feitos *inserts*¹⁰⁵ de planos-sequência da montanha e de escaladores em ação nela, fazendo, dessa maneira, uma alusão a momentos de dificuldades encontradas pelo personagem na escalada. Eram planos bem gerais, abertos, nos quais não é possível identificar os participantes, de modo a não individualizá-los.

Essa foi uma das intervenções de edição feitas por Cláudio de Moraes. Ele foi o responsável pela escolha das sonoras que contam a história e pela montagem das mesmas na sequência em que se constitui o VT. Moraes também fez câmera na gravação da entrevista. As imagens de apoio

104 Na obra de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima encontra-se uma referência à importância da imagem na pauta jornalística. A preocupação com a imagem está presente em todas as etapas da produção de uma reportagem para a TV, desde a pauta. Não basta elaborar o assunto sem avaliar a obtenção de imagens (HERODOTO e LIMA; 2005: 89).

105 Tomada de apoio ou de *insert* são usadas na edição para cobrir os cortes, suavizando-os e substituindo uma outra cena.

foram gravadas por Clayton Conservani. Ambos fizeram movimentos de câmera como panorâmicas¹⁰⁶ e *tilts*¹⁰⁷ em seus planos-sequência, o que deixou as imagens captadas menos estáticas, conferindo certa cadência à edição.

Conservani também realizou a entrevista, elaborando e fazendo as perguntas. Ele estabeleceu a comunicação pela língua inglesa e por isso a matéria teve de ser traduzida. O texto da tradução foi gravado e o áudio desta gravação foi mixado junto ao do médico e somado ao som ambiente, o *background*¹⁰⁸, e à trilha musical durante o processo de edição e sonorização do VT. Esse procedimento poupou a necessidade da legendagem, mas a tradução constituiu outra intervenção na matéria com a interpretação da fala do personagem. Foi uma matéria sem *off* e sem passagem em vídeo do repórter. Ele não aparece na tela. O único indivíduo presente no vídeo é o entrevistado.

A matéria foi construída com a clara intenção de privilegiar o discurso do entrevistado e reduzir as marcas desnecessárias da participação dos jornalistas. As sonoras cumprem o papel de trazer sempre informações novas, agregar ao VT. Uma função diferente da construção com *offs*, quando as sonoras “são imprescindíveis como instrumentos de autenticação do que é dito (BECKER, 2001: 203)”. Essa iniciativa em suprimir a intervenção se aproxima de uma postura proposta por documentaristas adeptos do cinema direto americano, para quem a narração *over* é um exagero, como foi explicado no capítulo sobre a videoreportagem. Outro ponto desta matéria que a aproxima da linha mais documental é a ênfase no depoimento. Essa característica também é encontrada na linguagem da videoreportagem. As matérias feitas para o *Zona de Impacto* apresentaram estratégias próximas àquelas relatadas pelas pesquisadoras da linguagem documental e documentaristas Consuelo Lins e Cláudia Mesquita. O VT “Perigo no Everest” não apresenta narração *over*, tem planos-sequência, câmera sempre na mão, e usa das imagens neutras de apoio, que exigem uma criação mental dos telespectadores para imaginar, a partir delas, o que o médico chinês enfrentou na caminhada.

Por sua vez, a matéria “Zona no Everest”, tem intervenção aparente dos jornalistas. Ela não tem, no entanto, *off* pós-gravado, apenas alguns breves momentos em que as vozes de Conservani e de Moraes foram captadas pelo microfone embutido da câmera no momento da filmagem – como fazem os videorepórteres. A pauta parte da intenção de levar ao conhecimento do público “com mais intimidade: a montanha, as experiências que são feitas lá (MORAES, 2008) ¹⁰⁹”. Essa intimidade foi, de fato, levada ao público, de maneira pertinente. A matéria é, literalmente,

106 *Pan* ou panorâmica são movimentos de câmera no eixo horizontal, para os lados, servem para mostrar um ambiente em completo quando feitas em plano geral, quadro bem amplo.

107 *Tilt* (*pan* vertical) giro da câmera para cima e para baixo (eixo vertical)

108 Som ou ruído direto, captado do ambiente onde a gravação foi realizada. Costuma ser deixado no processo de sonorização de todas as matérias jornalísticas.

109 Cláudio de Moraes, em entrevista ao autor deste estudo, em treze de outubro de 2008

apresentada por Clayton Conservani, da mesma maneira que uma pessoa apresenta a sua casa a algum visitante. Mais do que reportar um fato, Conservani mostra e conta, com certa personalidade, como são as condições de trabalho e sobrevivência deles na montanha. O produtor Cláudio de Moraes gravou as cenas em que Conservani aparece no vídeo – e isso dura a maior parte da matéria –, mostrando todas as locações e instalações do acampamento-base: banheiro, barraca, cozinha, “redação” etc. Ao mesmo tempo, explica as dificuldades encontradas e como são resolvidas pela comunidade do acampamento-base.

É uma matéria de bastidores da cobertura, exibindo as curiosidades do trabalho e da sobrevivência num lugar inóspito. Conservani demonstra como faz para tomar banho, como estão arrumadas as barracas sobre as pedras, que freqüentemente rolam montanha abaixo e desfazem a configuração espacial do acampamento, visita a cozinha e entrevista o cozinheiro sherpa, mais uma vez em inglês, só que traduzindo tudo na hora, mostra a barraca da redação, a qual faz referência como escritório improvisado; explica o uso do computador como fonte de comunicação com o Brasil, como transmissor de arquivos com auxílio da antena DSL “Thuraya” e o *software* de edição. Tudo isso gravado com a câmera na mão e microfone acoplado à ela. Ele não usa microfone de mão, o que permite maior mobilidade e aproxima a estética do VT à da videoreportagem. Muitos planos-seqüência na matéria mostram com verossimilhança a locomoção problemática de Clayton Conservani no terreno pedregoso e coberto de gelo, o que explica as imagens tremidas.

Em alguns momentos, é o próprio Clayton Conservani quem desempenha a função de cinegrafista. Ele faz perguntas a Cláudio de Moraes, enquanto este está ao laptop, terminando de editar uma matéria no *software* de edição não-linear e preparando-a para a geração posterior ao Brasil. É esse o momento no qual a voz de Conservani está em *off* – fora do vídeo –, mas captada em sincronia com a imagem. A edição também aproveitou uma trilha sonora.

Analisando as matérias produzidas pela dupla de videoreportagem, podemos identificar um valor fundamental agregado à cobertura, pela escolha do kit-correspondente e do uso da câmera de mão, que faz parte do conjunto deste equipamento, conforme dito pelo produtor Cláudio de Moraes. A câmera feita na mão gerou imagem tremidas, já que o terreno daquela montanha de solo pedregoso é escorregadio e instável. Estando coberto pela camada de gelo, o solo deixa a movimentação perigosa e a caminhada, a subida rumo ao cume, cautelosa. As imagens mostram com muito mais verossimilhança. O estado físico e emocional do ser humano condicionado a sobreviver naquele local pode ser visto com grande clareza nas passagens feitas pelo repórter – de vídeo por opção e cinematográfico por necessidade da ocasião –, o jornalista Clayton Conservani. Operando a câmera, ele literalmente virava a lente e microfone embutido para si, apontando para o próprio rosto, em primeiro plano¹¹⁰, ofegante e debilitado devido ao esforço da escalada em ar

110 Conservani faz uso, neste momento, do conceito da passagem sem microfone, muito comum na videoreportagem, criadora de uma cumplicidade e intimidade entre o videorepórter e o telespectador.

rarefeito. Será que a imagem captada não está mais próxima da realidade vivida na expedição do que uma obtida na situação hipotética de uma câmera com tripé operada por outro cinegrafista, em condições técnicas perfeitas? Como o relato do próprio Cláudio de Moraes responde, sem dúvida, a situação videoreportagem reportou com mais fidelidade ao fato real, com mais familiaridade para as pessoas do que em qualquer outra cobertura. A narração ao mesmo tempo, em cima dos acontecimentos, e as imagens tremidas com planos de ação completos, bem como os poucos cortes na edição, características da videoreportagem, reforçam o efeito de realidade e aumentam a credibilidade.

No trecho a seguir, Cláudio de Moraes faz uma síntese do valor da cobertura realizada por eles. Para o produtor, o diferencial da cobertura foi a realidade apresentada aos telespectadores.

Eu acho que o diferente está em você poder levar ao ser humano mais limitado em informação, o cara a estar junto com a gente ali no acampamento-base do Everest. Eu acho que em nenhuma outra cobertura, a gente colocou com tanta familiaridade pras pessoas como é o acampamento-base do Everest. Então as pessoas tiveram oportunidade de ver como é aquele ambiente, como é sacrificante para um alpinista chegar ao topo de uma montanha, porque o cara vai até o topo da montanha. Então é um equipamento que faz com que a gente tenha o maior prazer em trabalhar, porque a gente sabe que não é só a gente que está subindo, milhões, milhares de pessoas estão subindo com a gente, que estão vivendo aqueles momentos. Então eu acho que esse tipo de reportagem difere por isso. E o foco principal é o telespectador, e só de a gente saber que o telespectador está vivendo aquilo, está presenciando, está sendo informado, a gente se sente realizado (MORAES, 2008) ¹¹¹.

111 Cláudio de Moraes, produtor da reportagem, em entrevista ao autor no dia 13 de outubro de 2008.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais que considerações finais, estas são considerações iniciais. Se pensarmos que são o término do estudo, como seqüência lógica de um trabalho, elas podem ser vistas como conclusões. Mas, no caso específico do presente trabalho, que abordou assuntos de bibliografia ainda restrita, como a videorreportagem, o emprego de tecnologias semelhantes ao kit-correspondente, além do próprio equipamento, e o telejornalismo de esportes radicais, tais considerações representam apontamentos sobre o tema e não conclusões acabadas. Por isso, este trabalho teve um caráter inicial e, conseqüentemente, não esgotou os objetos apresentados.

É importante observar como as soluções tecnológicas foram desenvolvidas para suprir necessidades específicas de produção, mas acabaram trazendo benefícios também para o campo editorial, como por exemplo, a expansão das pautas realizáveis, mais democratizadas, e as novas estéticas agregadas. Essas foram algumas das modificações conseguidas com o emprego do kit-correspondente na Rede Globo, que têm sua melhor expressão na cobertura jornalística de esportes radicais no programa *Zona de Impacto*, do SporTV.

A consolidação da internet, além de alterar a estrutura de emissão-recepção de mensagens, tornou possível o uso de equipamentos como o kit-correspondente na produção de conteúdo telejornalístico de forma menos custosa. O trabalho apontou como o kit foi capaz de dinamizar a cobertura internacional, ao se estabelecer como uma das formas viáveis de produção de notícias pelos correspondentes no exterior, entre outras mais convencionais – escritórios, equipes completas de reportagem e agências noticiosas. Nos esportes radicais, o kit tem função essencial, sem o qual a cobertura perderia em muito o testemunho dos repórteres. Além disso, o uso do kit nos esportes de ação representa uma nova aplicação desse equipamento, mais ligada à rotina das redações, ao mesmo tempo em que fortalece a possibilidade de os produtores de reportagem atuarem como videorrepórteres, captando imagens e editando os VTs – algo que fez parte da concepção do equipamento, mas ainda não é comum na Rede Globo, apesar de algumas experiências nesse sentido serem feitas no *Zona de Impacto*.

Se pensarmos que a videorreportagem pode trazer novos formatos para o telejornalismo e contribuir para a sua diversificação, com a influência de suas práticas e estética peculiares, veremos que ela ainda é experimentada de forma tímida na TV brasileira. Grande parte da cobertura jornalística permanece semelhante ao padrão encontrado nos telejornais, sem muitas variações nas reportagens. A videorreportagem ainda é pouco explorada como linguagem, apesar de sua prática encontrar cada vez mais aceitação, por exemplo, quando aliada ao trabalho com o kit-correspondente.

O estudo de caso da cobertura da expedição brasileira ao Everest, em 2008, é um bom

exemplo de como as matérias são pouco inovadoras, mesmo que uma minoria apresente recursos de linguagem audiovisual, como as câmeras tremidas, os planos-sequência e a narração simultânea, que fogem aos padrões telejornalísticos e se aproximam da videoreportagem.

No entanto, os preconceitos ainda restringem bastante a expansão da videoreportagem. Um dos entraves à popularização da videoreportagem é o medo do desemprego pela substituição de mão de obra, já que o trabalho de um videorepórter é mais barato do que o de uma ENG.. Com essa resistência, muitos jornalistas não vêem a oportunidade de agregar novos conhecimentos ou aprimorar suas técnicas de reportagem, vivenciando melhor os trabalhos tradicionalmente adjacentes ao seu na construção das matérias – a captação e a edição de imagens – o que, sem dúvida, contribui para os repórteres terem uma percepção melhor de como realizar suas próprias tarefas.

A análise da cobertura da expedição brasileira ao Everest evidenciou como o aspecto econômico é decisivo na realização das reportagens. O planejamento e as tecnologias que contribuíram para reduzir custos foram fundamentais na viabilização da cobertura. No *Zona de Impacto*, o que define se muitas coberturas serão ou não executadas, são os custos operacionais. É claro que também pesam os interesses do veículo e do público. Mas a entrevista com o produtor executivo Cláudio de Moraes mostrou como as decisões no planejamento de reportagem ainda estão bastante apegadas aos custos de produção. Por isso a importância das novas tecnologias, que ajudaram na mobilidade e na redução dos gastos. O emprego do kit-correspondente se deveu a essa preocupação, e acabou por ampliar a exposição do alpinismo na televisão, apresentando informações diversificadas sem gastos extraordinários, ao mesmo tempo em que introduziu novas tecnologias, como a antena DSL “Thuraya”, usada pela primeira vez na cobertura.

Novas tecnologias incorporadas ao telejornalismo podem trazer interatividade da *web* e estimular a colaboração do público, no chamado jornalismo cidadão. As regras da “perfeição estética” começam a ser ultrapassadas, dando mais prioridade à informação precisa e bem ilustrada por imagens, mesmo que estas tenham definição ruim. Essa é a premissa que explica as matérias factuais produzidas com o kit-correspondente, que costumam ter baixa qualidade. A exibição de vídeos com alto potencial informativo, produzidos e cedidos por cinegrafistas não profissionais, chamados de cidadãos-repórteres, também é uma prova da queda das “barreiras estéticas”. Foi contra essas barreiras que se fizeram as primeiras transmissões de eventos esportivos com sinal via internet na TV. A transmissão dos festivais de surfe no SporTV, agregou valor ao canal e ajudou a realização de uma cobertura mais ampla e mais bem executada, numa ação pioneira no Brasil.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo *Manual de Telejornalismo – Os segredos da notícia na TV*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

BARCELLOS, Rafael. *WebTV UFRJ: história e desafios da TV universitária online*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 2008.

BECKER, Beatriz. *Brasil 2000: 500 anos do Descobrimento nos noticiários da tevê*. Tese. Doutorado. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2001.

BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. *Jornalismo de TV*. São Paulo: Contexto, 2006.

BITTENCOURT, Luis Carlos. *Manual de Telejornalismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRASIL, Antônio Cláudio. *Antimanual de jornalismo e comunicação. Ensaios críticos sobre jornalismo, televisão e novas tecnologias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

_____. *ABC News: correspondentes viram videojornalistas*. Artigo disponível na internet no Portal Comunique-se. <http://www.comunique-se.com.br/Conteudo/NewsShow.asp?idnot=39579&Editoria=286&Op2=1&Op3=0&pid=5648123716&fnt=fntnl>. Acessado em 29 de setembro de 2008

_____. *Videojornalismo na BBC: Ameaça ao poder dos políticos*. Artigo disponível na internet, no Observatório da Imprensa <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv070820021.htm>. Acessado em 10 de setembro de 2008.

[CARR, David F. "One Man Band" Video Journalist Model Proliferates. Artigo disponível na internet, no site Broadcasting & Cable http://www.broadcastingcable.com/article/CA6546938.html.](http://www.broadcastingcable.com/article/CA6546938.html)

Acessado em quatro de novembro de 2008.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência: uma autobiografia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.

COELHO, Paulo Vinícius. *Jornalismo Esportivo*. São Paulo: Contexto, 2004.

DIZARD, Wilson. *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESPERIDIÃO, Maria Cleidejane. *A era do kit-correspondente: tendências da cobertura internacional do jornalismo brasileiro*. Trabalho apresentado ao NP de Comunicação Audiovisual do VII Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2007.

GILLMOR, Dan. *Nós, os Media*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

HAMILTON, John Maxwell; JENNER, Eric. *The New Foreign Correspondence in Foreign Affairs*, Volume 82, número 5.

HOHLFELDT, Antônio. *Hipóteses contemporâneas de pesquisa em Comunicação* in HOHLFELDT, A; MARTINO, Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga (org). *Teorias da Comunicação: Conceitos, Escolas e Tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

LIMA, F. B.; PRIOLLI, G.; MACHADO, A. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989 2a edição.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. Paper disponível na internet.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LOSEKANN, Marcos. Entrevista do jornalista da TV Globo e correspondente no Oriente Médio, Marcos Losekann, ao jornalista Pedro Venceslau do Portal Imprensa. <http://www.firgs.org.br/artigos/ver.jsp?artID=12620>. Página acessada em 20 de junho de 2008

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. Site Memória Globo (www.memoriaglobo.globo.com). “Asas do Vento” <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYC0-5267-238367,00.html>. Acessado em nove de julho de 2008.

MURARA, Sandro Gonçalves; FERRO, Maurício Teixeira. *O uso da tecnologia da informação nas competições de surf*. Artigo disponível na internet.

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

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

REVISTA CULT. *Dossiê: TV brasileira*. Número 115, ano 10 - Julho / 2007

REVISTA DA TV – O GLOBO. Edição de 16 de novembro de 2008.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala – função e linguagem da TV no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

SOUZA, Ângelo de. *Videojornalismo: Nas mãos de muito poucos*. Artigo disponível na internet. Observatório da Imprensa. <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtvl40820022p.htm>. Acessado em 10 de setembro de 2008.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de Moraes. *Comunicação e tecnologias*. Artigo disponível na internet. <http://comtec.incubadora.fapesp.br/portal/producao-cientifica>. Acessado em 25 de maio de 2008.

THOMAZ, Patrícia. *A linguagem experimental da videoreportagem*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade de Marília. Marília, SP: UNIMAR, 2007

YORKE, Ivor. *Jornalismo diante das câmeras*. São Paulo: Summus, 1998.

WARLEY, Stephen. *Democratizing TV: The BBC*. Artigo disponível na internet.
http://www.tvspy.com/nexttv/nexttvcolumn.cfm?t_nexttv_id=480&page=1&t_content_cat_id=20.
Acessado em quatro de novembro de 2008.

8 ANEXOS

8.1 Planejamento de eventos *Zona de Impacto*

WCT GOLD COAST - AUSTRÁLIA	23 A 5/3.	sim - (somente as finais)	_____	sim	_____	_____	SIM
WCT BELLS BEACH	18 A 29/3.	sim - (somente as finais)	_____	sim	_____	_____	SIM
WCT TAHITI	8 A 18/5.	SIM	SIM	sim	_____	_____	SIM
WCT FIJI	24 A 02/6.	SIM	_____	sim	_____	_____	SIM
WCT THE SEARCH	30 A 10/8.	SIM	_____	sim	_____	_____	SIM
WCT JEFFREYS BAY	10 A 20/7.	SIM	SIM	sim	_____	_____	SIM
WCT THE SEARCH	28/7 A 08/8.	SIM	_____	sim	_____	_____	SIM
WCT TRESTLES	7 A 13/9.	sim - (somente as finais)	_____	sim	_____	_____	SIM
WCT FRANÇA	19 A 28/9.	SIM	SIM	sim	_____	_____	SIM
WCT ESPANHIA	29 A 12/10.	SIM	SIM	sim	_____	_____	SIM
WCT BRASIL	28 A 5/11.	SIM	SIM	sim	SIM	_____	SIM
WCT HAWAI	8 A 20/12.	SIM	SIM	sim	_____	_____	SIM
EVENTOS WCT FEM.	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
WCT RIO	10 A 17/9.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
EVENTOS WQS MAS.	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
WQS FERNANDO DE NORONHA	WC12 a 17/2.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
WQS COSTÃO DO SANTINHO (ADIADA)	_____	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
WQS PRAIA DO FORTE	17 A 22/6.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
WQS GUARUJÁ	25 A 29/6.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
WQS SÃO FRANCISCO DO SUL	3 A 7/9.	_____	SIM	_____	CONFIRMADO	_____	SIM
WQS RIO - ARPOADOR	6 A 12/10.	_____	CONFIRMADO	_____	CONFIRMADO	_____	SIM
WQS ITAJAI	14 A 19/10.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
WQS UBATUBA	21 A 26/10.	_____	CONFIRMADO	CONFIRMADO	_____	_____	SIM
EVENTOS WQS FEM.	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
WQS RIO - BARRA	6 E 7/9.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
EVENTOS MOTO	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
MOTOFREESTYLE	21 A 24/2.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
EVENTOS SKATE	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
RIO VERT JAM	28 A 3/3.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
VANS	29/5 A 1/6.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
SUPERSURF	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
PRAIA DA JOAQUINA - SC	5 A 9/3.	SIM	SIM	_____	SIM	9/3 - 10H	SIM
PRAIA DO CUPE - PE	14 A 18/5.	_____	SIM	_____	SIM	18/5 - 10H	SIM
PRAIA DE MARESÍAS - SP	10 A 15/6.	_____	SIM	_____	SIM	15/6 - 12:30/14:30H	SIM
PRAIA DE ITAMAMBUCÁ - UBATUBA - SP	9 A 13/7.	_____	SIM	_____	SIM	14/9 - 10H	SIM
PRAIA DA BARRA - RJ	24 A 28/9.	_____	SIM	_____	SIM	9/11 - 10H	SIM
PETROBRÁS	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
PRAIA DA ROSA - SC (masculino)	13 A 16/3.	SIM	SIM	_____	SIM	16/3 de 9h/11h	SIM
PRAIA PONTA NEGRA - RN (feminino)	18 A 20/4.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DO CUPE - PE (masculino)	22 A 25/5.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DE JACARAÍPE - ES(longboard)	6 A 8/6.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DE GUARUJÁ - SP(feminino)	29/8 a 31/8.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DE ITAÚNA - RJ (masculino)	18 a 21/9.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DO ARPOADOR - RJ (feminino)	17 A 19/10.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DA MACUMBA - RJ (longboard)	21 a 23/11.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
PRAIA DA BARRA - RJ (FESTIVAL)	9 19 A 21/12.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
TOW IN(laje de Jaguaruana-SC)	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
2º C. Brasileiro de Tow in	1/5 a 31/7	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
Nordestino de surf	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
PRAIA DE MARACÁIPE - PE	22 A 24/2.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DO FORTE - SALVADOR - BAHIA	10 A 11/5.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DO CUPE - PE	31/5 A 1/6.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DO FRANCÊS - AL - VIDEO RELEASE	07 A 08/6.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DA BAIÁ FORMOSA - RN - video release	19 A 20/7.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
BARRA DE SÃO MIGUEL - AL	2 A 3/8.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DO FUTURO - CE	08 E 09.11	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA ??? - CE	27 E 28.12	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
Brasileiro de Surf Amador	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
PRAIA DE STELLA MARIS - BA	29 A 3/3.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DA JOAQUINA - SC	11, 12 E 13/4	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DE PONTA NEGRA - RN - VIAGEM CANCEL1, 2 E 3/8	_____	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
PRAIA DE ITAÚNA - RJ	5, 6 E 7/9	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
Mundial pro-junior de surf	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
CHILE - PUNTA ARENAS	26/2 A 8/3.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
BRASIL - TORRES	19/20/21/4.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
Brasil Wild (aventura)	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO DO LOCAL	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
NORDESTE	5 a 14/4.	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
X-FIGHTERS	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
MÉXICO	4/4 .	_____	SIM	_____	SIM	sportv 2 - 0h	SIM
BRASIL	3/5.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
ITÁLIA	16/5.	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
EUA	14/6.	_____	NÃO	_____	SIM	_____	SIM
ESPAHIA	18/7.	IN LOCCO	SIM	_____	SIM	_____	SIM
ALEMANHA	16/8.	OFF TUBE	_____	_____	_____	_____	SIM
POLÓNIA	6/9.	OFF TUBE	_____	_____	_____	_____	SIM
XL-BILLABONG	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
OSCAR DA ONDAS GIGANTES	12/4.	_____	SIM	SIM	_____	2:30H ÀS 5:30H.	_____
EVEREST	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
RODRIGO RAINERI	25/4 A 6/6.	_____	_____	SIM	_____	_____	SIM
NISSAN X-TERRA	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
ANGRA DOS REIS	12/6 A 15/6	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
RED BULL AIR RACE	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
ROTTERDAM	19/7.	_____	_____	_____	_____	_____	_____
LONDRES	3/8.	_____	_____	_____	HIGHLIGHTS	_____	_____
BUDAPESTE	20/8.	_____	_____	_____	HIGHLIGHTS	_____	_____
PORTO	7/9.	_____	_____	_____	HIGHLIGHTS	_____	_____
ESPAHIA	28/9.	_____	_____	_____	HIGHLIGHTS	_____	_____
PERTH	2/11.	OFF TUBE	A CONFIRMAR	_____	A CONFIRMAR	_____	_____
KITESURF BRASIL	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
LUIS CORREA - PIAUÍ	18 A 21/9	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
BEACH PARK - CEARÁ	27 e 28/10	_____	CONFIRMADO	_____	CONFIRMADO	_____	SIM
BARRA - RIO DE JANEIRO	5 A 7/12.	_____	A CONFIRMAR	_____	A CONFIRMAR	_____	SIM
BRASILEIRO DE SNOWBOARD	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
CHAPELCO - ARGENTINA	2 A 09.9	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
BILLABONG LADIES PRO	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
COSTÃO DO SANTINHO	01 a 04.10	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
BRASILEIRO DE BODYBOARD	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
MACAÉ	26 a 28.9	_____	_____	_____	_____	_____	SIM
OI MEGA RAMP	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
SP	21,22 E 23/11	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
OI DESAFIO DE SURFE BRA XEUA	JANELA	CAVEIRÃO	VIVO	VIA INTERNET	SATÉLITE	HORÁRIO	PRODUÇÃO E PGM
MARESÍAS	7,8 E 9.11	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM
DIA D	39802	_____	SIM	_____	SIM	_____	SIM

8.2 Fotografias



Estúdio do *Zona de Impacto* recebe a banda gaúcha Cachorro Grande, durante programa ao vivo.



Set da transmissão de uma etapa do Supersurf, o circuito brasileiro profissional. A transmissão é feita via satélite, broadcasting comum. Na foto, Diana Bouth (apresentadora), Flávio Padaratz (comentarista) e, ao fundo, o DJ MB (apresentador).



Cabine de transmissão do WCT da França, Quiksilver Pro France 2008. Equipamentos de transmissão via internet.



Controle de exibição da transmissão do WCT da França, Quiksilver Pro France 2008. Equipamentos usados na transmissão oficial da ASP.



A repórter e produtora Andréa Cavalheiro, na África do Sul. Ela realizou um especial sobre mergulho com tubarões, em que fez as imagens e a reportagem.



O produtor de reportagem Flávio Winter na corrida de aventura Brasil Wild 2008, equipado com a câmera do kit-correspondente.



A vista do acampamento-base do Monte Everest.



Cláudio de Moraes (esquerda) e Clayton Conservai (direita), com entrevistado no acampamento-base do Everest.



O repórter Clayton Conservani rearma a sua barraca.



Clayton Conservani em reportagem na cidade de Nanche Bazar, Nepal, a caminho do Everest.



Senhora sherpa curiosa com as imagens gravadas por Clayton Conservani.



Uma das trilhas por onde a equipe caminhou até o acampamento-base.



Clayton Conservani tentando ligar o gerador de energia elétrica do acampamento-base.



A antena DSL “Thuraya”, que fez a conexão com a internet via satélite na cobertura.



Cláudio de Moraes ao laptop do kit-correspondente durante a edição de uma matéria no acampamento-base.



Reunião dos alpinistas Rodrigo Raineri e Eduardo Kepke com a equipe de sherpas.



Cláudio de Moraes, Eduardo Kepke, Rodrigo Raineri e Clayton Conservani.



A parceria entre Cláudio de Moraes e Clayton Conservani.