

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Kássio Pinto da Motta

“NO VÁCUO DA GRANDE IMPRENSA”:
uma contribuição à análise antropológica da notícia

Niterói
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Kássio Pinto da Motta

“NO VÁCUO DA GRANDE IMPRENSA”:
uma contribuição à análise antropológica da notícia

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Antropologia da
Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção
do Grau de Mestre.

Vínculos temáticos
Etnografia e Processos em Ambiente Comunicativos

Niterói
2009

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M921 Motta, Kássio Pinto da.

"No vácuo da grande imprensa": uma contribuição à análise antropológica da notícia / Kássio Pinto da Motta. – 2009.

200 f. ; il.

Orientador: Julio Cesar Tavares.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2009.

Bibliografia: f. 198-200.

1. Etnografia. 2. Redação de texto jornalístico. 3. Telejornalismo. 4. Notícia. I. Tavares, Julio Cesar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

Banca Examinadora

Professor Orientador – Dr. Julio Cesar de Sousa Tavares
Universidade Federal Fluminense

Professora Dr^a Laura Graziela Figueiredo Fernandes Gomes
Universidade Federal Fluminense

Professora Dr^a Isabel Siqueira Travancas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Dr. Jair de Souza Ramos
Universidade Federal Fluminense

Professor Dr. Ricardo Oliveira de Freitas
Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a produção da notícia e compreender que critérios um grupo de jornalistas utiliza para definir o que é notícia. Como os profissionais identificam a notícia? Como produzem a notícia? Como funcionam as notícias? Essas são as questões que motivaram essa contribuição antropológica à análise da produção telejornalística.

Para respondê-las, o estudo se baseia em uma etnografia da redação, acompanhando diferentes profissionais na realização de atividades específicas, desde a redação até o estúdio de gravação, passando pelas etapas de sugestão de pauta, reunião de pauta, produção, reportagem, edição, revisão e transmissão de um telejornal.

Assim, o trabalho detalha os diferentes atores envolvidos, as relações intra e extragrupo, as negociações, os encontros, as normas de controle e as estratégias para a produção de notícias.

PAÇAVRAS-CHAVE: *etnografia de redação – telejornal – notícia*

Abstract

This research aims to analyze the production of news and to understand what criteria a group of journalists use to define what is news. How do professionals identify the news? How do they produce the news? How do the news work? These are the questions that motivated this anthropological contribution to the analysis of a TV newscast.

To answer them, the study is based on an ethnography of a newsroom, watching different professionals in specific activities, from writing to the recording studio, going through the steps of story pitching, story pitching meeting, production, reporting, editing, review and transmission of a television news.

Thus, this work details the different actors involved, intra and extra-group relations, negotiations, encounters, control standards and strategies for the production of news.

KEY WORDS: *newsroom ethnography – television news – news*

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos ao longo dos dois anos de curso.

Também expresso meus sinceros agradecimentos aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, com os quais tive o prazer de ser aluno: Professora Delma Pessanha, Professora Glaucia Silva, Professora Laura Graziela, Professora Lígia Segala, Professor Jair Ramos.

Aos professores Ricardo Freitas, Isabel Travancas, mais uma vez, Professora Laura Graziela e Professor Jair Ramos, por aceitarem compor a banca de defesa desta dissertação.

Minha gratidão a todos os jornalistas com quem convivi e aprendi muito durante a pesquisa de campo, principalmente a Ana Lagôa e a Lúcia Araújo, por permitirem meu acesso à redação. Agradeço também à imensa ajuda da amiga Nina Ulup.

Um agradecimento especial aos fraternos amigos Eduardo Luíz e Clarissa Dias, por me proporcionarem a tranquilidade necessária no momento mais difícil do percurso.

Ao pai, Kelton Motta, e ao irmão, Vinícius Motta, pelo apoio incondicional ao longo do caminho. Ao tio, Welton Motta, pela permanente preocupação. À mãe, Tânia Lúcia, e a todos os familiares que, de alguma forma, participaram dessa jornada.

A quem, por ter me apresentado à Antropologia, já merece todos os meus agradecimentos, mas é preciso aqui ressaltar a compreensão infundável, o incentivo constante e a ajuda de sempre do querido orientador, professor e amigo Julio Cesar Tavares.

E, por fim, um agradecimento que jamais vai estar à altura do que foi recebido. A minha amada mulher, Ana Corrêa, pelo apoio, carinho e amor que me fizeram ir mais longe. Companheira de todas as horas, a você o meu muito obrigado.

Pelos sorrisos inspiradores

Pela paciência ingênua

Dedico o trabalho

À filha Morena

“(...) Espero que possa contribuir para dar ferramentas ou armas a todos que, enquanto profissionais da imagem, lutam para que o que poderia ter se tornado um extraordinário instrumento de democracia direta não se converta em instrumento de opressão simbólica.”

Pierre Bourdieu

Índice	
Introdução	10
I. Entrada no campo	12
II. O primeiro dia, o primeiro encontro	33
III. Percurso etnográfico	48
IV. Etapas de produção da notícia	53
1. Sugestão de pauta	
Fugindo do inferno	53
2. Reunião de pauta	
Quem somos, como fazemos e para quem fazemos	68
3. Produção	
Preparando o terreno	75
4. Reportagem	
Para um encontro	89
5. Ilha de edição	
Montagem	123
6. Pré-entrevista	
À procura de <i>convidados</i>	136
7. Revisão final	
Quase notícia	151
8. No estúdio	
Outra perspectiva	153
V – Uma contribuição à análise antropológica da produção da notícia	173

Anexos	192
Anexo A - Sugestão de Pauta	193
Anexo B - Relatório de sugestões de pautas	194
Anexo C - Avaliação editorial	195
Anexo D - Ficha de externa	196
Anexo E - Roteiro	197
Bibliografia	198

Introdução

O objetivo em etnografar uma redação foi contribuir com a análise antropológica da produção telejornalística. Para isso, passei 30 dias na redação de um telejornal, de cinco de janeiro a 28 de fevereiro de 2009, a etnografar, de segunda à sexta-feira, as atividades cotidianas dos profissionais, neste ambiente específico de trabalho.

Como graduado em Jornalismo, sem nunca ter exercido a profissão, tive um estranhamento imediato ao adentrar na redação pela primeira vez. Por outro lado, como sempre tive a mídia como objeto de estudo, rapidamente pude me familiarizar com algumas rotinas dos profissionais e, principalmente, com uma parte considerável do vocabulário utilizado na redação. Mas para alcançar a familiaridade necessária ao trabalho etnográfico, o auxílio de meus interlocutores jornalistas não campo foi fundamental. Sempre atenciosos e pacientes, muito me ajudaram a compreender o processo de produção de notícias. Processo, aliás, que, assim como outros temas relacionados aos meios de comunicação em geral, tem recebido pouca atenção da Antropologia nas últimas décadas.

Um levantamento realizado pela pesquisadora Isabel Travancas (TRAVANCAS, 2008), a respeito das pesquisas defendidas nos cursos de pós-graduação do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); da Universidade de Brasília (UnB); e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); revela, em números, o afastamento entre Antropologia e Comunicação Social, no universo acadêmico brasileiro.

Travancas identifica que, desde 1968, ano de inauguração do Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional, até o ano de 2008, das 187 teses e dissertações defendidas na instituição, apenas 13 pesquisas investigaram temáticas relativas aos meios de comunicação. Das 237 dissertações e 80 teses produzidas na UnB, desde o início dos anos de 1970, não mais que três buscaram aprofundar conhecimentos no campo da Comunicação Social. Na UFRGS, curso iniciado no começo da década de 1980, das 174 dissertações e 35 teses defendidas, somente sete pesquisadores se lançaram à temática.

Somando as pesquisas de mestrado e doutorado das três instituições, temos 1.077 teses e dissertações. Desse universo, os trabalhos cujos objetos de estudo eram relacionados aos meios de comunicação somam 23, o que representa 2,13% do total de pesquisas produzidas pelas três instituições.

Ao se deparar com o quadro, parece importante que comecemos a dispensar mais atenção aos meios de comunicação, tão influentes nos dias atuais. É nesse sentido que planejei

realizar a pesquisa. E talvez a dificuldade de entrada no campo possa ser um dos fatores responsáveis para se compreender o reduzido número de trabalhos antropológicos em Jornalismo.

Posto isso, explico como formulei a pesquisa, que espero possa contribuir para futuras investigações sobre esse cerrado, mas profícuo campo de estudos, que é o Jornalismo. Aproveito o primeiro capítulo, “Entrada no campo”, para tratar, justamente, das dificuldades de acesso às redações. De qualquer forma, encaro os impedimentos do campo como parte da pesquisa. Porém essas dificuldades encontradas por mim foram decisivas no processo de definição do objeto desse estudo. No primeiro capítulo, relato de que forma isso se deu, as negociações, os encontros e desencontros, até, enfim, conseguir a permissão de realizar a pesquisa.

No segundo capítulo, “Primeiro dia, primeiro encontro”, relato as primeiras impressões que tive no campo, enquanto situo o leito nos ambientes em que realizo a etnografia. Aproveito também para apresentar o referencial teórico-metodológico que utilizo na análise antropológica proposta.

Em, “Percurso etnográfico”, terceiro capítulo, defino, após identificar as etapas do processo de produção da notícia, que estratégia será a mais adequada para acompanhar os profissionais em ação, as relações intra e extragrupo, as idiossincrasias presentes em cada etapa da produção da notícia.

Após identificar e resumir para o leitor o que ocorre em cada uma das oito etapas de produção da notícia, passo a detalhar, no capítulo quatro, “Etapas de produção”, cada fase do trabalho executado pelos jornalistas. Ao final desse capítulo, intento deixar evidente como os profissionais que acompanho identificam e produzem notícias. Para isso, acompanho a produção de uma notícia desde a sugestão de pauta até a sua transmissão no estúdio.

No capítulo final, “Uma contribuição à análise antropológica da produção da notícia”, aproveito para intensificar a passagem da Etnografia à Antropologia, momento em que saio das observações etnográficas, a partir da experiência singular de campo que vivi, para a compreensão da produção noticiosa de um telejornal, no sentido mais generalizado, com intuito de demonstrar uma das possibilidades de compreensão da produção da notícia

I. Entrada no campo

Desde 2001 analiso a forma como a mídia brasileira aborda a discussão racial no país. Analisei, como monografia para a conclusão do curso de Jornalismo, a cobertura de um veículo de grande circulação nacional sobre a política de cotas para negros, adotadas por algumas instituições de ensino superior públicas¹.

Posteriormente, na tentativa de aproveitar o grande volume de material obtido nessa primeira pesquisa, trabalhei com o objetivo de verificar se havia semelhanças discursivas entre o conteúdo jornalístico produzido sobre as cotas e os discursos jornalísticos do período pré-Abolição no Brasil. Esse trabalho foi realizado como pré-projeto de pesquisa, um dos requisitos para a conclusão da especialização em História da África e do Negro no Brasil, concluída na Universidade Cândido Mendes, em 2006.²

Inicialmente, como mestrando em Antropologia, elaborei um projeto de pesquisa que contemplasse meu desejo de continuar a analisar o modo pelo qual se constrói o discurso jornalístico sobre a discussão étnico-racial no Brasil. Mas, dessa vez, com a perspectiva antropológica, as ferramentas teóricas de análise e as técnicas pertinentes à disciplina.

No entanto, não estava em meus primeiros planos, ainda como recém-mestrando, realizar uma etnografia para tal pesquisa. A ideia inicial foi trabalhar apenas com a análise de discurso. Fato que logo foi questionado por alguns professores com quem tive aulas ao longo do curso. Talvez, minha intuição já estivesse sinalizando que a etnografia se revelaria o caminho das pedras.

Os conselhos dos professores, basicamente, me alertavam para a questão de que não realizar uma etnografia no mestrado me traria maiores dificuldades num futuro doutorado em Antropologia. Tudo pela ausência dessa experiência no estágio anterior – experiência que é patente e legitimadora da Antropologia e da prática antropológica. Outros, incluindo meu orientador, me diziam que trabalhar apenas com análise do discurso seria adentrar num terreno extremamente árido, em que retirar respostas seria

¹ Análise quali-quantitativa dos textos do jornal O Globo sobre cotas para negros nas universidades públicas, monografia de graduação em Comunicação Social, apresentada em 2005, como requisito para obtenção do diploma de Jornalismo.

² Análise comparativa entre o discurso jornalístico do pré-abolição e os conteúdos sobre a política de cotas publicados pelo jornal O Globo.

árduo e muitas vezes impossível. Portanto, trabalhar com a análise de discurso e a etnografia era uma das saídas.

Então, decidi fazer um estudo comparado: uma observação na redação de um jornal de grande circulação e outra com um grupo de jornalistas antirracistas, autodeclarados negros. A análise do discurso permaneceu nos planos, bem como a possibilidade de realizar um grupo focal. A pesquisa, portanto, se utilizaria de um conglomerado de técnicas. Todas aquelas que estivessem de acordo com a definição do objeto, e se tornassem úteis à prática de coleta de dados (BOURDIEU, 2006, p. 26).

Constituída de etnografia, entrevistas, análise do discurso e grupo focal, a pesquisa foi definida. Próximo passo, entrar no campo – ou melhor, tentar entrar no campo.

Primeiramente, me dirigi ao grupo de jornalistas autodeclarados negros e anti-racistas. Entrei em contato, por telefone, com um dos três profissionais que formam uma organização de jornalistas pela igualdade racial. Ao ser informado de minhas intenções em realizar uma pesquisa junto ao grupo, o jornalista se mostrou receptivo. Logo, solicitou um encontro para nos conhecermos e conversarmos mais sobre o projeto de dissertação. Depois disso, trocamos mensagens eletrônicas e nesse meio tempo, outros integrantes do grupo anti-racista entraram no circuito. Por fim, marcamos um encontro e conheci pessoalmente uma das jornalistas que também compunha a organização. Fui recebido com materiais produzidos por eles, matérias publicadas em veículos da imprensa e diversas informações sobre o funcionamento do grupo. Outros contatos via telefone e correio eletrônico ocorreram e a recepção foi a mesma. Sempre os componentes da organização querendo expor as ações que realizam, falar das dificuldades de trabalhar com um número tão reduzido de pessoas, a dificuldade de acesso às redações, o meio profissional etc.

As primeiras pedras

Depois de ter conhecido e conversado com os jornalistas da instituição pela igualdade racial, parti para os contatos com um veículo impresso de grande circulação nacional, em especial no estado do Rio de Janeiro³. Meu objetivo era realizar uma etnografia das práticas exercidas por um grupo de jornalistas na redação. Então, começaram os problemas.

Ao realizar a pesquisa de 2001, para concluir a graduação, havia entrado em contato com o editor chefe do jornal à época. Escrevi uma mensagem eletrônica ao mesmo profissional. Ele estava na chefia de redação do veículo. Apesar da tentativa, não recebi nenhuma resposta. Parti para uma segunda opção. Solicitei ajuda a uma conhecida jornalista, autodeclarada negra e que trabalha nesse mesmo jornal. Conversamos e ela me disse para escrever um pedido formal de ingresso na redação, a fim de realizar uma pesquisa de campo. Assim fiz. De acordo com ela, o texto seria entregue à pessoa responsável por fazer a intermediação entre o veículo e a academia. Mas a profissional não se furtou a ressaltar as dificuldades que eu deveria enfrentar com a proposta de pesquisa. Um mês após essa tentativa, minha conhecida retornou por correio eletrônico, dizendo que o chefe da redação saiu de férias sem sequer respondê-la.

Ainda na tentativa de adentrar no mesmo veículo, recorri a uma renomada jornalista sênior, como ela mesma se definiu ao nos conhecermos em 2001, quando também a entrevistei para minha monografia. Deixei recado com a secretária da profissional, informando sobre meu interesse em falar com a jornalista. Mas, dessa vez, também não houve resposta.

Então, comecei a pensar na possibilidade de me dirigir a outro veículo. A escolha do primeiro se devia à grande circulação. Teria que abrir mão dessa característica e procurar abertura em outra empresa jornalística. Mais uma vez, recorri a conhecidos do meio jornalístico, que têm acesso direto às redações. Por intermédio deles, fiz a mesma solicitação em dois outros jornais. Mesmo resultado: nenhuma resposta. Por fim, nem mesmo os meus conhecidos respondiam às minhas mensagens. O silêncio era total.

³ Em 2007, o veículo estava em segundo lugar na média diária de circulação, que era de 280.329 exemplares diários, de acordo com dados da Associação Nacional de Jornais.

A situação começava a se agravar, porque meu tempo se esgotava. Percebi que era o momento decisivo de tentar entrar no campo. Mais do que isso, de receber uma resposta. Negativa que fosse. Queria um posicionamento dos jornalistas responsáveis pelas redações. A partir de então, agradei aos meus conhecidos, interlocutores que subitamente perderam a voz, e pedi para que saíssem do circuito. Nem a essa mensagem me responderam. Foi quando a angústia da espera deu lugar a excitação da ação. Frente à possibilidade de ter que modificar os rumos da pesquisa, me lancei naquela que acreditei ser a última tentativa. Fui para o tudo ou nada.

Se não consegui entrar no campo – hoje compreendo que já estava nele –, queria ao menos ouvir ou ler que a pesquisa não seria possível na redação. Queria ouvir isso, como pesquisador, sobretudo, de jornalistas. Queria ouvir isso de quem, por força da formação e do mercado de trabalho, responde pensando nas consequências. Aliás, pergunta pensando nas consequências. Portanto, responde, nas poucas vezes que são questionados, com toda a cautela. Ou melhor, pelo visto, preferem nem responder.

Vale ressaltar que me apresentei da mesma forma para os dois grupos em questão: jornalista, mestrando em Antropologia, cujo projeto de pesquisa tem o objetivo de analisar a forma como as questões raciais são abordadas e (re)produzidas por veículos impressos. Outro dado relevante é que ambos os grupos já conheciam meu trabalho de graduação.

Essas mesmas informações produziram uma recepção diametralmente oposta para o pesquisador. Poderia dizer que as diferenças na recepção foram tão significativas, que uma delas pode ser classificada como encontro, no sentido interativo do termo, com todas as tentativas de adquirir informações sobre o interlocutor ou buscar as que já possuem sobre ele (GOFFMAN, 2007, p. 11), no caso, sobre minha pessoa e proposta de trabalho. Enquanto no outro grupo, essa interação nem ocorreu. Não houve pesquisa ou troca de informações entre pesquisador e grupo ou indivíduos representantes desse grupo. As tentativas de interação foram submersas num enorme silêncio. Num múltiplo silêncio, que absorveu todos aqueles que eu envolvi nas tentativas de adentrar no campo. Foi assim, envolto no silêncio, que percebi já estar no campo. Um campo de difícil acesso. Onde as empresas jornalísticas podem ser consideradas “áreas de segurança máxima” (TRAVANCAS, 1993, p. 22). Por mais contraditório que possa parecer, as redações estão isoladas do mundo. E a tentativa de entrar em contato, por conta própria, com uma empresa de comunicação, por meios

convencionais como telefone ou correio eletrônico se mostra, ao pesquisador ingênuo (PEREIRA, 1998, p. 12), uma tarefa impossível. As relações pessoais são fundamentais para se conseguir acesso ao universo jornalístico.

Ciente dessa condição e em meio a as tentativas frustradas de interação, fui a um evento social, onde me deparei com dois dos jornalistas a quem havia pedido o favor de intercederem junto aos veículos em que trabalhavam. Um dos jornalistas, uma mulher – que no primeiro contato havia sido solícita e, posteriormente, se correspondeu comigo por correio eletrônico em diversas oportunidades, até parar de responder e ser mais uma produtora de silêncios – se esquivou de mim durante toda a noite. Após algumas horas de evento, sem querer prolongar incômodos e constrangimentos, dirigi-me a ela e a cumprimentei sem mencionar a pesquisa. Apesar de minha tentativa de esquecer o fato, o desconforto dela foi flagrante.

Para minha surpresa, o outro jornalista, repórter de um veículo impresso, fez questão de cumprimentar-me e ir logo ao assunto. Pediu-me explicações mais detalhadas sobre o projeto de pesquisa e, por mais de meia hora, conversamos sobre isso. Ele se mostrava interessado, fez várias perguntas, elogiou a iniciativa da pesquisa, afirmou que o veículo em que trabalha costuma auxiliar em trabalhos acadêmicos e disse que com as novas informações seria mais fácil conversar com o responsável pela redação. Por fim, pediu que eu lhe enviasse uma mensagem eletrônica no início da semana, com o objetivo de detalhar por escrito o que conversamos. Assim, levaria o texto ao diretor da redação antes de me apresentar a ele.

Confesso que pela forma interessada com que ele se aproximou, acreditei que as coisas, enfim, podiam mudar. E que essa seria uma boa oportunidade de conseguir a entrada no campo que tanto desejava. Mas a solicitude no encontro face a face se dissipou no espaço virtual.

Uma semana depois, após três insucessos na tentativa de restabelecer contato com o profissional, lembrei de um ex-professor do curso de Comunicação Social, que havia solicitado uma cópia do meu trabalho de graduação à pedido de um jornalista executivo do maior conglomerados de comunicação do país. Desse conglomerado, faz parte o veículo impresso de grande circulação que me interessava analisar inicialmente. Então, entrei em contato com o ex-professor, que se mostrou atencioso. Disse que recorreria ao jornalista para que ele intercedesse a meu favor.

Eu e o professor trocamos diversas mensagens até que ele solicitou a mim que

escrevesse diretamente para o jornalista. Fiz o contato e o profissional, por sua vez, me pediu que escrevesse, em nome dele, para o chefe da redação do veículo e garantiu que ele me receberia. Não sem antes afirmar que era “um prazer ajudar”. Segui as instruções dele e, mais uma vez, não obtive resposta do chefe de redação.

O jornalista, por intermédio do professor, alegou que o responsável pela redação não havia recebido o pedido. Solicitou que eu enviasse mais uma mensagem. Reencaminhei a mensagem enviada dias antes. Que dessa vez foi respondida com o seguinte texto:

“Caro,
Gostaria muito de poder ajudar, mas não tenho como autorizar esse "olhar" permanente sobre a redação. Eu teria que avisar a todos os profissionais, o que é inviável. Desculpe não poder ajudar, gosto sempre de contribuir para trabalhos acadêmicos. Qualquer outra coisa que possa fazer é só dizer.”

Se não obtive permissão, pelo menos, foi a primeira vez que alguém respondeu a uma solicitação minha. Aproveitei para agradecer ao diretor de jornalismo do conglomerado pela ajuda e repassei a resposta do profissional. Para minha surpresa, a resposta dele foi breve e lacônico “Pena”. Apenas isso. Sem ponto, despedidas, nada. Apenas “Pena”. Assim, vi se fecharem as portas da redação de tal veículo para uma etnografia.

A angústia de ver os prazos se encurtando, sem sucesso nas tentativas de adentrar no campo – e a “ajuda”, “contribuição” e o “auxílio” prestados pelos jornalistas que entrei em contato até então - fizeram-me rever o projeto inicial de fazer uma análise comparativa entre os discursos de dois jornais sobre questões raciais. Provavelmente, se abolisse a questão racial, tema tão controverso, silenciado e evitado no Brasil – inclusive pela academia –, fosse mais fácil conseguir uma permissão de acesso em alguma redação.

Através da notícia

Mas se a questão racial não fosse a temática da pesquisa, o que mais seria? Sem querer abrir mão de atuar no campo da Comunicação, me voltei para a prática do Jornalismo. O que fazem os jornalistas e por que fazem o trabalho que fazem? Essas questões me levaram a outra possibilidade de pesquisa. Esses profissionais trabalham com fatos. Fatos que ocorrem em profusão no dia-a-dia. Elegem os “melhores” fatos para transformá-los em fatos noticiosos, em notícias. Portanto, a motivação para realizarem um investimento de tempo, dinheiro e esforço é o processo de transformação do fato em notícia. Toda a engrenagem do universo jornalístico gira em torno da produção de notícias. Então, esse processo de produção pode ser o elemento a ser pesquisado.

Mas analisar a notícia sob que prisma? Simplesmente como produto da prática jornalística? Isso define o que é notícia? Precisava saber, portanto, o que os profissionais e teóricos definem como “notícia”. Porém, o conceito de notícia está longe de ser um consenso dentro do campo da Comunicação, mais precisamente entre os especialistas que trabalham com Jornalismo. Os teóricos definem notícia a partir de diferentes perspectivas. Seja pela forma de apresentação, pelo conteúdo, pela estrutura; como objeto de consumo, unidade discursiva, ou mesmo forma de transmissão cultural (MENDONÇA, 2006, p. 2). Por exemplo, para Meserani e Di Giorgi (1975, p. 35) notícia pode ser definida como “texto que informa o que está acontecendo, de modo claro, geralmente breve, com preocupação de dizer a verdade. Nela o autor registra os fatos, tentando evitar suas opiniões”.

Para Luiz Amaral (1982, p. 60), a notícia é uma “informação atual, verdadeira, carregada de interesse humano e capaz de despertar a atenção e a curiosidade” do grande público. Já para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1982, p. 7), notícia seria todo o fato destacado em função de sua atualidade, interesse e comunicabilidade”. Na perspectiva de Juarez Bahia (1971, p. 65-6), a notícia é algo que transcende o acontecimento ou a novidade. Pode-se conceituá-la como uma “informação elaborada” como produto de consumo. Compartilhando dessa visão, Elcias Lustosa (1996, p. 17) escreve que a notícia é uma técnica de relatar fatos, elaborar um “produto colocado à venda e que atenda à lógica e às exigências do mercado”.

Há ainda os teóricos que pensam a notícia como produções simbólicas. É o caso de

Miguel Alsina (1996), que entende a notícia como “construção social da realidade cotidiana produzida institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível” (apud VIZEU, 2001, p. 67). Para Nelson Traquina (2005, p. 204), os teóricos devem “encarar as notícias como resultado de um processo de interação social”.

Mas se a questão é espinhosa para os acadêmicos, não é menos para quem produz notícias. Mesmo os profissionais que identificam o que é notícia na prática diária da profissão não definem de forma segura o produto do trabalho que realizam. Muitos estudos atestam que os jornalistas apresentam grande dificuldade em definir o que seja uma notícia, de especificar quais critérios as definem, a não ser os clichês “o que é importante” e/ou “o que interessa ao para o público” (TRAQUINA, 2008, p. 62). E a dificuldade de definir exatamente o que seja notícia pode ser comprovada pelas questões que os jornalistas realizam, cotidianamente, “diante de fatos que disputam espaço nos veículos de comunicação: ‘Isto é notícia? Isto é mais notícia que aquilo? Qual será a manchete do dia?’” (MENDONÇA, 2006, p. 4).

Entretanto, os jornalistas conseguem classificar na prática, mesmo sem uma referência conceitual precisa, o que é notícia. Como esse processo ocorre? De que forma os profissionais identificam a notícia? Se não se amparam em referências teóricas, quais são os parâmetros que os guiam?

Essas indagações me despertaram para o paradoxo da notícia, que chamo de paradoxo conceito/prática, levando em consideração a dificuldade de conceituação por parte dos teóricos e a, aparente, facilidade de classificação – na prática – por parte dos jornalistas. Essa questão passou, então, a ser a referência para a construção de um novo objeto de pesquisa. Para saber como os profissionais classificam o que é notícia, resolvi etnografar os jornalistas durante as práticas cotidianas relativas ao processo de produção das notícias, que se inicia com a identificação do que é notícia. O objetivo é verificar como definem os fatos potencialmente noticiáveis. Como transformam os fatos em notícia? Que relações sociais estão envolvidas nesse processo de produção? O que a notícia representa para esses profissionais? Que motivações os levam a produzi-las? Como esses profissionais acreditam que as notícias funcionem? De que maneira se relacionam com as notícia que produzem?

As perguntas começam a se multiplicar em torno da questão inicial: o que é notícia? Assim, a partir da identificação e produção das notícias, pretendo acessar o universo

simbólico dos atores sociais envolvidos. Com escreve Sigal, “saber como as notícias são produzidas é a chave para compreender o que significam” (apud TRAQUINA, 1993, p. 12).

Para atingir esse objetivo, a pesquisa está baseada no seguinte tripé: o que é notícia, de que maneira os profissionais a produzem, e como funcionam as notícias. Três perguntas que para serem respondidas, precisam responder muitas outras. Por isso, as considero como pilares da pesquisa.

Com esse conjunto de questões em mente, continuei com o objetivo de conseguir acesso a uma redação. Entrei em contato com um velho amigo da faculdade de Comunicação, à época assessor de comunicação. Ele havia trabalhado em um jornal impresso da cidade de Niterói, município vizinho à cidade do Rio de Janeiro. Expliquei a ele toda a situação e pedi o favor de me apresentar a alguém que pudesse abrir as portas da redação. Ele me indicou um colega com quem trabalhou e pediu que eu entrasse em contato com ele. Por telefone, falei com o amigo de meu amigo, que me pediu para ir ao prédio do jornal, onde se localizava a redação. Lá, me apresentaria o editor-chefe. Isso era um grande progresso. Pois até então, não havia conseguido nem me aproximar de nenhuma redação.

Segui o combinado e me encontrei com ele no saguão do prédio. Pegamos o elevador e ao sairmos, no terceiro andar, deparamo-nos com uma repórter que deixava o serviço.

“E aê... tudo bem?”, disse ela a ele, que respondeu “tudo.”, enquanto se cumprimentavam. Ela continuou a conversa, alertando que o delegado não liberaria determinado preso naquele dia. “Parece que é um figurão”, afirmou a ele, que questionou imediatamente quem estava cobrindo. Ela disse que ninguém do veículo, mas uma repórter de um concorrente estava lá. O jornalista, então, disse que ligaria para ela para obter mais informações. E afirmou categoricamente: isso dá uma nota!⁴, com o que a amiga concordou de imediato.

Nesse instante, as questões que habitavam minha mente se fizeram presentes e se associaram às falas e cenas que acabara de assistir. Perguntei a mim mesmo: que critérios ele utilizou para classificar como *nota* o fato que acabara de tomar conhecimento? Mesmo sem respostas, percebi então que as questões que formulei

⁴ *Nota* é um pequeno texto informativo. Pode ser considerada a menor unidade noticiosa, cujo formato é comum em colunas sociais.

permitiriam o acesso ao universo de significação do jornalismo.

Mas antes, outro acesso precisava ser aberto: o da redação. Então, fui apresentado ao editor-chefe da publicação. Expliquei do que se tratava e sobre o período de dois meses em que pretendia realizar o trabalho na redação. Ele alegou que se fossem dois ou três dias, o próprio poderia autorizar minha permanência. Mas como se tratava de um período mais extenso, a decisão precisaria ser tomada pela diretoria. Pedi que eu escrevesse à gerente financeira do jornal, o que fiz prontamente, anexando um pedido formal de meu orientador.

Essa situação evidenciou que nas empresas jornalísticas o comando pode vir, e geralmente vem, de pessoas que estão fora das redações. No caso do jornal em questão, essa decisão coube a diretoria financeira. Que, por sua vez, me respondeu alegando que precisaria levar o pedido à reunião de diretorias. Portanto, a decisão sobre o acesso prolongado do pesquisador na redação não estava ao alcance dos profissionais que exercem a atividade jornalística, mas, sim, daqueles que, de fato, comandam as atividades da empresa jornalística.

Os contatos com a diretoria financeira foram iniciados no dia 18 de setembro de 2008. Somente no dia 24 do mesmo mês, após eu insistir num retorno, recebia resposta de que “infelizmente, não podemos lhe conceder essa permissão.”

As possibilidades estavam se esgotando. Já havia tentado contato com cinco veículos impressos e nenhum permitiu a presença do pesquisador na redação. Pelo menos a uma reflexão essas tentativas frustradas me levaram. Percebi que o objeto da pesquisa era também o objeto que os pesquisados permitiam a mim pesquisar. Era deles que eu aguardava uma certa sorte de “autoridade etnográfica”. A autoria da pesquisa era derivada da autorização dos pesquisados. Era a autoridade deles em conceder permissão para etnografá-los que estava, há muito, definindo o objeto da pesquisa, prestando uma contribuição delimitadora para a construção deste.

A construção do objeto é resultado de “um trabalhos de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por uma série de correções, de emendas (...)” e jamais um ato teórico elaborado de uma única vez, como um marco de partida, conforme alerta Bourdieu (2006, p. 26). E diante de uma construção realizada aos poucos e continuamente, devemos levar em consideração a interferência da comunidade pesquisada sobre o processo. Sobretudo se a comunidade em questão for jornalística.

“As pessoas de maneira geral, não gostam muito de ser tomadas como objeto, objetivadas, e os jornalistas ainda menos que as outras. Eles se sentem visados, alfinetados, quando, ao contrário, quanto mais se avança na análise de um meio, mais se é levado a isentar os indivíduos de sua responsabilidade – o que não quer dizer que justifique tudo que se passe ali –, e quanto melhor se compreende como ele funciona, mais se compreende também que aqueles que dele participam são tão manipulados quanto manipuladores. Manipulam mesmo tanto melhor, bem freqüentemente, quanto mais manipulados são eles próprios e mais inconsciente de sê-lo.” (BOURDIEU, 1997, p. 21)

Ainda que os jornalistas não compartilhem dessa ideia, precisava conseguir tal permissão. Com o que tinha até agora – ou melhor, não tinha –, estava inviabilizada a etnografia em uma redação. O que obrigava-me a constituir o *corpus* do trabalho a partir de outras técnicas. Ainda que continuasse a tentar a autorização de um veículo para realizar a pesquisa.

Parti, então, para as entrevistas com diversos jornalistas. Relacionei diversos profissionais e passei a marcar “conversas”. A utilização do termo foi mais uma mudança causada pelos próprios pesquisados. É que depois de algumas tentativas, percebi que a palavra “entrevista”, tão corriqueira, tanto na prática antropológica como na jornalística, criava um distanciamento entre mim e os entrevistados em potencial. Mesmo profissionais conhecidos meus, após terem aceitado a entrevista, no momento em que eu entrava em contato para confirmá-la, me pediam detalhes sobre qual, especificamente, seria o conteúdo da entrevista, o que eu perguntaria. Frente à insegurança dos interlocutores, passei a marcar, simplesmente, conversas. E a interação melhorou muito.

No entanto, em algumas dessas conversas, eu estava diante de interlocutores que eram mais graduados do que eu, como jornalistas mestres e doutores. Alguns inclusive professores de cursos de pós-graduação em Comunicação. Isso me propiciou diálogos interessantes, como por exemplo, com a interlocutora que acabara de defender uma dissertação e que perguntou a mim: “Qual é a sua hipótese?”.

Mas foram os comentários recebidos em uma conversa com um professor doutor em Comunicação Social, que mais alertou-me quanto ao receio dos jornalistas em permitirem meu acesso às redações. De acordo com ele, que trabalhou anos em

redação, “os jornalistas são desconfiados. Não é a mesma coisa que trabalhar grupos indígenas, inocentes. Você está lidando com gente que conhece as leis, conhece seus direitos.”, completou ele, que em mensagens por correio eletrônico, comentou uma possível razão para os meus fracassos junto às redações.

“Os jornalistas iriam ficar muito putos em trabalhar com alguém no cangote a observá-los. Eles sabem o que é isso, porque o fazem o tempo todo. Acho que você terá dificuldades com outra redação também. Tente. Se eu estiver certo, acho que o melhor será mudar a dissertação.”

Mesmo com receio de ter que seguir os conselhos do professor, continei com minha agenda de “conversas”, que precisava aumentar bastante para que pudesse constituir um *corpus* representativo. Nessa busca por mais entrevistados, uma amiga, que trabalha em um canal de televisão, o Canal Futura, sugeriu que eu falasse com a editora-chefe responsável pelo telejornal da instituição. Obviamente, aceitei a ajuda. Enquanto intermediava o nosso encontro, minha amiga pediu para que eu explicitasse do que se tratava a pesquisa, a fim de explicar melhor o tema da conversa que teria com a editora. Expliquei o seguinte pelo correio eletrônico, em 09/10/2008:

“A pesquisa tem o objetivo de verificar quais são os mecanismos utilizados pelos jornalistas para definir o que é notícia. O interesse se deve ao seguinte paradoxo: definir notícia é algo que os teóricos da comunicação estão empenhados há décadas sem alcançarem um consenso. Entretanto, jornalistas são capazes de definir, de forma prática, o que é ou não é notícia - e o que é mais notícia -, independente dos inúmeros fatores implicados nesse conceito e da profusão de fatos supostamente noticiáveis. Em outras palavras, é a distância entre a teoria da notícia e prática noticiosa que me proponho estudar.”

Com essa explicação, que momentaneamente definia o objeto da pesquisa, ela me enviou o telefone da editora com quem marquei uma conversa para 17 de outubro de 2008.

Conversa incomum

Encontrei com a editora-chefe que, logo após me cumprimentar simpaticamente, pergunta se minha amiga, a mediadora daquele nosso encontro, havia entregue a mim a resposta que ela, editora, deu à questão que encaminhei como forma de esclarecer a pesquisa. Respondo que não, mas que gostaria muito de ver. A jornalista, editora-chefe do telejornal *Jornal Futura*, imprime o que para ela explica a discrepância entre a definição conceitual e classificação prática do que é notícia:

“É simples.

O teórico está isolado do mundo.

E nossas escolhas se dão no mundo, permeado de representação, *bias*, que vêm de nós mesmos, da nossa história de vida, do que a empresa onde se trabalha espera de nós e o que o hipotético público-alvo espera de nós.”

Enquanto ela fechava o computador para irmos a um lugar mais reservado para a conversa, aproveitei para ler e me surpreender com a resposta, que foge dos clichês de “interesse da sociedade”, “acontecimento importante” etc. Ainda que simplificada pela naturalização de quem realiza a prática, a resposta fez aumentarem minhas expectativas para a conversa que tínhamos pela frente.

Dirigimo-nos ao refeitório e começamos a conversa com minha apresentação. Pedi para ela falar da carreira, como iniciou, onde foi, em que veículos trabalhou, como eram as redações etc. Ela responde às perguntas de forma bastante entusiasmada, um tanto saudosa e muito detalhista. Fala sobre o tempo de estudante, do ingresso numa redação, das dificuldades no início, do apoio dos profissionais mais experientes, do fato de ser uma menina na redação, que na época não tinha jornalistas mulheres etc. Mas o que me despertou a atenção na conversa foi quando comentávamos sobre *agenda setting*⁵. Relato a ela uma história, contada a mim por um amigo, assessor de comunicação, profissional de um órgão federal ligado à saúde. Segundo ele, para que a imprensa noticie determinados eventos realizados pela instituição, é necessário chamar um ministro. Sem a personalidade política, o fato de se lançar uma nova unidade de produção de vacinas, que irá baratear o custo e multiplicar a produção nacional, por exemplo, não se transforma em notícia. Frente à história, a jornalista diz:

⁵ *Agenda setting* ou agendamento é o termo que designa o que a imprensa considera importante ser

“Se o ministro vai, nós não vamos. O ministro pra gente não é notícia. A notícia pra gente é a produção de vacina. E isso vai continuar depois da visita do ministro”. Percebo que estou falando com uma profissional cuja proposta de Jornalismo destoa do discurso uníssono dos demais entrevistados e revela uma outra forma de classificar o que é notícia.

Conversamos por mais de uma hora. Ela continuou a frisar que a ideia é produzir um “jornalismo diferente”. Ao final da conversa, me motivo a retornar àquele ponto inicial - etnografar uma redação. Reúno as últimas forças que ainda tenho para insistir nessa proposta e pergunto a editora se poderia acompanhar a produção jornalística do veículo que dirige. Ela consente e ainda propõe que eu acompanhe uma externa com o repórter para ter ideia de todo o processo. Tudo isso me animou muito. Mas só até ela perguntar por quantos dias eu pretendia fazer a observação. Ciente da importância da resposta, falo que por um mês. Na verdade, planejo etnografar por dois meses, mas receio que ampliar a solicitação em um mês aniquile minhas expectativas.

Ciente do período necessário, ela diz que será preciso falar com os superiores para que autorizem minha permanência. Porém, mantém de pé a proposta para eu observar as atividades dos profissionais na redação durante um dia.

Deixo o prédio esperançoso, mas nem tanto. O percurso até aqui já havia me demonstrado muitas dificuldades e está repleto de esperanças não confirmadas.

Continuo mantendo contato com a editora-chefe por meio de correio eletrônico e por telefone. O objetivo é conseguir marcar uma conversa com a pessoa responsável pela programação do canal ao qual pertence o telejornal. Antes disso, uma das gerentes de programação confirma que eu posso acompanhar a produção jornalística durante um dia, conforme me informou a jornalista através do correio eletrônico.

“a permissão que temos – como eu lhe havia acenado – é para um dia.

Eu recomendo que seja o da reunião de pauta do jornal, assim você pode ver o fechamento, o pgm [programa] indo ar ao vivo e depois a seleção dos temas na reunião.”

A ideia de participar da reunião de pauta e de uma edição do estúdio nem estavam nos meus planos. Mas muito me agradavam. A editora-chefe pede para que eu entre em contato com a produtora de Jornalismo para que ela marque o melhor horário para

notícia e a interferência dos acontecimentos publicados sobre o que as pessoas pensam.

minha chegada à redação. Fica decidido que às 8h30 eu devo procurar uma das editoras do jornal para acompanhar o processo de edição que ocorre todas as manhã.

No dia 13 de novembro de 2008, tive, então, a permissão de adentrar e observar, pela primeira vez, um grupo de jornalistas exercendo as atividades profissionais cotidianas.

Breve acesso

Às 8h30, conforme combinado, chego ao prédio onde funciona a redação. Após ser recebido pela produtora observo as atividades executadas pelos profissionais. Mas aguardo, ansiosamente, a editora-chefe.

Ela chega à redação por volta das 10h. Assim que arruma suas coisas, se dirige a mim. Cumprimentamo-nos e aproveito para pedir a ela que, se possível, me apresente à gerente de programação do canal, para que eu possa pedir a permissão de permanecer dois meses na redação acompanhando o trabalho dos profissionais de jornalismo. Ela afirma que irá localizar a gerente e nos apresentar.

O dia transcorre tranquilamente, com os jornalistas se mostrando muito solícitos e dispostos a falarem do telejornal que produzem. Esse breve período de observação dos profissionais em ação, discutindo questões relacionadas à edição, escolhendo a melhor palavra para um texto, revisando as matérias que iriam ao ar e a visita ao estúdio, fazem despertar outras inúmeras questões. No entanto, só poderei respondê-las caso consiga acesso à redação por um período maior.

Nesta incerteza, o expediente dos profissionais se aproxima do fim. Eu ainda aguardo, ansiosamente, para falar com a editora-chefe sobre a possibilidade de prolongar a etnografia na redação. Ao me aproximar e chamá-la pelo nome, ela responde: “eu tenho duas coisas para resolver. Só um minutinho”. Aproveito para sentar-me a uma bancada da redação e escrever essas linhas. Enquanto escrevo, uma jornalista, que acaba de chegar de uma reportagem, se aproxima para conversar com a editora. Espero a conversa terminar com a certeza que a editora-chefe sabe do assunto que quero tratar. A repórter sai e me aproximo. Ela avisa: “Estou meio atolada. As pessoas estão esperando eu enviar isso”, se referindo a um documento que digita apressadamente. Faltou energia durante o dia e todos ficaram sem acesso à Internet. A energia voltou por volta das 17h40. Já eram 18 horas e a redação começou a esvaziar.

E eu espero. Mais pessoas deixam a redação. O vazio aumenta ainda mais o meu constrangimento. A cada impedimento dela, fica mais difícil me aproximar novamente. Apenas um editor, dois repórteres e um estagiário permanecem na redação. A editora-chefe digita incessantemente. Pela primeira vez no dia sinto um incômodo.

Com uma pilha de papéis ao lado, a editora-chefe continua teclando. Não desgruda o rosto do monitor. Espero que ainda lembre de me apresentar à gerente de programação, apesar de não ter mais esperança de ela estar no prédio a esse horário. A editora-chefe agora lê o que escreveu. Eu espero. Controlo a ansiedade para não ser desagradável. Quando, às 18h30, o supervisor artístico do canal se aproxima e senta à mesa da editora. Começa a falar de um novo projeto e mostra uma série de *folders* para ela. Só me resta esperar. Esse é o verbo que inaugura minha carreira de antropólogo. Foi o que mais fiz durante os últimos cinco meses – esperar.

Finalmente, o supervisor se levanta e sai. Ela também se levanta e aproveito a oportunidade para conversarmos. Ao me aproximar, ela logo pergunta como foi o dia. Afirmo que foi bem produtivo e emendo um pedido para voltar no dia seguinte. Ela prontamente responde: “Venha amanhã. Não chamou a atenção de ninguém.”.

É um alívio temporário. Estarei em campo por mais um dia.

Acesso prorrogado

Na manhã seguinte, volto à redação e prossigo com a etnografia. É uma sexta-feira. A editora-chefe chega, bastante apressada, e logo deixa a redação. Prefiro não falar com ela. Decido encaminhar uma mensagem eletrônica solicitando a ida na segunda-feira seguinte para continuar a pesquisa e aproveitar para conversar com a gerente de programação do canal. Ela me responde, também pelo correio eletrônico:

“venha na segunda e eu lhe apresento a ela. Você deveria na verdade entrevistá-la, não é mesmo? Assim como a nossa Chefe [gerente geral]. E então você propõe a pesquisa maior. OK?”

Assim, ganho mais um dia de campo. E prossigo com a pesquisa. Logo ao chegar, na segunda-feira, terceiro dia de campo, converso com a editora-chefe. Ela avisa que a gerente ainda não chegou. Continuo acompanhando os profissionais. E aguardando a oportunidade de definir logo minha estada na redação. Durante toda a manhã, a editora não teve informações sobre a gerente, que supunha estar em reunião.

A conversa que tenho com ela ao final da tarde foi desanimadora. Não que ela tenha demonstrado a impossibilidade de permanência. Mas pelo fato de interromper a sequência de trabalho que está bastante produtiva e animadora.

Quando pergunto se é possível continuar acompanhando a produção na redação, ela não diz expressamente que eu não poderia voltar no dia seguinte. Deixou subentendido, com um “Eu não estou aqui amanhã. Vou passar rapidamente e sair.”, que eu não deveria continuar sem a autorização da gerente. E prossegue: “Na quarta você me liga umas 10, 11 horas e eu vejo com ela. Liga às 11 horas. É melhor. Aí eu marco com ela pra você não perder a viagem.”.

Frente ao auxílio e à compreensão da editora-chefe até o momento, acho melhor não insistir. Tinha consciência de que ela já havia infringido uma ordem superior ao me deixar acompanhar os profissionais por três dias, dois a mais do que o autorizado. Todo o tratamento a mim dispensado nesses dias nunca demonstrou que minha presença era um incômodo para ela ou para o grupo. Isso me dava boas expectativas, pois, mesmo tendo que falar com alguém hierarquicamente superior à editora-chefe, até esse momento fora ela quem decidiu se eu poderia ficar ou não. E, da parte dela, não percebi nenhum empecilho. Mesmo que hierarquicamente ela tenha superiores, sem o aval da editora-chefe não realizaria nenhuma etnografia.

Despedimo-nos e saio da redação. Deixo o local fazendo um grande esforço para não demonstrar o abatimento gerado pela interrupção. Essas linhas são escritas com a enorme esperança de seguir trabalhando com o grupo de jornalistas em questão. Mas para isso, a conversa com a gerente será crucial. Mais uma vez, paciência se fez imperativa. Se, como escreveu Guimarães Rosa, esperar é reconhecer-se incompleto, esperar era a ordem para mim. Pois, sem a permissão para a etnografia, mais do que incompleta, a pesquisa seria impossível.

Desencontros

Comecei, então, a trocar mensagens eletrônicas e telefonemas com a editora-chefe. Com o todo cuidado, ou melhor, muito receio de não ser impertinente. Foram vários contatos, mas a disponibilidade de agenda da gerente era praticamente nula. Por fim, a própria gerente pediu para que outros gerentes e supervisores participassem da reunião. Ela achava melhor que eles estivessem presentes e contribuíssem com as demandas específicas das próprias áreas.

Se o maior número de pessoas pode trazer mais dificuldades em marcar um encontro, o interesse da gerente de programação em compartilhar com mais pessoas me faz pensar na maior possibilidade de permissão para a pesquisa.

A primeira “marcação” que consigo, para usar uma expressão dos próprios jornalistas, é para dezembro. Mais precisamente no dia 5 de dezembro, uma sexta-feira. Combino com a editora-chefe de chegar por volta das 11 horas. Com esperanças renovadas, me lanço novamente em mais uma tentativa para conseguir a tão esperada autorização – etnográfica – para a pesquisa. Às 11 horas estou na portaria. Sou anunciado, subo ao terceiro andar, onde fica o Jornalismo e, ao chegar à redação, a editora me recebe com “eles não estão aí. Foram todos abduzidos!”. E continua: “mas fique por aqui que eu vou ver se consigo encontrá-los. Parece que estão numa reunião”. Nem sei descrever o que sinto nessa hora. Aguardo alguns momentos, meio atônito, quando ela retorna e confirma o pior: “eles foram chamados de surpresa para uma reunião. Têm que preparar uma apresentação para o dia 9 de dezembro”.

Sem esconder o constrangimento, a editora-chefe me pede desculpas. Pergunto a ela se seria possível marcar para a próxima semana e ela avisa que o melhor seria marcar para depois da reunião institucional do canal, na semana seguinte.

Quando as coisas pareciam se encaminhar, encaro mais um dia de insucesso na tentativa de começar o trabalho de campo. Desço até a portaria do prédio. O desânimo é assolador. Sento no *hall* ainda sob as diversas e difusas emoções com que luto para me equilibrar. Ora afirmo que ainda não está acabado, portanto não há motivo para desânimo. Ora, sendo o mais realista possível, alerto a mim mesmo que a cada tentativa frustrada, menores são meus prazos. Assim, em meio a sentimentos e pensamentos antagônicos, permaneço na angústia de não conseguir entrar no campo. Enquanto isso, ao meio-dia, a tevê do saguão anuncia o telejornal que pretendo

analisar. Aproveito e assisto a toda a edição, enquanto me reorganizo.

Se a palavra há semanas era esperar, passou a ser, a partir desse dia, perseverar. Palavras com sentidos próximos, mas com sutilezas que as diferenciam – e muito.

Em campo aberto

Continuo trocando mensagens com a editora a fim de arranjarmos uma data para a reunião com os gerentes. E, finalmente, consigo um horário no dia 16 de dezembro. Não com todos os gerentes. Mas com o supervisor artístico do canal. É um começo.

Após me apresentar e apresentar a proposta de pesquisa, o supervisor diz que há um grande investimento do canal em produzir um jornalismo que compartilhe da ideia de “produção colaborativa”⁶, conforme as demais áreas do Canal Futura. Mas que ainda não sabem exatamente como fazer isso com o jornalismo que produzem. Portanto, ele gostaria que a pesquisa desse algum retorno para o grupo sobre o modo como fazem jornalismo. Consinto com a proposta, que na verdade sempre esteve nos planos da pesquisa.

A conversa foi animadora e o supervisor afirma que, por ele, eu posso observar na redação do telejornal. Com mais uma etapa de negociação cumprida, ainda preciso falar com as gerentes geral e de programação da instituição. Consigo marcar para o dia 18 de dezembro com a primeira. Hierarquicamente, ela é a instância superior do canal de televisão, isto é, a pessoa a definir o destino da pesquisa. E isso dá um tom fatídico ao encontro.

No dia 18 de dezembro de 2008 está em jogo meu acesso à redação do Jornal Futura. Na cabeceira de uma generosa mesa de reuniões aguardo pela gerente-geral do canal. Após uns 10 minutos, ela surge. Bastante falante e gentil, pergunta se estou esperando há muito tempo. Enquanto nos cumprimentamos, respondo que cheguei há pouco e que ela não se preocupe, pois sei da agenda repleta que tem. Ela faz um breve comentário sobre a correria do final do ano, enquanto nos sentamos e começamos a conversa. Ao apresentar a proposta de pesquisa, descubro que a gerente-geral tem formação e experiência em Jornalismo. Ela também revela que “o canal já nasceu com

⁶ Pode ser caracterizada como um processo de produção de conteúdos por coletividades, que resulte em um produto dinâmico, passível de ser alterado por todos que têm acesso a ele.

o propósito de fazer algo diferente”, o que incluía a produção jornalística. Porém havia maiores dificuldades em alcançar o objetivo nesse setor específico do canal. Segundo ela, “outros setores [do canal] se desenvolveram nesse sentido, mas o jornalismo apresenta as maiores resistências”. Na opinião dela, isso se deve à formação e ao paradigma do mercado jornalístico. Ela ainda reforçou a visão do supervisor artístico do canal, de que o jornalismo é o único setor da empresa que não conseguiu se adequar plenamente à “ideia” do canal que tem a produção colaborativa como principal característica. E a direção sabe que esse é o objetivo a ser alcançado. Porém, não sabem, exatamente, como alcançá-lo; como fazer um jornal permeado de contribuições e com profissionais que ousem na produção de conteúdo, distanciando-se cada vez do padrão estabelecido.

Segundo a gerente, a direção do canal dá toda a liberdade para que se produza novos formatos, novas iniciativas no jornalismo. E resume, enquanto abre os braços e arregala os olhos como se estivesse diante de algo inesperado: “eu quero ser surpreendida!”.

Ao saber da proposta de pesquisa, a gerente geral frisa apenas que “não se pode perder o foco que o jornalismo que se faz aqui é diferente do que se faz no *Hardnews*⁷ (factualidades)”. E definiu algumas características do jornalismo feito pelo canal.

“estamos mais preocupados em contextualizar. O nosso jornal é complementar. Quem assiste só a ele vai perder o ônibus, vai pegar chuva... Ele não dá isso. Esse tipo de informação.”

Todas essas declarações foram bastante relevantes para mim. A partir das duas conversas, com o supervisor e a gerente geral, foram respondidas algumas questões sobre como funciona o jornalismo do canal. Mas preciso ainda de uma última e fundamental resposta.

Após conversarmos por mais de uma hora, a executiva afirmou que não haveria problemas em acompanhar a produção do jornalismo. Pergunta apenas por quantos dias eu pretendo ficar na redação. Frente a essa situação mais favorável, respondo que

⁷ São as notícias de maior impacto como desastres, escândalos políticos etc. *Hardnews* também pode ser entendido como a cobertura de fatos que perdem a atualidade se não forem publicados. Por oposição, existem as chamadas *softnews*, que são as notícias sobre comportamento, moda, cultura, gastronomia, histórias de interesse humano e outros assuntos que costumam estar nos noticiários, mas não perdem a atualidade em um espaço tão curto de tempo.

o ideal seria ficar por dois meses, mas se não for possível, poderia reduzir a observação para um mês. Ela consente com os dois meses. Solicita apenas uma carta formal de meu orientador para informar sobre minha presença na instituição por dois meses, a partir de 5 de janeiro de 2009.

Informei a ela que ainda não havia conseguido falar com a gerente de programação e que gostaria de conversar com ela posteriormente. A gerente-geral disse que eu poderia marcar depois, mas que ela mesma a informaria sobre o que foi acordado.

Da sala de reunião, vou direto à redação. Encontro com a editora-chefe para lhe agradecer toda a ajuda na marcação dos encontros e por ter me permitido observar o trabalho do grupo de profissionais que comanda. Ela demonstra satisfação ao saber da permissão. Informo também a alguns jornalistas da redação, que, sorrindo, parabenizaram-me ao saberem da continuação da pesquisa.

Dessa vez, deixo a redação entusiasmado. Com a certeza de que a pesquisa prosseguirá. Em campo aberto.

II. O primeiro dia, o primeiro encontro

No capítulo anterior, mencionei os três primeiros dias em que pude estar na redação e no estúdio, acompanhando as atividades dos profissionais. Mas não explorei as primeiras impressões que tive ao adentrar nesse ambiente específico de trabalho dos jornalistas. O objetivo era apenas contextualizar o leitor no processo de negociações para a permissão de entrada no campo.

Sobre as explicações do que se destacou aos olhos do pesquisador, a forma como as questões emergiram no primeiro dia de acesso à redação e a interação com o grupo de jornalistas, aproveito para fazê-lo agora.

Um fator que me preocupava antes de chegar à redação, era a forma como os jornalistas iriam reagir ao tomarem conhecimento de que eu acompanharia o trabalho deles. Pela experiência que tive até o momento e os avisos de outros profissionais sobre essa reação, era algo imprescindível de ser observado. Eles ficariam “muito putos em trabalhar com alguém no cangote a observá-los”, como havia me alertado um professor de jornalismo e ex-repórter? Seria visto pelos profissionais como uma espécie de “espião”, conforme viram a antropóloga Silvia Pereira, que etnografou duas redações de jornais impressos do Rio de Janeiro? Tomariam meu caderno de campo e leriam as notas em voz alta em plena redação, como ocorreu com a mesma pesquisadora? (PEREIRA, 1998, p. 8)

Por tudo isso, meu receio e atenção prévios para esse momento de encontro. Apesar da editora-chefe não ter se mostrado em momento algum reativa à minha solicitação de observar o processo de produção da notícia, não fazia ideia de como seria a reação dos profissionais subordinados a ela, ao saberem da minha intromissão.

Antes de chegar à redação, preciso passar pela portaria. A fachada do prédio ostenta três seguranças, atrás de uma grande grade cinza, que vai do chão ao teto. Ao me aproximar, um dos seguranças, sem nada perguntar, abre o portão através de um controle remoto. Cumprimento a todos com um movimento de cabeça e digo bom dia. Respondem, enquanto me dirijo à portaria propriamente dita. Na parede em que estão encostados os seguranças, uma outra porta, esta de vidro fumê, se abre automaticamente com minha presença.

Chego à portaria. Um balcão retangular onde se encontra uma funcionária em frente a um computador. Ao lado dela, um telefone e sobre o balcão um bola de etiquetas

auto-adesivas de identificação dos visitantes que deixam o prédio.

Trocamos bom-dia e ela pergunta com quem desejo falar. Explico que vou para o setor de jornalismo e que meu contato é a produtora. Preciso aguardar um telefonema para autorização da pessoa que indiquei. Enquanto isso, observo o saguão de entrada do prédio da fundação filantrópica em que funciona o telejornal. Local amplo, cujas paredes espelhadas dão a sensação de ser ainda maior. À esquerda da entrada existem maquetes. Uma do Corcovado, dentro de uma redoma de vidro, e outra de uma igreja barroca. À direita, uma bancada com alguns livros publicados pela própria fundação, uma mesa de centro com publicações diversas, duas poltronas e um sofá de couro de três lugares. Mais à frente desse espaço há uma pilastra, também espelhada, duas poltronas, um sofá e outra mesa de centro com publicações. Além de uma TV de aproximadamente 60 polegadas, que passa a programação do Canal Futura.

Ainda à direita da entrada, mais à frente desse segundo jogo de sofás, está o *hall* dos elevadores. Numa parede lateral aos elevadores, placas de aço inoxidável indicam quais setores estão em cada um dos oito andares do prédio.

Enquanto observo à minha volta, a atendente pergunta meu nome. Digita no computador e verifica que já tenho registro, realizado quando conversei com a editora-chefe. Ela termina de completar a digitação dos dados e gera a etiqueta numa pequena impressora, avisando: “Ela pediu para você esperar um pouco”. Sento-me no primeiro conjunto de sofás e fico observando a programação na TV. Em menos de cinco minutos a produtora pede para que eu suba.

As placas de aço no *hall* indicam que o canal está localizado no terceiro e quarto andares do prédio. A redação do jornalismo fica no terceiro. Enquanto espero pelo elevador penso na estrutura econômica que sustenta o canal, ao ler uma placa com o certificado de instituição filantrópica. A questão me faz pensar sobre a “invisibilidade” de certas estruturas que guiam a prática jornalística, por exemplo, a política econômica (SCHULTZ, 2007, p. 1). Portanto, é fundamental, antes de adentrar na redação, esclarecer para o leitor qual é a origem dos recursos econômicos que possibilitam ao Jornal Futura funcionar. O telejornal está na programação de um canal de TV cujo projeto pertence a uma fundação filantrópica. Inicialmente a programação do canal foi desenvolvida para ser utilizada com material paradidático em escolas. O Jornal Futura também era voltado para temas caros à Educação. Mas ao longo dos onze anos da iniciativa, os programas se diversificaram e o telejornalismo

também seguiu essa tendência, passando a tratar de outros temas. Porém, o canal permanece com a marca de ser “educativo, mas não educacional”, como me alertou uma das gerentes da instituição.

Sem anunciantes, os recursos financeiros são oriundos de parcerias com a iniciativa privada. Um material institucional do próprio canal esclarece de que maneira as empresas denominadas de “parceiros mantenedores” fornecem apoio financeiro e constituem aquilo que os executivos da instituição chamam de “colaboração participativa”.

“Em uma iniciativa inovadora de relacionamento com o mercado, o Canal Futura busca, junto aos parceiros, mais do que apoio financeiro para a manutenção do projeto. As instituições que contribuem com o canal participam ativamente da sua gestão e do desenvolvimento de seus programas e ações sociais.

Como deve ser toda boa parceria, trata-se de um caminho de mão-dupla. O Canal Futura recebe apoio dos parceiros para a manutenção da programação e das ações de mobilização. Por outro lado, o canal contribui com eles no desenvolvimento de suas próprias ações sociais – que podem ser ligadas direta ou indiretamente à programação e/ou ações de mobilização.

Juntamente com cada parceiro – de acordo com os seus interesses, área de atuação e perfil institucional – são criadas atividades específicas em que o Canal Futura atua na identificação e desenvolvimento de ações sociais inéditas, ou colabora para potencializar atividades existentes dos parceiros.

Além disso, representantes de cada uma das instituições parceiras integram o Conselho Consultivo do Canal Futura, cuja tarefa é traçar as diretrizes da programação e da mobilização, bem como avaliar os resultados do projeto.

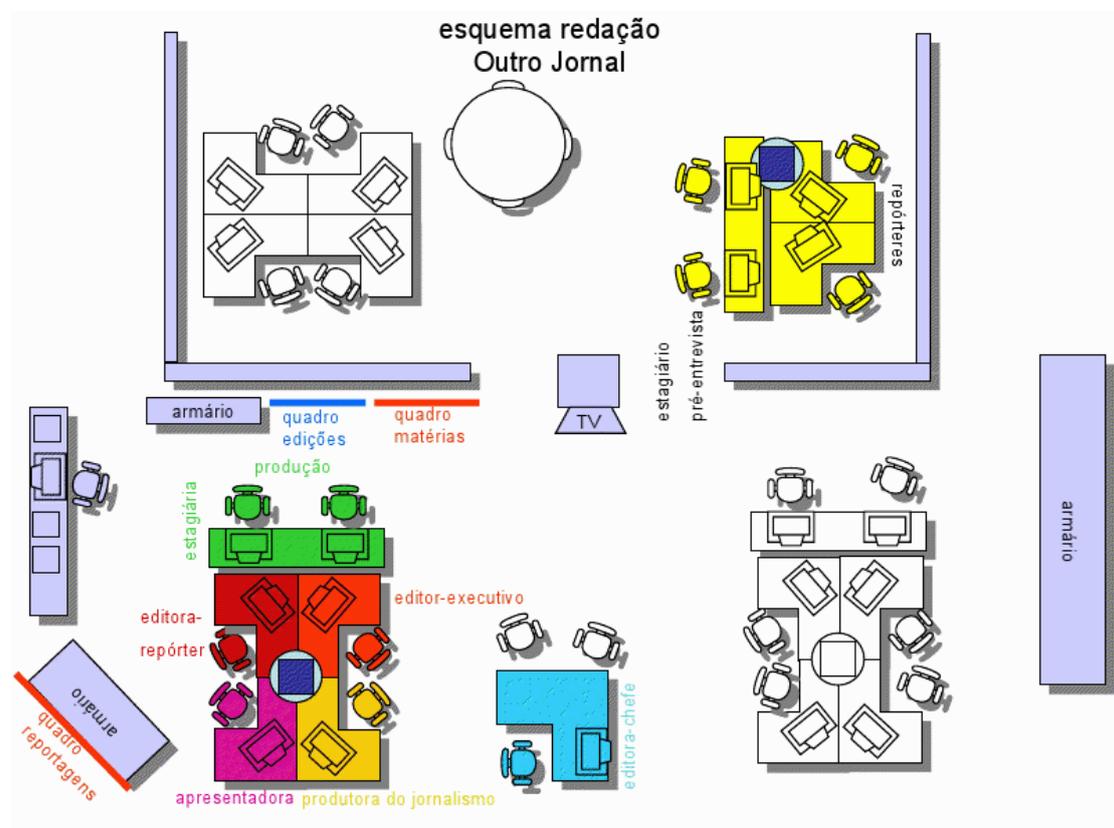
Os parceiros mantenedores têm a inclusão de sua marca institucional na programação do Canal Futura, no material gráfico produzido, nas campanhas publicitárias (veiculadas na TV aberta e por assinatura, rádio e na mídia impressa) e ainda recebem cobertura jornalística de suas ações sociais, em matérias exibidas no canal.

Os parceiros mantenedores também podem utilizar a marca Canal Futura em seus produtos e em sua comunicação institucional.”

Dito isso, esclareço que o jornalismo produzido pelo veículo dispõem de um orçamento anual, que se origina do montante que os parceiros mantenedores aportam no canal. Em contrapartida, os parceiros são divulgados ao longo da programação do canal e têm suas ações cobertas pelo Jornal Futura. Se, por um lado, a dependência

econômica evidencia a relativa falta de autonomia do jornalismo – que em qualquer e todo lugar precisa de recursos, que na grande maioria das vezes está atrelado ao binômio público/anunciantes –, por outro, evidencia uma suposta e relativa liberdade do Canal Futura em relação à publicidade, se comparado a outros veículos. Mas que tem, como demonstram os números divulgados na página eletrônica da instituição, uma preocupação com a audiência, para a qual serão divulgadas as ações e a marca dos “parceiros mantenedores”.

Com a questão em mente, pego o elevador em direção à redação. Logo que a porta se abre, divisórias formam um corredor em frente à saída do elevador. Estreitos corredores também se formam à esquerda e à direita dos elevadores. O da esquerda leva direto ao setor de jornalismo. É o que sigo até a redação do Jornal Futura, que apresento no esquema a seguir.



Ao surgir na redação, dirijo-me à equipe do telejornal⁸. A produtora, que não conheço, se levanta e pergunta se sou quem sou. Respondo afirmativamente e nos

⁸ O jornalismo do canal tem dois programas: o Jornal Futura, telejornal diário de segunda a sexta, e um programa jornalístico que não é diário. Para esse estudo, optei por acompanhar o telejornal devido à

cumprimentamos com um aperto de mãos. Ela logo me apresenta como o pesquisador que irá acompanhar o trabalho do jornalismo. Apresentou um dos profissionais como *editor-executivo* e a outra como *editora*⁹ do jornal.

Aproveito para explicar sobre alguns aspectos do trabalho que pretendo realizar e informo a eles da conversa prévia que tive com a editora-chefe, além do meu interesse em trabalhar com grupo. Eles ouvem atentamente o que eu falo. E fazem uma única pergunta: “quanto tempo você vai ficar?”. Respondo que, inicialmente, um dia. Mas que iria negociar com a gerente de programação um prazo maior. Ao final da minha explicação, fazem comentários soltos como “legal” e “seja bem-vindo“. E a editora diz “pega uma cadeira e senta aí”.

Pouco depois, mais uma jornalista chega à redação e me apresentam a ela. É a apresentadora do telejornal. Refaço a explicação sobre meu trabalho na redação e ela logo começa a falar sobre como funciona a produção. Leva-me até o *quadro de matérias* e explica sobre as equipes que compõem o conteúdo do telejornal. As matérias são produzidas pelos jornalistas da redação do jornal, que funciona no Rio de Janeiro; uma equipe com produtora e repórter, que fica no escritório de São Paulo; *universidades parceiras*¹⁰ e *fornecedores sociais*¹¹, que contribuem enviando matérias das regiões onde atuam. Assim, o telejornal constitui uma rede noticiosa capaz de cobrir assunto em diversos estados do país. E isso fornece ao Jornal Futura a perspectiva de cobertura nacional. O telejornal também tem acordos com outros veículos noticiosos. Uma rede internacional de notícias envia imagens de eventos ocorridos no exterior, sobre os quais os profissionais do Jornal Futura acrescentam o *off*, áudio sobre imagens, comentando e contextualizando os fatos para a audiência. Uma rede nacional também fornece matérias que os profissionais julguem de acordo com a produção que realizam.

Em outro quadro da redação, ao lado do que expõem as matérias produzidas pela

produção diária das edições e ao maior fluxo de notícias sendo produzidas.

⁹ Essa editora está imediatamente abaixo, na hierarquia do telejornal, ao editor-executivo. Em entrevista ela me revelou que no contra-cheque a função está especificada como editora-repórter. Os profissionais não se referem ao posto utilizando esse termo. Mas, por questões de clareza do texto, recorro à designação de editora-repórter para diferenciá-la do editor-executivo.

¹⁰ *Universidades parceiras* são Instituição de Ensino Superior, que se relacionam com o Canal Futura através de duas modalidades de parceria: 1) *de retransmissão* da programação do canal em TV aberta, a partir de um rede de TV regional, de preferência ligada à uma IES; 2) *de conteúdo*, em que está previsto o intercâmbio de conteúdo entre o Canal Futura e as TVs universitárias.

¹¹ *Fornecedores Sociais* são, em geral, Organizações Não Governamentais, que produzem conteúdos veiculados pelo Canal Futura.

equipe e as enviadas pelas parcerias, a apresentadora aponta para o *espelho*¹² do telejornal. Depois, sempre proativa, a apresentadora comenta sobre as transformações que o telejornal vem sofrendo ao longo dos onze anos do canal. E oferece a mim um vídeo institucional que aborda essa questão. Vamos até um monitor e ela coloca a fita para eu assistir. O material mostra uma série de pessoas que falam sobre as transformações ao longo dos anos e o compromisso do jornalismo produzido pelo canal. Acabo de assistir à fita e me aproximo novamente da bancada onde estão os dois editores e a apresentadora.

Passo, então, a acompanhar a atividade dos jornalistas. Estão todos voltados para os computadores, bastante concentrados. Digitam, lêem e relêem, silenciosamente ou em voz baixa, os textos que produzem para as matérias do jornal que irá ao ar ao meio-dia. Pouco falam entre si. Quando isso ocorre, diz respeito aos textos que estão produzindo para a edição do dia. No mais, o som da redação é o contínuo “tlec-tlec” dos profissionais digitando durante toda a manhã.

A editora-repórter me diz que está preparando a *escalada*¹³ do jornal. Isso logo me faz pensar em como eles escolhem o que deve estar na *escalada*, ou seja, o que define esse destaque para determinada notícia. Que características ela identificou nas matérias para colocá-las na abertura do telejornal?

Enquanto penso, os profissionais conversam sobre o telejornal do dia e me informam sobre alguns aspectos do programa. “Hoje temos um jornal bem definido”, revela a editora-repórter. Para o editor-executivo, que se senta à frente dela, o Jornal Futura “é uma maneira da gente fazer jornalismo com dignidade. Sem se violentar com esse sensacionalismo barato”. A apresentadora aproveita para falar sobre algumas características das matérias que produzem. Evidencia o fato de não haver *passagens*¹⁴ nas matérias. Ela afirma que *passagem* não pode acontecer “só pela passagem. Tem que ter um sentido. O cara [repórter] tá ali pra mostrar que vivenciou, que sentiu na pele”. Ela também explica que o telejornal busca uma linguagem mais direta, que fale com os “públicos C, D e E”, o que acreditam ser a audiência do veículo.

¹² *Espelho* é a relação das matérias que compõem cada uma das edições. Existe um quadro na redação com os *espelhos* de cada dia da semana.

¹³ *Escalada* é o texto lido pela apresentadora na abertura do telejornal, em que os profissionais destacam alguns assuntos da edição.

¹⁴ *Passagem*: trecho da matéria em que o jornalista está na imagem enquanto fornece informações sobre um fato. É muito valorizada pelos repórteres de telejornalismo, pois é entendida como a possibilidade do profissional “mostrar a cara” de quem realizou a reportagem. Uma espécie de “assinatura” da matéria.

As conversas que mantenho com os profissionais são breves. Praticamente não questionei nada hoje, para não atrapalhar a dinâmica de produção dos profissionais. Quero apenas identificar os atores sociais e em que etapas da produção da notícia estão envolvidos, as ações que se passam na redação e de que forma os profissionais estão distribuídos nesse ambiente de trabalho específico.

Mas, mesmo sem questionar sobre as práticas que exercem no momento, os jornalistas se prontificam a falar de alguns aspectos e me dispensam relativa atenção em meio aos preparativos finais da edição.

Enquanto compilo as informações que estou recebendo, percebo que o ritmo da atividade acelera ao se aproximar o meio-dia, horário do telejornal ir ao ar. Por volta das 10 horas, a apresentadora deixa a redação e se dirige para o estúdio, que não fica no mesmo prédio. Quarentas minutos depois, aproximadamente, os demais profissionais finalizam a edição do dia. Quando a editora-repórter faz uma observação: “hoje terminou cedo! Taí o jornal”, passando para o editor-executivo uma caixa com as fitas de cada matéria que irá ao ar. Depois ela se vira para mim e fala “você deu sorte. Trouxe sorte. Ontem era dez pro meio-dia e esse aqui (apontando para o editor-executivo) estava em cima de mim para fazer uma *cabeça*”¹⁵.

Fique imaginando o que fariam – ou o que, mais provavelmente, pensariam –, se o jornal tivesse atrasado. De qualquer forma, se a profissional pensa que ajudei, isso é ótimo. Recebo o comentário dela com um sorriso e respondo “Que bom. Fico feliz de ter dado sorte”.

Por volta de 11h45, o editor-executivo pergunta se quero acompanhar a edição do jornal no estúdio. Prontamente, respondo que sim e saímos juntos. Pegamos o elevador, descemos para o saguão de entrada e seguimos na direção de uma das paredes de espelho. Parte desta é uma porta, que leva à garagem. Lá, um veículo tipo *van* espera o editor para levá-lo ao estúdio diariamente. Embarcamos e seguimos por menos de um quilômetro. Em cinco minutos estávamos desembarcando na porta de uma empresa programadora de TV por assinatura, que faz parte do mesmo conglomerado de comunicação do canal que, por sua vez, produz o Jornal Futura.

Ele adentra no prédio por uma porta giratória. Eu vou atrás. Um segurança avisa ao editor que preciso me identificar na portaria. Ele pede para que eu me cadastre e diz à

¹⁵ *Cabeça*: texto de abertura da matéria, espécie de introdução ao assunto, que a apresentadora lê antes de iniciar a reportagem.

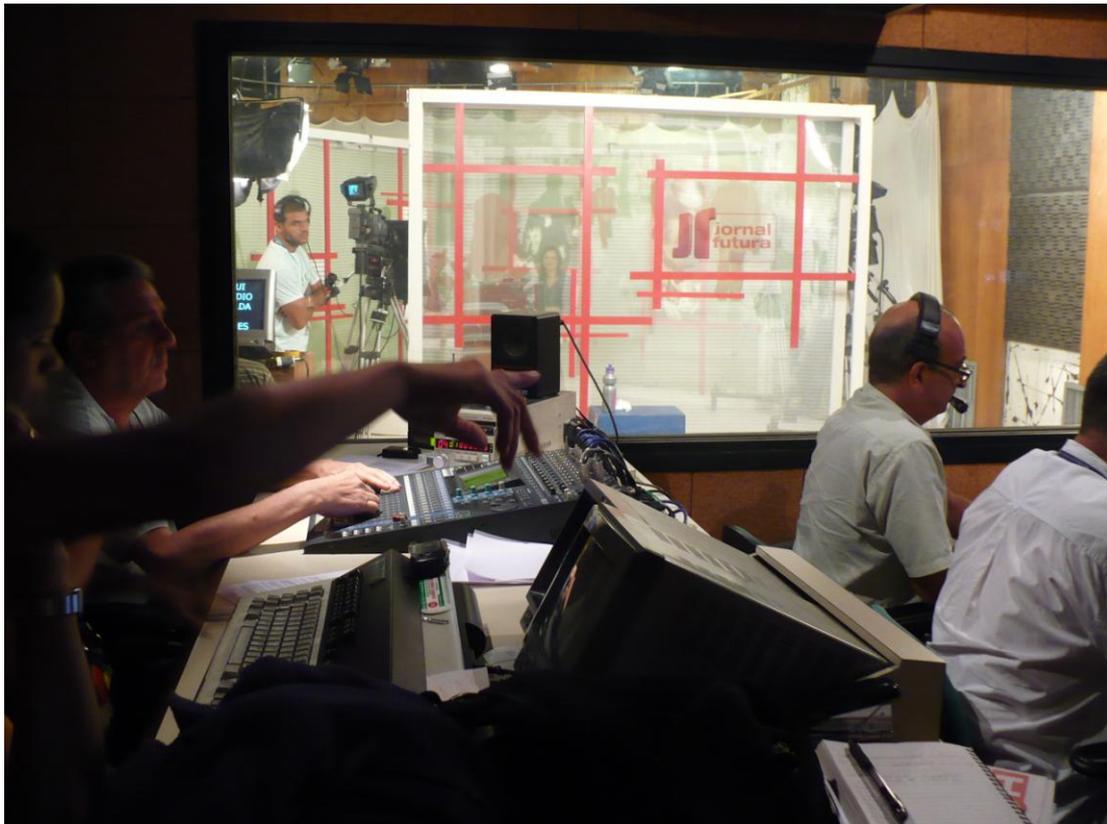
funcionária da recepção que irei acompanhá-lo. Com pouco tempo para começar a edição do telejornal, o editor-executivo segue na frente, mas antes indica a mim o caminho que devo fazer para chegar ao estúdio.

São cinco para o meio-dia. Faço um novo cadastramento e sigo as orientações do editor-executivo para chegar ao estúdio. Encontro uma porta de madeira com letreiro luminoso que alerta “SILÊNCIO”, “GRAVANDO”. Olho à direita e vejo outra porta, de onde sai alguém. Vou até lá e encontro o editor já em posição. Entro na sala saudando a todos com um “bom-dia”. Alguns respondem sem esconder o estranhamento. Ninguém sabe quem sou. Mas a dúvida é logo esclarecida pelo editor, que me apresenta como pesquisador. Mais uma vez explico brevemente o que estou fazendo. Sento numa cadeira próxima à porta para assistir, pela primeira vez, à transmissão de um telejornal, junto com integrantes da equipe que o produz.

A sala em que estou é separada do estúdio¹⁶ propriamente dito. Os profissionais chamam a primeira de *suíte*¹⁷, onde estão os equipamentos que comandam as ações de áudio e vídeo. Desta, posso observar através um grande vidro a movimentação dentro do estúdio de gravação, onde estão a apresentadora e os câmeras. Na *suíte*, minha visão é semelhante a da imagem a seguir.

¹⁶ Utilizo o termo estúdio para designar o complexo composto por estúdio de gravação e *suíte*.

¹⁷ O diretor de imagens informou a mim que o termo correto é *switcher*, mas que no dia a dia os profissionais utilizam *suíte* para denominar o local onde se operam as ações de áudio e vídeo do estúdio de gravação.



Visão da *suíte* com os profissionais se preparando para iniciar a edição do telejornal.

Faltando alguns minutos para o Jornal entrar no ar, o maquiador e a camareira arrumam os cabelos e a roupa da apresentadora, enquanto ela lê o texto que irá apresentar.

Do lado de cá do vidro, os profissionais brincam um com o outro, riem e conversam, enquanto um relógio digital sinaliza que o tempo de entrar no ar se aproxima. “Um minuto”, fala alguém de outro setor com a equipe técnica no estúdio por meio de um intercomunicador. O editor de imagens, sentado ao lado do editor-executivo do jornal, repete a informação para todos dentro da *suíte*.

Do lado de lá, no estúdio de gravação, maquiador e camareira continuam a preparar a apresentadora. Mais uma vez a voz informa o tempo: “Trinta segundos!”. E o editor de imagens repete a todos. O mesmo comunica: “dez segundos!”. O operador de VT¹⁸ grita estendendo o braço e sinalizando com o indicador o número do equipamento que irá rodar a fita: “vinheta¹⁹, VT um!”. Dez segundos depois, o operador indica: “Rodou!”. E a abertura do telejornal entra no ar.

¹⁸ Profissional que opera os *videotapes* (VTs) com as matérias gravadas.

¹⁹ Imagens de abertura do programa, com a logomarca do telejornal.

Neste momento exato, a apresentadora bebe um gole d'água e o operador de VT grita e sinaliza novamente: “escalada, VT dois!”. Então, a imagem da apresentadora entra no ar e ela começa o jornal: “Olá! Hoje é quinta-feira, dia 13 de novembro de 2009” e segue com a *escalada* da edição.

A contagem regressiva, as informações trocadas na suíte entre os profissionais, às vezes aos gritos, e a tranquilidade da apresentadora segundos antes de iniciar o jornal ao vivo chamam minha atenção. Ao longo de todo o telejornal – que dura em média 30 minutos, com 24 a 26 minutos de conteúdo e o restante de intervalos –, o ritmo de trabalho na suíte é intenso. Confesso que senti-me um tanto quanto desorientado, sem conseguir entender exatamente o que os profissionais falavam entre si e por que gritavam. Mesmo assim, a contagem regressiva e a constante comunicação dentro da sala deixou-me tenso, desconfortável. Éramos 11 pessoas dentro de uma sala de no máximo uns três metros por cinco metros, com iluminação fraca, repleta de monitores e equipamentos, com pessoas falando entre si, passando informações aos gritos, às vezes rindo e brincando, enquanto, do outro lado, a apresentadora, tranquilamente, seguia com o jornal. O contraste entre a lisura da imagem que surgia no monitor da suíte e o falatório na pequena sala foi imediatamente percebido por mim. O vidro separa dois estágios de uma mesma produção, que ocorrem simultaneamente e são interdependentes. Porém, cada lado tem características completamente distintas. A experiência no estúdio foi, sem a menor dúvida, a mais marcante desse primeiro dia.

Ainda na suíte, uma grande inquietação me assalta. Preciso entender melhor o que se passa nesse ambiente e que ações cada pessoa executa ao longo da transmissão do telejornal. Há, certamente, uma ordem, um sentido nas ações executadas, que minha primeira experiência não é capaz de compreender. Tomo consciência da necessidade de explorar melhor a situação de interação que ocorre no estúdio. Essa primeira passagem serve apenas para identificar isso.

A edição do jornal chega ao fim. Eu estou impressionado com que presenciei. Não imaginei que poderia ser tão suscetível ao ambiente. Saí do estúdio surpreendido. Positivamente surpreendido. Mesmo sem ter compreendido muito do que se passou diante dos meus olhos. Entre todas as dúvidas, uma única certeza: a pesquisa não se resumirá somente à redação.

Com as ideias fervilhando na cabeça, tomo um café com o editor-executivo do jornal. Enquanto isso, a equipe técnica revisa a edição que foi ao ar. O mesmo jornal

apresentado ao vivo, ao meio-dia, é reprisado às 17 horas, com os possíveis erros da primeira edição sendo corrigidos. Revisão feita, retornamos na mesma *van*, eu, o editor, a apresentadora e o estagiário, para a redação.

Ao chegarmos no prédio, passamos pela redação. Aproveito para fazer anotações sobre o que presenciei no estúdio, enquanto aguardo o editor para irmos almoçar. Durante a refeição conversamos sobre jornalismo, programas que passam na televisão do restaurante e outros assuntos que nada tinham a ver com a pesquisa.

Na parte da tarde, apesar dos jornalistas realizarem atividades relativas à edição do dia seguinte, os profissionais têm mais disponibilidade de tempo. Circulam mais pela redação, orientam estagiários e conversavam mais do que pela manhã, quando estão sob a pressão de terminar o jornal a tempo.

Como havia sido proposto pela editora-chefe, seria mais proveitoso que essa vinda à redação incluísse uma *reunião de pauta*²⁰. Por volta das 15 horas, a produtora, segurando uma pilha de folhas e um equipamento para teleconferência, avisa aos profissionais da redação que está se dirigindo para a sala, localizada em outro andar do edifício, em que ocorrerá a reunião. Os jornalistas terminam o que estão fazendo e seguimos todos, editora-chefe, editor-executivo, editora-repórter, apresentadora, estagiária de produção e pesquisador.

Na sala, todos se acomodam em torno de uma grande mesa de reuniões. Em cada posição há um relatório com as *sugestões de pauta* a serem analisadas pelo grupo. Nessa reunião, os profissionais definem o que se enquadra como matéria a ser produzida para o telejornal que elaboram, analisando, principalmente, o viés de abordagem do tema proposto pela sugestão de pauta e o interesse da audiência. Todos os presentes colaboram nas discussões. Aproximadamente duas horas depois, descemos de volta para a redação.

Esse primeiro dia foi muito cansativo. Por estar há meses para entrar no campo e ter essa oportunidade, inicialmente de um dia, procurei observar e anotar o máximo possível. As poucas perguntas que fiz, recebi atenção.

Em meio a apreensão do encontro, a ansiedade de captar informações e o cuidado de não incomodar, era fundamental sistematizar o processo de produção jornalística gerado por aquele grupo de profissionais, composto por editora chefe, editor-

²⁰ As reuniões de pauta são usualmente realizadas às quartas-feiras. No entanto, devido a outros compromissos dos profissionais, durante um período o grupo passou a se reunir às quintas-feiras.

executivo, editora-repórter, apresentadora, uma reporter e um repórter fixos – às vezes há reporteres contratados –, um produtora para a logística, uma produtora de conteúdo, uma estagiária de produção, uma estagiária de estúdio e dois estagiários de redação. Portanto, 12 profissionais, sendo oito mulheres e quatro homens.

Essas foram as primeiras impressões do campo. Observei o ambiente, da redação e do estúdio, tive recepção agradável por parte do grupo, presenciei uma pequena mostra das atividades cotidianas dos profissionais. Fui surpreendido pela dinâmica do estúdio e comecei a traçar uma estratégia para acompanhar a produção da notícia.

Como ainda não conheço a dinâmica de produção e pretendo interferir o mínimo possível nas atividades cotidianas dos profissionais, deixo que os aspectos visíveis me arrebatem. Precisava identificar as etapas, as pessoas envolvidas e em que etapas, o fluxo e as transformações que os materiais jornalístico sofrem ao longo do processo até se produzir, de fato, notícias.

Mas tenho consciência que isso não será tudo. Não posso me ater apenas às descrições das práticas realizadas pelos profissionais. É preciso ir além do que é observável, para de fato realizar a análise antropológica, conforme alerta Luís Roberto Cardoso de Oliveira (2007, p. 16)

“O trabalho do antropólogo está muito marcado por esta característica da interpretação antropológica, ou por este esforço em dar sentido a práticas e situações sociais concretas, seja no plano da organização social ou da própria estrutura da sociedade, a partir da revelação disso que eu chamo de evidências simbólicas. Sem evidências simbólicas, o antropólogo não seria capaz de produzir uma etnografia adequada, ou uma interpretação convincente da realidade estudada. Embora os antropólogos não sejam os únicos a pesquisar evidências simbólicas, estas têm uma importância singular na atividade destes profissionais, e, a meu ver, constituiriam o cerne do trabalho ou do ofício do antropólogo.”

Para atingir o patamar antropológico proposto por Luís Roberto Cardoso utilizar-me-ei do quadro analítico desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, no qual os conceitos de campo, capital, habitus e doxa possibilitam acessar o espaço social constituído de “*relações objetivas*”²¹ que não podemos mostrar ou tocar e que

²¹ Destaque do autor

precisamos conquistar, construir e validar por meio do trabalho científico.” (BOURDIEU, 1996, p. 9).

Bourdieu define espaço social como o conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas as outras e definidas por essa exterioridade mútua e pelas relações de proximidade – vizinhança ou distanciamento – e relações de ordem – acima, abaixo e entre – (1996, p. 18). Essas posições no espaço social são determinadas pelos princípios de diferenciação, que não são os mesmos em todas as épocas e lugares, e que consiste na estrutura em que estão distribuídas as formas de poder ou os tipos de capital existentes no espaço social analisado. (BOURDIEU, 1996, p. 49-50).

“Essa estrutura não é imutável e a topologia que descreve um estado de posições sociais permite fundar uma análise dinâmica da conservação e da transformação da estrutura da distribuição das propriedades ativas e, assim, do espaço social. É isso que acredito expressar quando descrevo o espaço social global como um *campo*²², isto é, ao mesmo tempo, como uma campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura.”

Em outras palavras, o mundo social é algo a ser feito, construído, como resultado das cooperações e lutas entre indivíduos e, principalmente, coletividades. E a posição que se ocupa no campo, definida pela distribuição de diferentes tipos de capital – seja econômico, cultural ou simbólico, que Bourdieu também define como “armas”, e que podem ser compreendidos como os recursos, os meios reconhecidos por outros agentes, com os quais se luta –, direciona as representações do espaço e as tomadas de posição nos processos de conservação ou transformação das estruturas constituintes do campo (p. 27).

Dentro desse quadro analítico proposto, os sujeitos adquirem uma maneira própria de perceber, avaliar e sobretudo uma “maneira de fazer”.

²² Destaque do autor

“Os “sujeitos” são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um *senso prático* (...), de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada. O *habitus* é essa espécie de senso prático do que se deve fazer em cada situação - o que chamamos no esporte, o senso do jogo, arte de *antecipar*²³ o futuro do jogo inscrito, em esboço, no estado atual do jogo.” (1996, p. 42)

E o *habitus*, que permitir ao “jogador” prever o desenrolar do jogo, se deve a um trabalho de socialização, trabalho de produção da crença, que propicia uma adesão inquestionável ao jogo.

“A crença de que falo não é um crença explicita, colocada explicitamente como tal em relação à possibilidade de uma não-crença, mas uma adesão imediata, uma submissão dóxica às injunções do mundo, obtida quando as estruturas mentais daquele a quem se dirige a injunção estão de acordo com as estruturas envolvidas na injunção que lhe é dirigida.” (p. 171)

Utilizando esse aparato analítico de Bourdieu, Ida Schultz (2007, p. 3) propõe a metáfora de um jogo para analisar o campo jornalístico:

“The journalistic field is where the journalistic games are being played or rather the journalistic is the journalistic game. Looking at journalism as a field means understanding journalism as semi-autonomous field with its own logics of practice as a ongoing game struggle of defining what journalism is, what good journalism is, etc. The journalistic Doxa is the necessary belief in the game, the unquestionable conviction that the journalistic game is worth playing, news habitus is a specific way of playing the news game, the certain dispositions which the player (or rather, agent) has for positioning himself in the game, or more simply the embodied ‘feel for the game’. Newsroom capital is the resources which the agent (media or journalist) has to put into the game, resources that are recognized in the field and by the others agents in the field.”

²³ Destaques do autor.

Além destas delimitações teórico-metodológicas, destaco ainda a importância da abordagem etnográfica para a investigação do Jornalismo. Conforme descreve Traquina (2005, p. 172), a partir da perspectiva etnometodológica, empregada na década de 1970, foi possível perceber que o processo de produção de noticiais ultrapassava a própria redação, revelando complexas redes de contatos informais entre jornalistas e mesmo contatos outros, provenientes do simples pertencimento à comunidade jornalística; as etnografias das redações revelaram também a importância das rotinas e das práticas na produção jornalística. Ainda de acordo com Traquina (2005, p. 173), essas evidências foram importantes, sobretudo, por combaterem as teorias instrumentalistas sobre a produção de notícias, cujas hipóteses são: conspiração no processo de produção de notícias ou distorção consciente na produção de notícias. Nas palavras do jornalista e sociólogo português, a abordagem etnometodológica

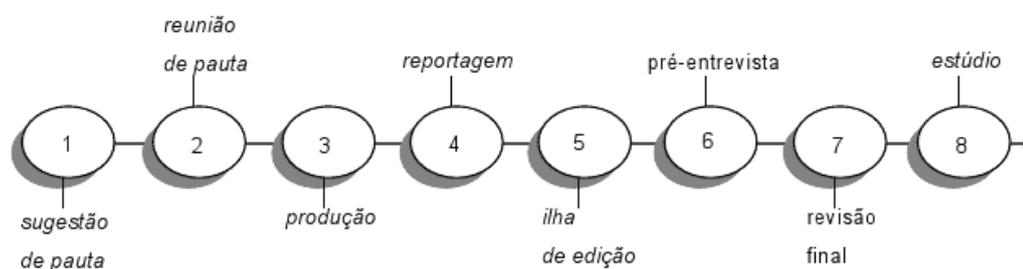
“(…) serve como corretivo às teorias instrumentalistas que surgem com uma nova força nas décadas dos anos de 70 e 80 e que contribuíram de forma significativa para a crescente onda de crítica dos *media* e do jornalismo que continua até hoje de vento em popa. (...) ao sublinhar a importância das rotinas profissionais que os jornalistas criaram com o objetivo de apenas levar a cabo o seu trabalho quotidiano a tempo e horas, as teorias construcionistas do jornalismo questionam as teorias de ação política e todas as análises que apontam para uma distorção intencional das noticiais.” (TRAQUINA, 2005, P. 173)

Com este suporte teórico, pretendo etnografar o processo de produção do Jornal Futura, sem perder de vista as evidências simbólicas que caracterizam as relações entre agentes e instituições, no campo de forças, e que definem as práticas visíveis dos jornalistas ou, como diria Bourdieu, as “realidades fenomênicas” (BOURDIEU, 1996, p. 29).

III. Percurso etnográfico

Após alguns dias na redação, e mais familiarizado com o ambiente, os profissionais e as práticas que exercem, tomei a decisão de acompanhar passo a passo a produção jornalística do grupo. O que pude captar sobre o processo nos primeiros dias de campo produziu um quadro, um espécie de mapa, que indica o percurso a fazer para seguir o fluxo da produção.

Para que o leitor tenha mais facilidade em se localizar em cada etapa do processo de produção da notícia, acompanharemos o seguinte esquema.



1. Sugestão de Pauta²⁴

Esse é o termo que os profissionais utilizam para designar uma proposta de matéria. Como o próprio nome revela, sugere temas a serem abordados pelo jornal. As sugestões chegam por correio eletrônico, telefone, conversas – via pessoas externas à redação, assessorias de imprensa, funcionários da própria fundação, conhecidos. Os próprios profissionais contribuem com assuntos que encontram em pesquisas na Internet, leitura de outros veículos jornalísticos e ideias que surgem por meio de matérias que assistem em outras emissoras de televisão.

Um estagiário é responsável por realizar um *clipping*²⁵ de jornais impressos, em que seleciona matérias publicadas por outros veículos, principalmente veículos de grande

²⁴ ANEXO A - *Sugestão de pauta* sobre alienação parental encaminhada para o correio eletrônico da produtora do telejornal por uma assessoria de comunicação.

²⁵ Processo de pesquisa, seleção e arquivamento de materiais jornalísticos.

circulação. Destaca temas caros ao perfil editorial do telejornal: educação, saúde, meio ambiente, empreendedorismo, iniciativas sociais, capacitação profissional etc.

Como se pode notar, a sugestão de pauta é uma inspiração para a produção de uma matéria. Surge a partir de uma ideia que pode chegar à redação das formas mais diversas. Para usar um termo do *metiér* antropológico, é um *insight*.

Todas as sugestões de pauta são encaminhadas para a produtora do telejornal. Ela trabalha as sugestões, que, assim como a origem, têm formatos bastante diversos. Umam chegam apenas propondo o tema. Outras trazem a sugestão de pauta em uma ou duas linhas. Algumas sugestões chegam com textos muito longos, às vezes tomando páginas. Se a proposta encaminhada se enquadra na linha editorial do jornal, a produtora faz ajustes, pesquisa para poder incluir mais dados em sugestões muito resumidas ou reduz os textos mais extensos, tirando excessos e destacando o que é mais relevante. Outras sugestões são descartadas.

As sugestões recebidas e aprovadas pela produtora formarão o relatório²⁶ de sugestões de pautas, que será discutido na Reunião de Pauta.

2. Reunião de Pauta

Todas as *sugestões de pautas* pré-aprovadas são encaminhadas à reunião sob a forma de um relatório. Na reunião, que ocorrem semanalmente, a produtora lê as sugestões e posteriormente os profissionais definem como deverá ser o viés de abordagem da matéria a ser produzida. A partir da sugestão apresentada na reunião, os profissionais podem propor “aprofundar”, “ampliar o foco”, “reduzir o foco”, mudar o “viés” da abordagem. Também podem decidir deixar a sugestão em espera, para produzir a matéria posteriormente, ou mesmo não aprovar a ideia sugerida.

Após a *reunião de pauta*, as sugestões aprovadas são encaminhadas, por correio eletrônico, para a editora-chefe, que exerce o primeiro olhar examinador. Nessa avaliação editorial²⁷, ela levanta outras questões e faz correções e ou ajustes, se necessários, na abordagem que foi definida pela equipe em reunião.

²⁶ ANEXO II

²⁷ ANEXO III

3. Produção

Com esses acréscimos da editora-chefe, o (a) produtor(a) inicia o processo de produção da matéria. Pesquisa quais serão os *campos*²⁸, os *personagens*, os *especialistas*²⁹. Então, prepara a *ficha de externa*³⁰ e, posteriormente, a *pauta* propriamente dita. Além de designar o repórter que irá realizar a matéria.

4. Reportagem

Se constitui da saída do repórter, cinegrafista, operador de áudio e motorista para realizar a *pauta*. A equipe irá fazer imagens no(s) *campo(s)* previsto(s), entrevistar *personagens* e *especialistas*. Em resumo, captar *material bruto*³¹, áudio e imagem, para a composição da matéria.

De posse do material bruto, imagens e entrevistas, o repórter elabora o texto da matéria. Como definiu uma profissional, os repórteres estabelecem por esse texto a forma de “contar a história”. Nessa etapa, o jornalista monta a estrutura da matéria, definindo e ordenando que imagens e *sonoras*³² formarão a matéria, juntamente com *off*. Esses elementos – imagens e sonoras – e a ordem em que serão dispostos são indicados textualmente no que os profissionais chamam de *roteiro*³³.

A editora-chefe recebe esse *roteiro* para uma primeira revisão. É o segundo olhar examinador ao longo do processo de produção da notícia. O repórter, então, realiza as correções indicadas pela editora-chefe e encaminha o texto para a edição.

5. Edição

Na *ilha de edição*³⁴, seguindo o que está especificado no roteiro do repórter, corrigido pela editora-chefe, um profissional, que opera os equipamentos, irá montar a matéria, sequenciando os trechos e produzindo um fita com o material editado.

²⁸ Locações onde serão gravadas imagens e ou realizadas entrevistas para compor a matéria.

²⁹ Sobre esses dois termos, um produtor me definiu da seguinte forma: *personagens* – “pessoas que viveram a situação”; *especialistas* – “pessoas que têm autoridade sobre o assunto”.

³⁰ Documento com informações sobre a matéria que segue para os profissionais da equipe técnica: cinegrafista e operador de áudio, conforme o anexo IV.

³¹ Os profissionais utilizam a expressão *material bruto* para se referirem ao conjunto de entrevistas e imagens coletadas durante a realização da matéria. Conteúdo sem edição.

³² Sonoras são as declarações de *personagens* e *especialistas* presentes na matéria.

³³ *Roteiro* são as indicações do repórter para o editor da ilha, que irá “montar” a matéria durante o processo de edição, conforme anexo V.

³⁴ Local onde o material audiovisual captado na externa e selecionado pelo repórter é organizado em um *videotape* (VT).

É também nessa etapa, que o jornalista que realizou a reportagem grava o *off*³⁵ indicado no roteiro. A gravação é feita na *sala de locução*, anexa à *ilha de edição*.

Após a montagem da matéria, a fita segue para o editor-executivo e a editora-repórter. Ambos avaliam o material, determinando, se preciso, mudanças como corte, alteração de imagens e ou *sonoras*, correções no *off*. Esse é o terceiro olhar examinador dentro do processo de produção da notícia desse grupo de jornalistas. Caso haja necessidade de realizar as alterações, a fita retorna à edição e, posteriormente, os editores realizarão outra avaliação do material já corrigido.

Quando aprovada na revisão dos editores, a matéria é guardada em um armário da redação, enquanto os profissionais decidem em que edição do jornal será utilizada.

6. *Pré-entrevista*

Dependendo da matéria, se os profissionais avaliarem que esta “rende” uma *entrevista de estúdio*, há uma segunda etapa de produção. Um estagiário procura por um *especialista* sobre a questão abordada pela reportagem. Esse profissional, na maioria das vezes um acadêmico, é entrevistado no estúdio, ao vivo, logo após a veiculação da matéria.

Além de um arquivo com informações sobre diversos *especialistas* que já foram entrevistados pelo Jornal Futura em matérias anteriores, o estagiário pesquisa na internet ou segue as indicações dos *especialistas* entrevistados na própria matéria sobre a qual versará a *entrevista de estúdio*.

Definido o *especialista*, o estagiário entra em contato por telefone, explica os objetivos da matéria e realiza uma *pré-entrevista*. O material (perguntas e respostas) que resulta dessa pré-entrevista é encaminhado para a apresentadora do telejornal, bem como as impressões pessoais do estagiário sobre o *especialista*.

7. *Revisão Final*

Após decidirem o dia em que a matéria irá ao ar, os editores passam a trabalhar na *revisão final* do material. Esse processo pode ser iniciado ainda na véspera da edição ou na parte da manhã do próprio dia em que a matéria vai ao ar. O editor-executivo e a editora-repórter verificam novamente cada uma das matérias da edição. Observam imagens, *sonoras*, *off*, tudo que já haviam verificado após a edição do VT. Ainda

³⁵ Locução do repórter com imagens sobre imagens da matéria.

assim, algumas vezes há reparos a serem feitos. Esse é o quarto olhar examinador do processo. Porém, nessa etapa da produção, o mais comum são os cortes na matéria, principalmente para ajustar o tempo do *VT* ao espaço disponível na edição do dia.

A editora-repórter ainda verifica o tempo de cada *sonora* e informa à operadora de caracteres do estúdio os créditos que devem ser inseridos e em que momento do *VT*.

Além disso, juntamente com o editor-executivo, ela elabora a *cabeça*³⁶ e, se necessário, uma *nota-pé*³⁷ para o encerramento da matéria.

8. Estúdio

A matéria finalizada segue para o estúdio, onde é transmitida como notícia.

Esse percurso, passando por oito etapas de produção da notícia, evidência um processo de divisão do trabalho, que aciona, em cada etapa de produção, profissionais e atividades específicas. No entanto, apesar de individualizadas, as atividades realizadas em cada etapa estão sempre atreladas à etapa seguinte. Isso exige que os profissionais realizem as próprias atividades pensando sempre adiante ou, no mínimo, na etapa imediatamente posterior a que executa. Devido à extrema dependência entre essas etapas, a produção da notícia se apresenta como um processo sistêmico, em que problemas em determinado setor afeta toda a cadeia produtiva.

Estabeleço, então, a estratégia de acompanhar a produção jornalísticas desde a chegada da *sugestão de pauta*, passando por todas as etapas intermediárias, até a veiculação desse material pelo telejornal. Assim, pretendo verificar especificidades de cada setor, as atividades exercidas pelo profissionais, as interdependências entre as etapas de produção e as relações intra e extragrupo, para obter uma perspectiva mais complexa do processo de produção jornalística do grupo que observo. Desse modo objetivo responder as perguntas que motivam a pesquisa: o que é notícia? De que maneira os profissionais a produzem? Como se relacionam com as notícias? Como funcionam as notícias?

³⁶ Texto lido pela apresentadora do telejornal que serve de introdução à reportagem.

³⁷ Texto que traz informações além das fornecidas pelo *VT* e que encerra a matéria.

IV. Etapas de produção da notícia

1. *Sugestão de pauta*

fugindo do inferno

Diferente da maioria dos veículos jornalísticos, o telejornal em questão não tem objetivo de cobrir factuais. Esse é sem dúvida o traço mais distintivo da produção realizada pelos profissionais. Portanto, é uma característica bastante presente, diria decisiva, no processo de seleção e abordagem das *sugestões de pauta* que chegam à redação. Isso não significa dizer que o telejornal evite trabalhar com *pautas* que estão sendo exploradas por outros veículos. Mas, sim, que os profissionais do Jornal Futura procuram levar ao público um conteúdo que ajude na compreensão dos fatos.

Em conversa com a gerente geral do canal ficou clara a ideia de auxiliar o telespectador no entendimento do que muitas vezes os jornais tratam como se fossem assuntos do conhecimento prévio da audiência. Para ela, o objetivo do produto jornalístico elaborado pelo Canal Futura é “traduzir o que está acontecendo, para que o telespectador possa acompanhar o noticiário [dos demais veículos]”, além de veicular conteúdos que não são explorados pelo “jornalismo convencional”.

Pelo que pude acompanhar no cotidiano dos profissionais, a abordagem do que não é factual e a intenção de traduzir – contextualizar os acontecimentos para a audiência – são diretrizes para a definição do que será produzido para telejornal. E a primeira etapa desse processo de produção é a seleção das questões que chegam como *sugestão de pauta* à redação.

Ao procurar se distanciar da cobertura factual, do *furo*³⁸, característica marcante na produção dos demais veículos jornalísticos, o Jornal Futura também se distancia dos que são considerados, frequentemente, os elementos mais característico da notícia: a imprevisibilidade e, conseqüentemente, a negatividade.

Para Rodrigues (1993), quanto menor for a previsibilidade de algo ocorrer, mais chances esse evento tem de se transformar em notícia. É a ordem do imprevisível que destaca, de um sem número de acontecimentos diários, um determinado fato a ser

³⁸ *Furo* é a matéria factual publicada exclusivamente por um veículo. No campo jornalístico, o *furo* é um capital simbólico. Tanto veículos como profissionais o associam à fama, a prestígio e reconhecimento.

publicado. Sendo assim, o fato noticioso é de uma “natureza especial”, que o insere num subconjunto muito restrito dentro de um universo de fatos imensamente amplo. O acontecimento jornalístico, sob essa óptica, distingui-se do número incalculável de acontecimentos devido a uma classificação ditada pela lei das probabilidades. Quanto menor a probabilidade de ocorrência de um fato, maior a chance deste ser publicado como notícia. É justamente o “surgimento” – aparentemente – sem nexos nem causas conhecidas, que faz com que um acontecimento deva ser registrado na memória, isto é, tem notabilidade para ser transformado em notícia (RODRIGUES, 1993, p. 27-28). Mas a imprevisibilidade que proporciona a um fato o estatuto de acontecimento jornalístico também lhe confere a irracionalidade, no sentido que “o racional é da ordem do previsível, da sucessão monótona de causas, regidas por regularidades e por leis”. É justamente essa imprevisibilidade que faz com que as notícias, na grande maioria, pertençam ao “mundo do acidente” (1993, p. 29). Isso explica a ênfase dispensada pelo jornalismo ocidental “às coisas que correm mal”, que fogem do funcionamento esperado, que geram “conflitos: nação contra nação, homem contra homem, homem contra natureza”. São as “estórias” sobre conflitos que mais definem as notícias (KATZ, 1993, p. 55).

Os sociólogos Galtung e Ruge (1993) tentam explicar, de forma sistemática, o porquê dessa negatividade característica das notícias. Para eles, as notícias negativas têm mais chances de serem recebidas pela audiência de forma consensual e inequívoca, que as positivas. As notícias positivas podem ser encaradas assim por algumas pessoas, mas não por toda a audiência. E a polissemia, intrínseca a acontecimentos e a relatos, esses últimos gerados a partir dos primeiros, deve ser reduzida ao máximo pela prática jornalística (p. 69).

Baseados na teoria da dissonância cognitiva, de Leon Festinger³⁹, Galtung e Ruge afirmam ainda que um nível elevado de ansiedade social fornece uma matriz na qual as notícias negativas se encaixam de forma consonante. Os autores também apontam para a questão da imprevisibilidade dos acontecimentos negativos, que, apesar de

³⁹ Em *Demotivating Effect of Cognitive Dissonance*, in Gardner Lindzey (ed.), *Assessment of Human Motives* Nova Iorque: Groove Press, 1958, p.72, Festinger analisa a reação de uma comunidade indígena após um terremoto, que não causara nenhuma destruição, porém gerou uma “forte e persistente reação de medo” nas pessoas. Mesmo sem nada ameaçador ou nenhuma diferença ao redor, o medo permaneceu. Segundo Festinger, a situação evidenciou uma dissonância entre a cognição correspondente ao medo que sentiam e a percepção do entorno, que, cognitivamente, em nada indicava a necessidade de se ter medo. Porém, os rumores que tinham grande circulação eram justamente aqueles que forneciam cognição consonante ao medo das pessoas.

serem mais raros, estão mais de acordo com o critério de noticiabilidade de frequência⁴⁰ das publicações, isto é, os acontecimentos negativos ocorrem entre uma e outra edição dos veículos, são instantâneos como explosões, desabamentos, acidentes aéreos, assassinatos. Têm início, meio e fim quase que simultâneos, permitindo aos jornalistas transformá-los em notícias e publicá-los na próxima edição. Já os acontecimentos positivos, como educar, construir, socializar, são difíceis de serem concluídos e levam tempo. Além do mais, “as mudanças positivas, o “progresso” são considerados coisas comuns, triviais. Seguem a ordem esperada, portanto são consideradas dentro da normalidade. Sendo assim, não apresentam novidades. “Os altos e baixos negativos serão mais noticiados do que o fluxo positivo estável” (GALTUNG e RUGE, 1993, p. 69-70).

Para outros autores, apesar do inesperado poder ser mau ou bom, os acontecimentos inesperados com aspectos negativos têm mais valores-notícias, “são bons para o discurso noticioso”, de acordo com a análise de Ericson, Baranek e Chan (apud TRAQUINA, 2008, p. 75).

Então, como os profissionais do Jornal Futura conseguem transformar acontecimentos não-factuais, portanto não inesperados, em notícia? Como podem abrir mão da negatividade – que, segundo alguns autores, é consonante com a expectativa da audiência –, um dos principais critérios de noticiabilidade para a produção jornalística? Quem começa a responder a essas perguntas é um dos estagiários da redação: “a característica do Jornal Futura é aumentar. (afasta as mãos lentamente como se algo ganhasse volume à frente dele). A cara do Jornal Futura é inchar o assunto.”

A fala do jovem jornalista, associada à característica de traduzir e contextualizar a que se referiu a gerente geral do canal, fornece uma boa explicação de como esses profissionais tratam os fatos, porém não ficam presos a eles. À medida que pensam

⁴⁰ Em 1965, os sociólogos Johan Galtung e Marie Holmboe Ruge publicam “The Structure of Foreign News”, na tentativa de responder como é que os acontecimentos se tornam notícia. É o primeiro trabalho acadêmico a sistematizar os valores-notícia (*newsworthiness*). Enumeram, então, 12 valores-notícias ou critérios de noticiabilidade. São eles: 1) frequência, 2) amplitude do evento, 3) clareza ou falta de ambigüidade, 4) significância, 5) consonância, 6) o inesperado, 7) continuidade, ou seja, a abordagem de temas que já ganharam noticiabilidade, 8) composição (capacidade de manter uma diversidade de notícias para alcançar um equilíbrio no noticiário), 9) referência a nações de elite, 10) referência a pessoas de elite ou notoriedade do agente do acontecimento, 11) Personalização e 12) negatividade. Como na rotina cotidiana dos jornalistas que acompanho esses critérios não são mencionados, atendo-me apenas ao que os profissionais do grupo analisado utilizam, ou mencionam, como parâmetros para definir o que deve ser transformado em notícia.

em “inchar o assunto” para traduzi-lo à audiência, o grupo se afasta do núcleo do acontecimento, sem perdê-lo de vista. Mas circundam-no das causas que o produzem. Procuram as ligações que o tema possui para explicá-lo. Assim, o acontecimento tido como inesperado, acidental e irracional, e explorado por outros veículos justamente pela possibilidade de evidenciar tais características, passa a ser contextualizado, racionalizado. Perde, portanto, a ênfase na negatividade. É justamente o afastamento do acontecimento puro e simples que leva esse grupo de profissionais a explorar não temas, simplesmente, mas problemáticas.

De acordo com Nelson Traquina, os jornalistas não trabalham com problemáticas, pois lutam constantemente com a “tirania do tempo” e isso dificulta a abordagem de problemáticas ou processos. Problemáticas são menos concretas, menos definidas no tempo e por isso mais difíceis de serem observadas do que os acontecimentos. Para o autor, os acontecimentos respondem melhor às perguntas quem? O quê? Quando? Onde? Como? Porquê?, que formam o tradicional *lead*⁴¹ noticioso. Desse modo, Traquina afirma que trabalhar as problemáticas dificulta o processo de produção de notícia, devido ao ritmo do trabalho de uma redação (2008, p. 82-83). Porém, o autor não leva em consideração que esse ritmo é ditado, justamente, pela preferência por explorar os acontecimentos e não as problemáticas. Como veremos ao longo do processo de produção de notícias do Jornal Futura, a mudança de foco implica em outras dinâmicas, outro tempo, outro olhar.

Para Bourdieu (1997, p. 25) os jornalistas enxergam através de “‘óculos’ especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras; e vêem de certas maneiras as coisas que vêem”, selecionando o “sensacional” e o “espetacular” e construindo o que é selecionado. Sendo assim, os profissionais do Canal Futura apresentam uma diferença a respeito desse senso prático, desse habitus: uma diferença de “grau” na lente jornalística, que os impele a enxergar de forma mais periférica e conectiva os acontecimentos. Serão essas categorias de percepção distintas que os farão escapar da crítica àquilo que Bourdieu chama de visão des-historicizada e des-historicizante, atomizada e atomizante.

“Na falta de tempo, e sobretudo de interesse e de informação (limitando-se

⁴¹ *Lead* são informações supostamente mais importantes de um acontecimento, que devem constar no primeiro parágrafo de um texto jornalístico. Esse primeiro parágrafo é composto pelas respostas a essas cinco questões.

seu trabalho de documentação, no mais das vezes, à leitura de artigos de imprensa consagrados ao mesmo assunto) eles não podem trabalhar em tornar os acontecimentos (por exemplo, um ato de violência em uma escola) realmente inteligíveis recolocando-os no sistema de relações em que estão inseridos (como a estrutura familiar, ela própria ligada ao mercado de trabalho, ele próprio ligado à política em matéria de impostos etc.” (1997, p. 140)

Se os “óculos” estabelecem as categorias de percepção e avaliação dos profissionais, uma mudança de “grau” altera o processo produtivo de notícias. Trabalhar com problemáticas, em vez de acontecimentos, alivia a pressão do tempo sobre os jornalistas. Ao contrário do que ocorre em outras redações – onde “o tempo é o elemento básico em cima do qual se trabalha”, pois “a notícia se define pela novidade, pelo que é novo, sendo, portanto, o tempo que transforma o novo em velho” (TRAVANCAS, 1992, p. 34); que acelera a produção jornalística a um ritmo frenético, com os editores a contar regressivamente os minutos em voz alta na redação (SILVA, 2007, p. 66); tempo que gera nervosismo, perda de fala, desentendimentos entre os profissionais e sanções caso o *deadline*⁴² seja ultrapassado (PEREIRA, 1998, p. 85); que faz um editor se antecipar ao próprio tempo e adiantar o relógio da redação em cinco minutos para não chegar ao estúdio em cima da hora da edição do telejornal (VIZEU, 2000, p. 112) –, na redação do Jornal Futura o tempo é um fator sim, mas ao longo dos dois meses que passei acompanhando a produção jornalística do grupo, houve apenas um episódio cuja movimentação foi fora do esperado⁴³. Diariamente, há apenas uma maior atividade na redação durante a manhã, que se acentua próximo do horário do telejornal ir ao ar. Nenhuma perda de fala nem desentendimentos devido ao estresse. E a explicação está no fato do Jornal Futura não olhar para as notícias como um produto perecível, “altamente deteriorável”, como definiu Schlesinger (1993, p. 177).

⁴² Prazo final para entrega de matérias que irão compor um impresso ou um telejornal. Em Português significa, ao pé da letra, “linha de morte”.

⁴³ Nesse dia, uma das reportagens que estava na edição do telejornal deveria ser transmitida por satélite à redação. Mas o *fornecedor social* não conseguiu encaminhar a matéria a tempo e os profissionais precisaram modificar o espelho da edição, incluindo outra reportagem às pressas. Pelo que pude observar da rotina dos profissionais, caracterizo o episódio como uma contingência.

Exceções

Porém, há casos em que os jornalistas não escapam de realizar matérias sobre acontecimentos. E essas situações são bem específicas, pois trata-se da cobertura de eventos em que estão envolvidos os parceiros mantenedores do canal ou a fundação a qual o Telejornal faz parte. É nessas ocasiões, em que os profissionais do grupo analisado se aproximam do que chamam de “jornalismo convencional”, que o estresse pode aumentar. Ao esclarecer a forma de parceria com as empresas mantenedoras, o Canal Futura estipula a “cobertura jornalística de suas [dos mantenedores] ações sociais, em matérias exibidas no canal”. Sendo assim, não há possibilidade de não se fazer esse tipo de reportagem⁴⁴. Principalmente se o fato envolve a fundação a que pertence o canal, ou como dizem os profissionais, a “própria casa”. Presenciei uma situação dessas, em que houve um agravante. A assessoria de imprensa da própria fundação não avisou antecipadamente ao setor de jornalismo do canal sobre o evento. Os profissionais só tomaram conhecimento dessa “pauta” no dia em que esta ocorreria. Como os dois repórter da redação estavam com reportagens programadas houve um certo nervosismo até que se definisse quem faria a matéria. Além de correrem para resolver a situação, os profissionais se mostraram descontentes com a assessoria. De acordo com a produtora do jornalismo⁴⁵, caso não cobrissem o evento, a falta poderia até justificar uma demissão. Visivelmente nervosa, ela entrou em contato com a assessoria e reclamou. A editora-chefe afirmou que, por email, também manifestou irritação.

O episódio demonstra a particularidade do campo jornalístico, que é ser mais dependente, que qualquer outro campo de produção cultural, de forças externas ao próprio campo (BOURDIEU, 1997, p. 76). No caso do Jornal Futura, não pela pressão de anunciantes, mas de “mantenedores” do canal. E, em situações específicas, da “própria casa”. Na tentativa de minimizar a influência dos “parceiros mantenedores” sobre o telejornalismo produzido pelo canal, a instituição criou um programa específico para divulgar as ações dos “mantenedores”. Assim, apesar dos profissionais do jornalismo realizarem as matérias, as inserções ocorrem ao longo da programação, desvinculadas do conteúdo do telejornal.

Afora essas exceções, o Jornal Futura procura explorar problemáticas.

⁴⁴ Os jornalistas se referem a essas matérias como *rec*, de recomendada. Em outras redações também se utiliza o termo *reco*.

⁴⁵ A produtora do jornalismo é a profissional responsável por administrar verbas, contratações de profissionais, aluguel de equipamentos, férias, horários, banco de horas dos profissionais etc. Ela mesma definiu para mim: “Eu sou produtora do jornalismo. Não de jornalismo”. Portanto, está relacionada à produção logística do setor. Não, diretamente, à produção de conteúdo jornalístico.

Começando a enxergar

É com a ideia de contextualizar os acontecimentos nas problemáticas em que estão inseridos que os profissionais do Jornal Futura visam ampliar e traduzir os fatos para os telespectadores. E o início desse processo é a seleção das *sugestões de pauta*, que chegam de diversas formas à redação. Podem ser enviadas por correio eletrônico, telefonema, conversas com conhecidos, de dentro e de fora da própria redação. Algumas vezes, durante uma *externa*⁴⁶, o próprio repórter, a partir do assunto abordado, tem ideia para uma *sugestão de pauta*. Em outras situações, a sugestão pode vir de onde menos se espera, como conta a produtora, profissional responsável pela triagem das sugestões que chegam à redação do telejornal: “você, de uma coisa que você escuta na rua, uma linha que você lê num panfleto... Você fala: ‘putz! Isso é um matraço!’”. E ela prossegue dizendo o quanto isso depende do olhar do profissional: “outra pessoa ia ler aquela linha e não ia ver... Você escuta três palavras de duas pessoas conversando sobre um projeto [social]... Essas são as melhores [pautas]”, revela a produtora.

Da conversa que tenho com a produtora, destaco a importância do olhar da profissional capaz de identificar um conteúdo, ainda que mínimo, como potencial matéria-prima para a produção de uma notícia. Mas se atualmente ela consegue identificar facilmente uma pauta adequada ao Jornal Futura, quando ingressou no grupo, não era assim.

Formada há 21 anos, ela trabalhou em quatro veículos de comunicação. Todos jornalísticos. Passou por jornais impressos e telejornais, e atuou também como assessora de imprensa. Após anos como repórter, teve experiências como editora, chefe de reportagem, chefe de redação e, por fim, produtora. A experiência da profissional deveria ser, portanto, um fator determinante para apurar o olhar jornalístico, fornecendo a produtora mais capital para jogar o jogo jornalístico.

No entanto, o desafio de produzir um jornal com “propósito de fazer algo diferente”, de “ampliar”, de “traduzir”, trabalhando com problemáticas e não somente com acontecimentos, pode fazer com que a experiência acumulada dos profissionais atrapalhe. A profissional revela as dificuldades por que passou ao começar a trabalhar como produtora do Jornal Futura. Há quatro anos trabalhando no veículo, ela iniciou

⁴⁶ Como os profissionais denominam a saída da equipe para realizar uma reportagem.

coabrindo a licença médica de uma produtora. E o que deveria parecer fácil para uma jornalista experiente, revelou-se complicado.

“Foi muito difícil. Eu não conseguia aprovar uma pauta. Eu não consegui entender o que eles queriam. Não conseguia enxergar. A minha editora na época era uma pessoa muito difícil. Ela não falava. Acho que ela também não sabia bem... Ela também veio da Globo. Nesse período eu cheguei a pedir pra sair, porque eu não estava conseguindo. Eu aprovava uma pauta e caíam cinco. Muita coisa caía no meio, porque ela não me ‘briefava’⁴⁷ bem.”

Sendo assim, a experiência anterior pouco valeu em um grupo de profissionais que pretende fazer algo “diferente” do modelo vigente. Somente a partir do auxílio de alguém experiente, nessa experiência específica, que a profissional conseguiu “enxergar” a proposta do telejornal. Isso se deve às formas de ver o mundo, que os jornalistas adquirem a partir dos critérios de seleção de acontecimentos e de construção de notícias (TRAQUINA, 2008, p. 47).

No caso da produtora, com “óculos” de outras instituições, ela “não conseguia enxergar” o mundo como os profissionais do Jornal Futura. Ele utilizava um senso prático de um jogo que conhecia bem, mas que não funcionava naquela proposta de jornalismo. Apesar da experiência prévia, a produtora precisou de seis meses para identificar a forma de fazer jornalismo na nova empresa. E só conseguiu com a visão de outra editora, que substituiu a anterior, e “está no canal desde o início, há mais de dez anos”. Para a produtora, o conhecimento editorial dessa profissional foi fundamental para que ela desse um “salto”, no entendimento e na execução do trabalho. Foi preciso incorporar as categorias de percepção e avaliação que o jornalismo feito pelo grupo definiu. Ou seja, adaptar-se a um novo habitus. Um modo de fazer jornalismo em que o *furo*, o factual, o acontecimento publicado o mais rápido possível não eram mais percebidos como valores em si, como capital. Mais que ser diferenciado, o habitus da redação do Jornal Futura é diferenciador, coloca em prática princípios de diferenciação distintos ou utiliza diferenciadamente princípios de diferenciação comuns (BOURDIEU, 1996, p. 22) aos demais veículos. Dessa forma, o veículo marca a posição que ocupa no campo jornalístico. Um campo onde esses

⁴⁷ *Briefing* significa breve relato ou resumo sobre o assunto.

princípios comuns tende a homogeneizar os conteúdos produzidos, apesar da concorrência entre os veículos, conforme analisa Bourdieu:

“a concorrência incita a exercer uma vigilância permanente (que pode chegar à espionagem mútua) sobre as atividades dos concorrentes, a fim de tirar proveito de seus fracassos, evitando seus erros, e de contrapor-se a seus sucessos, tentando tomar emprestados os supostos instrumentos de seus êxitos, temas de números especiais que jornalistas se sentem obrigados a retomar, livros resenhados por outros e dos quais “não se pode deixar de falar”, convidados que é preciso ter, assuntos que se devem “cobrir” porque os outros cobriram e mesmo jornalistas que são disputados, tanto para impedir os concorrentes de tê-los quanto por desejo real de os possuir. É assim que nesse domínio como em outros, a concorrência, longe de ser automaticamente geradora de originalidade e de diversidade, tende muitas vezes a favorecer a *uniformidade* da oferta, da qual podemos facilmente nos convencer comparando os conteúdos dos grandes semanários ou das emissoras de rádio e de televisão com vasta audiência. Mas esse mecanismo, muito poderoso, tem também por efeito impor insidiosamente ao conjunto do campo as “escolhas” dos instrumentos de difusão mais direta e completamente sujeitos aos veredictos do mercado, como a televisão, que contribui para orientar toda a produção no sentido da conservação dos valores estabelecidos, como o atesta, por exemplo, o fato de que as listas de premiações periódicas pelas quais os intelectuais-jornalistas esforçam-se em impor sua visão do campo (e, graças ao “toma-lá-dá-cá”, o reconhecimento de seus pares...) justapõem quase sempre autores de produtos culturais altamente perecíveis e destinados a figurar durante algumas semana, com o seu apoio, na lista dos *best-sellers* e autores consagrados que são a uma só vez “valores seguros” capazes de consagrar o bom gosto dos que os consagram e também, enquanto clássicos, *best-sellers* duradouros. Significa dizer que, embora sua eficiência se efetive quase sempre através das ações de pessoas singulares, os mecanismos de que o campo jornalístico é o lugar e os efeitos que eles exercem sobre os outros campos são determinados em sua intensidade e sua orientação pela estrutura que o caracteriza.” (BOURDIEU, 1997, p.107-109)

Atualmente, a própria produtora explica como a visão dos profissionais do Jornal Futura é associada ao interesse do público-alvo do telejornal, evidenciando o permanente diálogo idealizado que os jornalistas mantêm com uma audiência

imaginada (PEREIRA, 1998, p. 67) durante todo o processo de produção da notícia - sem esquecer a necessidade de se diferenciar dos demais veículos.

“É um jornal que interessa ao público em geral e interessa mais a um público que tem mais carência de informação, de serviços... Quando eu penso se uma matéria se encaixa no jornal, eu penso assim: que agrade ao público de forma geral e que interesse mais as classes C, D... que não vão ver esse tipo de matéria em outros jornais.”

É a partir desses princípios – abordar problemáticas, dar visibilidade à processos, contextualizar acontecimentos para uma determinada audiência definida como C, D e E⁴⁸, e marcar a diferença em relação aos demais telejornais –, que os profissionais fornecem evidências das categorias de percepção e avaliação que utilizam para identificar o que pode ser transformado em notícia para o telejornal que produzem. Iniciam, assim, o processo de produção de notícias, estabelecendo que *sugestão de pauta* “se encaixa” no jornalismo proposto.

Para exemplificar como os assuntos tratados pelo telejornal destoam da produção telejornalística em geral, utilizo-me de duas das matérias que foram ao ar durante a pesquisa.

A primeira reportagem, apesar de ter sido definida numa *reunião de pauta* em que eu ainda não acompanhava as atividades do grupo de profissionais, acredito que seja um exemplo elucidativo para o leitor das notícias veiculadas pelo Jornal Futura.

Enquanto todos os veículos abordavam a crise econômica mundial, com foco na instabilidade das bolsas de valores de todo o mundo, na alta do dólar no Brasil, na redução de crédito e na perspectiva de desemprego, os jornalistas do telejornal analisado definiram outra abordagem.

Então, utilizando o acontecimento apenas como ponto de partida, os profissionais procuram contextualizar o fato, coberto por outros órgãos de imprensa, à realidade do que pensam ser a audiência do telejornal que produzem. Empregando essa linha de raciocínio, eles tiveram como resultado final uma matéria sobre cooperativas de crédito, que em períodos de crise, podem ser uma saída para micro e pequenos empresários e mesmo pessoas físicas. Na matéria, a crise econômica mundial era

⁴⁸ Os profissionais se baseiam em uma pesquisa de mercado, a qual não tive acesso, para definir o perfil da audiência do canal. Mas a página eletrônica do Canal Futura divulga que são 73 milhões com

mencionada na introdução, que os jornalistas chamam de *cabeça*. A crise serviu de *gancho*⁴⁹. O acontecimento, então, foi ampliado para que melhor, como supõem os profissionais, atendesse aos interesses da audiência que possuem⁵⁰.

Com o intuito de explicar melhor a questão das cooperativas e como a iniciativa pode auxiliar em momentos de crise, os profissionais convidaram um *especialista* para falar, durante entrevista no estúdio do telejornal, sobre o funcionamento das cooperativas de crédito.

A segunda reportagem que utilizo para exemplificar a forma de abordagem do grupo de profissionais trata da ocupação no Morro Santa Marta, localizado na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, pela Polícia Militar do estado. A matéria é descrita, de forma comparativa com outros veículos, pelo mesmo estagiário que me elucidou a questão sobre a característica do telejornal.

“Todo dia os outros jornais deram um minuto e meio, dois minutos, dizendo o que estava ocorrendo. O Jornal Futura deu uma matéria de quatro [minutos] mais uma entrevista. Quase 10 minutos [ao todo]. E a especialista encerrou falando da novidade da ação e deu esperança. O que é legal... encerra pra cima”.

Os dois exemplos mostram a preocupação em ampliar e contextualizar, ultrapassar a cobertura do “jornalismo convencional”, que – de acordo com o estagiário, no caso da ocupação do Dona Marta – costuma se prender ao acontecimento, ao “que estava ocorrendo” apenas. E a presença de um *especialista* no estúdio tem papel fundamental nessa contextualização para a audiência. Esse elemento, através da entrevista realizada posteriormente à apresentação da matéria, revela a tentativa dos profissionais de empregar, a cada edição do telejornal “o discurso articulado, que foi pouco a pouco excluído dos estúdios de televisão” (BOURDIEU, 1997, p. 11).

Outro aspecto importante, observável nas duas reportagens citadas, é que ao se distanciarem da abordagem do factual e trabalharem com a problemática circundante, preferirem a questão que envolve o acontecimento ao acontecimento única e

acesso à programação do canal e 33 milhões de telespectadores regulares.

⁴⁹ *Gancho* pode ser definido como o motivo, a partir de uma ocorrência qualquer, para a realização da matéria ou de um série de reportagens.

⁵⁰ Nesse caso, segundo os critérios de noticiabilidade de Galtung e Ruge, os jornalistas utilizaram a significância, que pode ser explicada como proximidade cultural entre o evento o público com quem se pretende comunicar.

exclusivamente, os profissionais do Jornal Futura produzem um jornalismo que contextualiza, racionaliza e – ao retirar “a ‘invisibilidade’ dos processos e das problemáticas” (TRAQUINA, 2008, p. 83) – conseguem indicar soluções e fornecer “esperança” ao público. Ao se distanciarem do factual, fogem da visão negativa de mundo associada à prática jornalística e da ideia de “um mundo de notícias vindas do inferno” (2008, p. 61). Mas deve-se ter em mente que esse mundo infernal de notícias não é resultado da iniciativa particular dos agentes dentro do campo jornalístico. É, invariavelmente, “uma engrenagem trágica, exterior e superior aos agentes, é porque cada uma dos agentes para existir, é de certa forma constrangido a participar de um jogo que lhe impõe esforços e sacrifícios imensos” dentro dessa “*máquina infernal*”⁵¹ (BOURDIEU, 1996, p. 11).

No campo jornalístico, especificamente, podemos compreender como constrangimentos a busca obcecada pelo *furo*, que define notoriedade e prestígio, tanto ao veículo como ao profissional, mas que obriga os jornalistas, em geral, a estarem disponíveis 24 horas, a viverem dentro de um “outro tempo”, que “não espera nem abre exceção. Jornal tem que sair todo dia, chova ou faça sol, com ou sem vontade por parte de quem trabalha nele” (TRAVANCAS, 1993, p. 35); sob uma competição acirrada nas redações, que exigem do profissional bom nível de informação, versatilidade apesar de, no caso de alguns profissionais, pagar um salário baixo e exigir uma carga excessiva de trabalho (p. 52-53). Tudo pela lógica de analisar a própria produção em relação a da concorrência através de critérios como “deram”, “não deram”, “deram bem”, “deram mal” (SILVA, 2007, p. 56).

É completamente fora da lógica da concorrência⁵² ou do “deram-não deram”, que funciona a etapa de seleção das *sugestões de pauta* do Jornal Futura, que atua na lógica do que não é notícia nos outros jornais. Ou como definiu um jornalista, o grupo de profissionais “tenta trabalhar no vácuo da grande imprensa”. Ao buscar esse espaço e modificar a forma de perceber e avaliar o que é notícia, os profissionais tomam posição no campo jornalístico. Posição essa que define o “ponto de vista” do veículo ou o “princípio de visão assumida a partir de um ponto situado no espaço

⁵¹ Destaque do autor.

⁵² Apesar de fora dessa lógica, os profissionais a conhecem e até brincam. A editora-chefe chegou a dizer que um determinado telejornal estava “assistindo muito ao Jornal Futura”, pois identificou matérias semelhantes às realizadas pela equipe que coordena.

social, de uma *perspectiva*⁵³ definida em sua forma e em seu conteúdo pela posição objetiva a partir da qual é assumida.” (BOURDIEU, 1996, p. 27).

Bourdieu afirma que essa tomada de posição só pode ser compreendida de forma relacional. Assim como em outros campos de forças, os veículos jornalísticos só podem existir “nas e pelas diferenças” que os separam dentro de um campo específico de produção cultural. Assim, os agentes traçam estratégias de mudanças, que são condicionadas pelo sistema de possibilidades oferecidas num determinado momento de um determinado campo (p. 62-63).

“As estratégias dos agentes e das instituições que estão envolvidos nas lutas literárias, isto é, suas tomadas de posição (específicas, isto é, estilísticas, por exemplo ou não-específicas, políticas, éticas etc.), dependem da posição que eles ocupem na estrutura do campo, isto é, na distribuição do capital simbólico específico, institucionalizado ou não (reconhecimento interno ou notoriedade externa), e que, através da mediação das disposições constitutivas de seus *habitus* (relativamente autônomos em relação à posição) inclina-os seja a conservar seja a transformar a estrutura dessa distribuição, logo, a perpetuar as regras do jogo ou a subvertê-las. (...)

Vemos que a relação que se estabelece entre as posições e as tomadas de posições nada têm de mecânicas: cada produtor, escritor, artistas, sábio constrói seu próprio projeto criador⁵⁴ em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus*⁵⁵ por uma certa trajetória e também em função da propensão a acolher ou recusar tal ou qual desses possíveis, que os interesses associados a sua posição no jogo lhes inspiram.” (BOURDIEU, 1996, p. 63-64)

Dito isso, pode-se compreender que no campo jornalístico, o Jornal Futura se coloca na posição dos “inovadores” em oposição aos “conservadores”, são os “heréticos” na relação de forças com os “ortodoxos” ((BOURDIEU, 1996, p. 65). Tem um “projeto”, nas palavras da editora-chefe de fazer um jornalismo fora dos paradigmas do mercado. É pensando nesse “projeto” inovador ou herético que os profissionais produzem notícias.

⁵³ Destaque do autor.

⁵⁴ Destaque do pesquisador.

Convido, então, o leitor a acompanhar o percurso que faço seguindo uma *sugestão de pauta* específica, por todas as etapas de produção, até que a *pauta* passe à matéria e seja transmitida ao público como notícia.

Olhar jornalístico

A produtora do jornalismo relatou a mim que a ideia para a realização da matéria que acompanho surgiu quando ela ouvia o rádio do automóvel, no trajeto para o trabalho. Uma entrevista com a pesquisadora Zilah Meirelles⁵⁶, em uma rádio de notícias, a fez identificar a possibilidade de realizar uma matéria para o telejornal, abordando a problemática. A partir da identificação do conteúdo em potencial, a própria produtora elaborou um texto com as informações relevantes que ouviu ao longo da entrevista e encaminhou a proposta, juntamente com as demais que compunham a relação de *sugestões de pauta*, à *reunião de pauta*. O texto elaborado por ela como sugestão foi o seguinte:

“**Soldados/Tráfico** - A ONG Espaço Cultural Dom Pixote faz um trabalho de ressocialização com adolescentes e jovens (15 a 25 anos) que trabalhavam para o tráfico em suas respectivas comunidades. O projeto funciona em Vila Isabel e começou para atender o morro dos Macacos. Só que com o tempo começaram a aparecer jovens de outras comunidades como favela do Querosene, do Zinco, Complexo do Morro do São Carlos, Favela do Acari etc. O perfil desses garotos é o seguinte: permanecem trabalhando para o tráfico por mais de cinco anos; começaram como olheiros e muitos chegaram a gerente-geral (segundo posto da hierarquia). Hoje, estão, em média, há 2 anos fora do tráfico de drogas e trabalham como motoboys, camelôs, cabeleireiros e até intérpretes de escola de samba. De acordo com a coordenadora do trabalho, Zilá Meirelles, mais importantes do que o trabalho social, o que os manteve fora da criminalidade foi o espaço de acolhimento oferecido. Ainda segundo Zilá, o que os faz procurar o projeto é, principalmente, o medo de morrer.”

⁵⁵ Destaque do autor.

⁵⁶ Doutora em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública/Fiocruz.

A parte em negrito do texto que compõe o relatório com as *sugestões de pauta*⁵⁷, realça o que os profissionais chamam de *retranca*. A *retranca* funciona como título da matéria, o nome pelo qual os profissionais irão identificá-la nas diferentes fases da produção da notícia. Nesse caso, o nome sugerido, *Soldados/Tráfico*, está em negrito. Há casos em que as *retrancas* estão apenas em caixa alta. Outros em que estão em negrito e caixa alta. De qualquer forma, A *retranca* está sempre em destaque. A partir de agora, irei me referir as matérias conforme os jornalista, pelas *retrancas*.

Com o conhecimento prévio de alguns critérios de noticiabilidade que grupo de profissionais analisados utiliza para identificar, sugerir e abordar questões, podemos prosseguir com o objetivo de compreender como transformam as problemáticas em notícias. Para isso, seguimos à próxima etapa do processo de produção do telejornal, acompanhando o percurso de *Soldados/Tráfico*.

⁵⁷ ANEXO A

2. Reunião de pauta

quem somos, como fazemos e para quem fazemos

A reunião em questão ocorreu no dia 07 de janeiro de 2009, às 15h de uma quarta-feira, dia e hora em que, semanalmente, são realizadas.

Este é o momento em que os profissionais do jornalismo tomam conhecimento de todas as sugestões que a produção classificou como possíveis matérias a serem elaboradas. A partir das *sugestões de pauta* encaminhadas pelos próprios jornalistas do grupo, por funcionários de outros setores do canal ou mesmo por pessoas externas à instituição, a produtora emprega os critérios de noticiabilidade do grupo – não factual, contextualização, interesse da audiência em geral e do público C, D e E em particular, e possibilidade de apontar soluções para a problemática abordada – para, então, definir quais temáticas se adequam melhor ao projeto editorial do Jornal Futura. Com as sugestões selecionadas, a produtora as compila em um documento que serve de roteiro para *reunião de pauta*. Diversas cópias são produzidas para que todos os presentes à reunião acompanhem as discussões e contribuam em cada sugestão.

Participam das *reuniões de pauta* o escritório de jornalismo de São Paulo, via teleconferência, a produtora, a editora-chefe, o editor-executivo, a editora-repórter, a apresentadora, repórteres, eventualmente cinegrafistas, uma pessoa representante do arquivo do canal, estagiários e pessoas de outros setores da instituição, que colaboram com sugestões ou nas discussões das sugestões apresentadas. No entanto, essa configuração não é rígida. Particpei de reuniões em que pelo menos uma dessas pessoas não estava presente. Algumas vezes, mais de uma. A própria editora-chefe afirma não participar de todas as reuniões: “Eu venho uma vez por mês, mas às vezes eu sinto que tenho que vir, porque as coisas tendem para o jornalismo convencional”. Hierarquicamente, ela tem o posto mais elevado dentro do Jornalismo. E isso fica evidente quando está presente nas reuniões. Em matérias “delicadas”, como os profissionais costumam classificar aquelas reportagens com implicações políticas, em que pessoas, grupos ou corporações podem se sentir prejudicadas, é a editora-chefe quem dá a última palavra sobre como abordar ou não a questão. Um exemplo disso ocorreu na discussão sobre a *sugestão de pauta* denominada pelos profissionais de *Formação Médica*. No dia da reunião, a editora-chefe não estava presente e o texto descrevia a sugestão assim:

“A Associação Médica Brasileira (AMB) e a Associação Paulista de Medicina (APM) vêm a público expressar preocupação com a notícia que dá conta de que o Ministério da Educação (MEC) avaliará ainda no início de 2009 o pedido de abertura de sete novos cursos de medicina (SIC) podendo autorizá-los a funcionar. É público que o Brasil não precisa de novas escolas de medicina. Temos uma média de um profissional por 600 habitantes, proporção muito superior à preconizada como ideal pela Organização Mundial de Saúde (OMS) que é de um médico por 1.000. Aliás, em grandes centros, como São Paulo, a média é de um profissional de medicina por 250 habitantes. Um exagero. Nosso problema, portanto, não é de quantidade, é, sim, de qualidade. Temos atualmente 176 faculdades, sendo que partes delas oferece ensino insuficiente, pois visa apenas a amealhar lucros. São, enfim, cursos que prestam um desserviço social, agindo de má fé com estudantes que sonham em servir ao próximo e colocando em risco a saúde dos cidadãos. O próprio Ministério da Educação reconheceu publicamente as graves falhas do processo de formação em 2008 ao colocar em suspeição diversas escolas médicas e ao punir algumas delas com suspensão de vestibulares e cortes nos números de vagas, além de advertir outras que também poderão ser penalizadas em futuro próximo.”

Ao final da leitura da sugestão de pauta Formação Médica, os profissionais apresentam algumas dúvidas sobre o viés a ser tomado na elaboração da matéria. Frente às incertezas, a apresentadora do jornal diz: “Essa aqui é o tipo da matéria que a gente tem que esperar a opinião da editora-chefe.”⁵⁸.

Com essa afirmação, a jornalista evidencia que a editora-chefe estabelece a direção a seguir, sempre que necessário. Isso explica também que a profissional só está presente nas reuniões quando precisa trazer novamente a equipe para o projeto editorial do telejornal. Quando as matérias apresentam um viés muito próximo do modelo jornalístico vigente, diferente da proposta do canal, ela comparece à *reunião de pauta*. Uma prática que visa marcar o posicionamento do Jornal Futura no campo jornalístico.

Na ausência da editora-chefe, o direcionamento das questões é dado pelo editor-executivo. É ele quem aponta, por exemplo, o viés que a abordagem de determinado

⁵⁸ A jornalista se referiu à editora-chefe pelo nome. Por questões de preservar a identidade dos

assunto deve tomar. Durante as discussões, na maioria das vezes que estive presente, foi ele quem apontou outras questões para além da pauta sugerida. O editor-executivo parte da sugestão, aprovando o tema, mas indica, por exemplo, que deve-se ampliar a abordagem, buscar outros elementos, pontos de vista distintos, desdobramentos da questão. A orientação também pode ser de reduzir a sugestão apresentada, focar em menos pontos do que o sugerido ou abordar aspectos mais definidos de um assunto proposto. O objetivo dessas ações é fazer a sugestão se adequar melhor ao perfil do jornal e ao que chamam de “nosso público”. O resultado dessas ações deve ser a contextualização da questão, recorrendo assim, à proximidade com o universo da audiência. Por exemplo, numa sugestão que tratava de crimes virtuais, os profissionais resolveram abordar os perigos a que estão expostos os usuários de lojas que oferecem acesso à Internet (*Lan Houses*), com a intenção de alertar às mães das classes C, D e E e cujos filhos recorram a esse tipo de serviço. A modificação da sugestão foi justificada pela crença dos profissionais de que essa é a forma de acesso à Internet da maioria do público C, D e E.

Para demonstrar a dinâmica de uma *reunião de pauta* recorro à outra discussão sobre a definição da abordagem, com a presença da editora-chefe. A *sugestão de pauta* era Pesquisa/Catadores, e apresentava as seguintes informações:

“O Rio de Janeiro fez o primeiro diagnóstico no Brasil a respeito dos catadores de materiais recicláveis. O trabalho foi realizado pela Petrobrás e Fundação Banco do Brasil e teve o objetivo de conhecer a categoria, para auxiliá-los na montagem de entrepostos de reciclagem e na melhoria da logística e capacidade de venda do setor. Foram ouvidos 1.248 catadores. Eles têm 40 anos em média, grande parte não completou sequer o Ensino Fundamental e têm renda média de 520 reais. Segundo o coordenador do trabalho, Jorge Streit, em cidades como Brasília, Salvador, e Belo Horizonte os catadores já conseguem se organizar em rede de cooperativas, mas no Rio isso ainda não existe, muito em função da violência nas comunidades. Os catadores estão enfrentando uma grande crise no setor, em função do próprio momento econômico que o país atravessa. O quilo do papelão, por exemplo, caiu de 48 para 10 centavos no último mês na indústria recicladora.”

Após a leitura da sugestão pela produtora, a editora-chefe questiona: “A gente, como Canal Futura, vai defender o quê? Nós queremos dizer que a organização é

profissionais, sempre que isso acontece, substituo o nome pelo cargo exercido pelos profissionais.

importante? Sabemos que a maioria [dos catadores] é desorganizada.”. Frente à provocação, um dos participantes da reunião diz que a organização aumenta os rendimentos dos catadores. E a editora continua a questionar: “Esse é o problema. Quais são os sinais que indicam isso?”. E aproveita para lembrar a todos os presentes: “Canal Futura! Canal Futura! A gente não é Globo nem SBT. O que a gente pode levar pro nosso telespectador que seja educativo, informativo...?” Outras pessoas se manifestam, lembram de cooperativas sobre as quais fizeram matérias, das cooperativas que estão organizadas e das que não estão. E, por fim, a editora define o caminho a explorar: “O rumo da matéria está definido: a importância da organização”. Durante a discussão, são as provocações da editora que mobilizam os participantes. Ela reforça o viés a ser tomado: perfil editorial do canal, em contraste com outros veículos e preocupação com o público idealizado – “nosso telespectador” – e, principalmente, a tomada de posição pela diferenciação com outros canais televisivos. Esse comportamento da editora-chefe encaminha a *reunião de pauta* como uma grande sessão de *brainstorming*. Todos podem e são estimulados a falar. Dão ideias de abordagem, lembram de temas semelhantes que já foram abordados, inclusive matérias anteriores sobre o mesmo tema em pauta. Também sugerem *campos* e *personagens* para a reportagem. Enfim, participam todos de forma criativa para alcançarem o objetivo da *reunião de pauta*, que é escolher as sugestões que melhor caracterizam o jornalismo feito por esse grupo de profissionais, levando em consideração a questão sugerida não ser factual, a linha editorial (contextualizar) e a audiência (público em geral, C, D e E em particular). Em outras palavras, a *reunião de pauta* decide que sugestão de pauta irá se tornar notícia, como será essa notícia e para quem será destinada.

Com essas questões respondidas, os profissionais seguem para a próxima *sugestão de pauta* levada para a reunião. E assim prosseguem até a última delas ser discutida, aprovada, alterada ou rejeitada. Sem dúvida, esse primeiro momento coletivo do processo de produção da notícia é de suma importância para que os profissionais ajustem e enquadrem as sugestões, futuras *pautas*, nos critérios de noticiabilidade do grupo. Mas essa é apenas a perspectiva produtiva da *reunião de pauta*. Quanto à socialização do grupo de profissionais, a *reunião de pauta* apresenta outros aspectos bastante relevantes.

Pereira (1998) destaca a importância da *reunião de pauta*, juntamente com as reuniões

de *consolidação e fechamento*, que presenciou ao etnografar a produção jornalística de dois veículos impressos da cidade do Rio de Janeiro. A autora menciona que as reuniões formam uma das três fases de um “ritual jornalístico”, juntamente com a *pauta* e a *edição/fechamento*. (PEREIRA, 1998, p. 63). A explicação de Pereira se baseia em Tambiah, para quem o ritual é “um sistema de comunicação simbólica, construído coletivamente, no sentido de ordenar as relações dos indivíduos com seus pares, com a natureza e com o divino”. Ela ainda recorre a circularidade da rotina jornalística, também, explorada por Torres, que sugere pensarmos a mídia como um “ritual de comunicação contemporâneo”. (TORRES apud PEREIRA, 1998, p. 62).

Concordo, em parte, com a abordagem ritual de determinadas produções midiáticas, em especial as de telejornalismo. Para mim, de fato, há aspectos que enquadram o telejornal em uma estrutura ritual. Porém, não entendo a *reunião de pauta* como um “momento ritual”. Mas, sim, como uma etapa de preparação para uma performance ritual, a acontecer em outra etapa posterior do processo de produção. E pela própria descrição de Pereira, tenho dúvidas da possibilidade de definir a *reunião de pauta* como uma “fase ritual”, tendo em vista que a autora a descreve “como uma espécie de fórum do qual participam representantes de diversas áreas da redação”. Nesse “fórum”, os profissionais realizam “debates, críticas, sugestões, questionamentos e ordens”. E as discussões criam uma espécie de consenso nos presentes. Na descrição da autora, há ainda uma tentativa de “vender matérias”, ou seja, prática de apresentar pautas durante a reunião de “forma atraente e com forte apelo de convencimento” por parte das diferentes editorias. A autora ainda compara a reunião a um mercado, traçando uma analogia entre o baixar de preços e as apregoações de vantagens dos produtos feitas pelos vendedores e os relatos empolgados, que visam despertar o interesse de colegas e sensibilizar o editor-chefe. A pesquisadora se refere a usual “disputa por atenção” dos presentes e o “jogo de poder, prestígio e vaidade” existente na reunião de pauta, sobretudo quando as críticas sobre matérias já publicadas são lançadas, que define como um “julgamento de desempenho” dos profissionais (PEREIRA, 1998, p. 73-74).

Pela descrição de Pereira, penso que a *reunião de pauta* por ela analisada se ajusta melhor a estrutura de um jogo. Jogo este que pela descrição de Lévi-Strauss, utilizada por Tambiah (1985, p.128), apresenta características distintivas de uma prática ritual.

“O jogo parece, portanto, como *disjuntivo*: ele resulta na criação de uma divisão diferencial entre os jogadores individuais ou das equipes, que nada indicaria, previamente, como desiguais. Entretanto, no fim da partida, eles se distinguirão em ganhadores e perdedores. De maneira simétrica e inversa, o ritual é *conjuntivo*⁵⁹, pois institui uma união (pode-se dizer aqui, uma comunhão) ou, de qualquer modo, uma relação orgânica entre os dois grupos (que, no limite, confundem-se um com a personagem do oficiante, o outro com a coletividade dos fiéis) dissociados no início. No caso do jogo, a assimetria é pré-ordenada; ela é estrutural, pois decorre do princípio de que as regras são as mesmas para os dois campos. Já a assimetria é engendradora: decorre inevitavelmente da contingência dos fatos, dependam estes da intenção, do acaso ou do talento. No caso do ritual ocorre o inverso: coloca-se uma assimetria pré-concebida e postulada entre profano e sagrado, fiéis e oficiante, mortos e vivos, iniciados e não-iniciados etc, e o “jogo” consiste em fazer passarem todos os participantes para o lado da parte vencedora, através de fatos cuja natureza e ordenação têm caráter verdadeiramente estrutural.” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 49)

Com a distinção entre jogo e ritual em mente, e a própria descrição de Pereira sobre as *reuniões de pauta* que etnografou, é possível associar algumas características. A disputa da atenção dos superiores e as tentativa de convencê-los por parte dos demais profissionais demonstram que nessa etapa da reunião não há indicação de desigualdade entre os participantes que competem por “vender as pautas”. Ao final da reunião, identifica-se ainda os “ganhadores” e “perdedores”, pois as editorias que não conseguem convencer colegas e editor-chefe sobre a importância do que propõem publicar, perdem espaço na edição do jornal. Por outro lado, as editorias que conseguem “vender pautas” ganham espaço. Além disso, vencedores e vencidos são definidos também pelo “julgamento de desempenho” descrito por Pereira. Editorias e profissionais perdem ou ganham prestígio através das críticas às matérias publicadas. Críticas que são colocadas à vista de todos na redação, funcionando como “uma forma pública de reconhecimento de competência ou não” (1998, p. 74) do profissional. Portanto, ao final da *reunião de pauta* fica clara a desigualdade entre as editorias. Refletido no ganho de prestígio e reconhecimento, ou seja, capital simbólico de umas em relação às outras.

⁵⁹ Destaques do autor.

Ao lado das similaridades com a estrutura do jogo, a *reunião de pauta* apresenta ainda um distanciamento das características descritas por Lévi-Strauss, e utilizadas por Tambiah, para identificar um ato ritual. Mesmo que ao final a reunião de pauta gere “um certo consenso nos presentes às reuniões” (PEREIRA, 1998, p. 72), inicialmente não existem dois grupos separados, identificados, um, na autoridade que dirige o ritual (editor-chefe) e, outro, na coletividade participante (editorias), que entrem em “comunhão” ao final da reunião. Conforme descreve Edilson Silva (2007, p. 57), apesar de dispostos a acatar as decisões da reunião, os profissionais podem não se dar por satisfeitos em relação a elas.

Todavia, apesar de não visualizar um ritual na *reunião de pauta*, entendo que a ocasião funcione como uma referência para os jornalistas, uma oportunidade de ressaltar o que é “válido”, “elogiável” (PEREIRA, 1998, p. 74) e o que não deve ser feito.

Pelo que acompanhei no Jornal Futura, a *reunião de pauta* é, mais que qualquer outra coisa, um mecanismo de controle dos profissionais. A oportunidade oferece aos profissionais o ponto de vista da instituição, que revela o posicionamento do canal no campo jornalístico. A reunião de pauta é o lugar onde a comunicação da linha editorial do jornal – pode-se pensar também na estratégia utilizada no campo de forças relativas do jornalismo – é privilegiada, torna-se mais explícita. Permite aos profissionais se interarem mais sobre a maneira como os superiores definem a forma de ver e de produzir a notícia. Ao se adequarem a essa visão, ou aos “óculos” da instituição, assumem a estratégia editorial planejada. Assim, os jornalistas evitam futuras reprimendas, pois ao compreenderem o senso prático do jogo em que estão inseridos, deixam de “tentar adivinhar o que o patrão quer”, conforme verificou Warren Breed (1993, p. 155), em uma análise do controle social na redação.

Ao chamar a atenção dos profissionais para quem são, afirmando “Jornal Futura! Jornal Futura!”, a editora-chefe trabalha mais do que a produção jornalística dos profissionais. Trabalha o posicionamento do grupo. As notícias que os profissionais produzem, e a forma como produzem, definem mais do que a linha editorial do jornal, mas a identidade de um projeto de telejornal e, por conseguinte, a identificação dos jornalistas com o conteúdo que produzem. Por isso, entendo a *reunião de pauta* como uma forma de controle. Evidência que a editora-chefe demonstra por se preocupar quando as matérias tendem ao “jornalismo convencional”. Há uma intenção,

constantemente verbalizada, em se diferenciar do paradigma jornalístico vigente. É essa diferenciação, com relação ao demais agentes do campo jornalístico, que constitui e (re)afirma a identidade do telejornal, produto do fazer jornalístico e dos profissionais que acompanho. Pois os habitus são os princípios geradores de práticas distintas e distintivas, definem sistemas de classificação, princípios de visão e de divisão, constituindo, portanto, a diferença como ideia central de existência em um campo. (BOURDIEU, 1996, p. 22-23).

No caso específico de *Soldados/Tráfico*, matéria que decido acompanhar por todo o processo de produção, não há dúvidas entre os profissionais sobre como deve ser a abordagem da questão. Por isso, a discussão não se prolonga durante a *reunião de pauta*. A sugestão parece estar de acordo com os critérios de noticiabilidade do telejornal: não é factual, possibilita abordar a problemática de entrada e saída dos jovens no tráfico de drogas e, de acordo com a visão dos profissionais, interessa ao público em geral e às classes C, D e E.

Com a ausência da editora-chefe na reunião, as ressalvas feitas pelo editor-executivo são apenas em relação às identidades dos jovens, que devem ser preservadas na matéria. No entanto, efeitos como imagens desfocadas precisam ser evitados. Ele pediu para que sejam feitas tomadas que evidenciassem detalhes como olhos, boca ou contraplanos, silhuetas e sombras. Outra alteração realizada na *sugestão de pauta* durante a reunião foi trocar a retransmissão de *Soldados/Tráfico* para *Meninos/Tráfico*, tendo em vista que os jovens não estão mais integrando o tráfico de drogas. Apesar da retransmissão não ser divulgada na matéria, sendo apenas a forma pela qual os profissionais identificam internamente o material referente ao assunto, ao longo das várias etapas do processo de produção, a alteração foi feita.

Com ajustes e ressalvas registradas, a sugestão transforma-se em pauta.

3. Produção

preparando o terreno

Depois de umas duas, duas horas e meia de reunião, a produtora retorna à redação com a relação das sugestões que foram aprovadas. A profissional, então, envia por correio eletrônico as pautas, com as considerações feitas na reunião, para a editora-chefe. Portanto, mesmo que não esteja presente a todas as *reuniões de pauta*, ela está sempre ciente do que será produzido pela equipe que comanda. Ao receber o documento⁶⁰, a editora-chefe acrescenta algumas questões e orientações, sempre definindo uma direção à *pauta*, que irá guiar o repórter responsável por realizar a matéria.

Após o olhar examinador da editora-chefe e com todas as informações de como deve ser realizada a reportagem, a produtora começa a colocar em prática o que foi planejado pela equipe. Inicia-se assim o processo de produção da matéria.

Durante minha passagem pela redação, tive a oportunidade de acompanhar o trabalho de dois produtores. A produtora efetiva saiu de férias alguns dias após minha entrada no campo. O produtor que a substituiu é um profissional que foi estagiário do telejornal, portanto, nas palavras do editor-executivo, um profissional “formado pela gente”. É ao lado dele que acompanho toda a produção de algumas matérias, mais especificamente aquela que nos permite seguir o fluxo de produção: *Meninos /Tráfico*. De modo geral, o trabalho do produtor, nessa etapa do processo de produção da notícia, consiste em pesquisar na Internet sobre os projetos citados na pauta; pesquisas acadêmicas relacionadas sobre a questão; nomes e contatos de pesquisadores e outros profissionais, que os jornalistas consideram *especialistas* sobre o assunto, que possam ser entrevistados na matéria; os *personagens*, pessoas que viveram a situação apresentada no *VT*; e os *campos*, locais onde serão gravadas as imagens que irão compor a matéria.

No caso de *Meninos/Tráfico*, o produtor visitou primeiro a página eletrônica do projeto realizado com os jovens egressos do tráfico de drogas, com o intuito de conseguir algumas informações sobre o trabalho e as atividades realizadas pela instituição. Com o nome da pesquisadora, o produtor procura e encontra na Internet um artigo escrito por ela sobre a pesquisa de doutorado realizada com os jovens

⁶⁰ ANEXO C

atendidos pelo projeto. Ele imprime duas cópias e cede uma para mim. Imediatamente começa a leitura do material. Com uma caneta marca o texto, sublinha, circula palavras e expressões e faz colchetes em determinados parágrafos. Com algumas setas, o profissional destaca outros trechos, que identifica como importantes para conhecimento do repórter que será destinado para realizar a matéria. Posteriormente, ele explica para mim o objetivo das marcações no texto: “para ele [repórter] não perder tempo realizando outra pesquisa, eu coloco essas informações. Ele pode até fazer outra pesquisa, mas isso já tá ali [na pauta]”.

No entanto, tais informações também deixam o próprio produtor esclarecido sobre o assunto a ser tratado na matéria. O produtor também precisa conhecer sobre a situação dos jovens que deixam o tráfico de drogas, pois irá entrar em contato com possíveis *especialistas* a serem entrevistados na matéria. Ele realiza, por telefone, uma entrevista prévia com os possíveis entrevistados e repassa as informações importantes para a *pauta* do repórter. Portanto, as informações obtidas na pesquisa servem primeiramente ao produtor e, futuramente, ao repórter.

Primeiros contatos

Após a pesquisa sobre a questão que envolve a saída de jovens do tráfico de drogas, o produtor entra em contato com a instituição que realiza o projeto. Sempre utilizando um *headset*, equipamento que consiste de um fone de ouvido e um microfone, o produtor está permanentemente pronto para atender ou realizar uma chamada telefônica. O equipamento permite que, durante os telefonemas, ele fique com as mãos livres para pesquisar na Internet e ou fazer anotações enquanto conversa ao telefone⁶¹. Essa conversa para a produção da matéria apresenta a seguinte dinâmica: o produtor se identifica e diz a que veículo jornalístico pertence. Em seguida, informa da intenção de realizar uma matéria sobre determinado assunto e deixa claro para o interlocutor qual será o viés de abordagem da reportagem. Posteriormente, informa ao futuro entrevistado que gostaria de fazer algumas perguntas sobre a situação a ser explorada pela matéria. Com o consentimento do *especialista*, ele inicia, então, a

⁶¹ Assim os produtores passam praticamente todo o expediente. E isso pode gerar cenas divertidas, pois ao falar ao telefone, muitas vezes outras pessoas da redação pensam que o produtor está a falar com elas. Comigo mesmo aconteceram algumas dessas situações.

entrevista. A cada indagação do produtor, o interlocutor fala alguns minutos, enquanto o jornalista escuta e digita as informações identificadas por ele como relevantes para a composição da *pauta* do repórter.

Seguindo esse padrão, ele liga para a instituição, cujo trabalho é assistir os jovens que deixaram o tráfico de drogas, e fala com a assessora de comunicação do lugar. Durante a conversa, a interlocutora comenta com ele que um telejornal local já marcou uma reportagem com os jovens. Ao saber, o produtor, prontamente, marca a diferença entre os dois veículos:

“Apesar de ser o mesmo tema, o objetivo da matéria é outro. É mostrar que é possível, através de projetos sociais, iniciativas... que os jovens podem sair do tráfico. Mostrar a linha de fuga, de saída desse universo. Não é trabalhar a violência, que chama muito mais a atenção, mas não é do nosso interesse.”

A explicação do produtor convence a assessora que aceita marcar a entrevista com a equipe do Jornal Futura.

Durante a ligação, percebo que o produtor precisa convencer a interlocutora da importância da matéria. Após desligar o aparelho, ele comenta comigo que ela disse que a reportagem do telejornal local se restringiu a explorar como era a vida dos jovens no tráfico. Não focou a possibilidade de saída dos jovens do crime. A assessora revelou ainda que isso deixou os jovens “estressados”, porque não queriam falar do passado. Mas o produtor dá a boa notícia: “ela disse que nós podemos fazer. Mas falei que não vamos mostrar o outro lado [do tráfico].”

Há uma negociação entre os dois. E declarações do produtor confirmam o que suponho.

“Quando a pessoa conhece o produto [o telejornal] fica mais fácil. Quando já sabe o viés do jornal é tranquilo. A pessoa até fala mais pausado, não fica com aquelas respostas de bate-pronto. Hoje mesmo a mulher falou (faz um tom de voz estridente para imitar a interlocutora) ‘Que jornal é esse?’. Aí fica mais difícil. Pode acabar a matéria.”

Ao recorrer à diferença entre o veículo em que trabalha e o veículo anterior, que realizou a matéria, o produtor tem êxito em conseguir a entrevista. Por meio do “viés

do jornal”, ele demonstra que utiliza um capital simbólico que é reconhecido pelos possíveis entrevistados. Isso se deve ao fato das instituições sociais conhecerem o perfil do Canal Futura – que se denomina um “projeto social de comunicação, da iniciativa privada e de interesse público” –, como uma instituição que realiza “trabalhos com redes sociais, mobilizando comunidades e instituições sociais” e atua colocando em conexão pessoas, ideias, redes e instituições”⁶², além de reconhecerem o Jornal Futura, como um veículo que dá muita visibilidade a projetos sociais. De acordo com o produtor, essa relação com a *fonte*⁶³ “é uma troca. A gente dá divulgação e ele [entrevistado] informação”.

Em outras palavras, a fonte fornece o conteúdo e o telejornal, que detém “o poder sobre os meios de se exprimir publicamente, de existir publicamente, de ser conhecido, de ter acesso à notoriedade pública” (BOURDIEU, 1997, p. 65), permite a grande difusão do trabalho realizado pela instituição, o que a fonte espera seja revertido em benefício para a própria instituição. Nesse sentido a “troca” a que se refere o produtor pode ser compreendida como uma troca simbólica: de um lado, a fonte recebe a divulgação, passa a ser vista, ou melhor, vista via a televisão, o que lhe confere uma “autoridade”, “capaz de fazer subir a cotação” (BOURDIEU, 1997, p. 82-83), isto é, o reconhecimento dentro do campo específico; por outro lado, fornece ao telejornal o conteúdo que lhe possibilita, através de uma abordagem específica, a qual os profissionais definem como “o viés do jornal”, se diferenciar no campo jornalístico.

Tudo isso define a importância da relação dos jornalistas do telejornal com os entrevistados em potencial. O produtor é, muitas vezes, o primeiro contato entre o veículo e a fonte de informação. No caso específico, *Meninos/Tráfico*, sem a permissão ou interesse da instituição em realizar mais uma reportagem, a matéria não seria realizada. Como dizem os jornalista, a matéria *cai*. Portanto, é sobre as especificidades dessa relação que me interesse e peço ao produtor para falar mais.

A primeira coisa que ele destaca é a intolerância de alguns entrevistados com a falta

⁶² Na página eletrônica do Canal Futura, alguns números indicam o poder de penetração da instituição: “17 estados com atuação presencial, 12.636 instituições atuam com o Canal Futura, 425 mil educadores capacitados, 2 milhões de pessoas usam a programação nas instituições”. Dados de uma pesquisa realizada em 2003, pelo Datafolha, com maiores de 16 anos, que têm acesso ao canal por parabólica, também são divulgados, afirmando que 90% do público pesquisado declaram que o Canal Futura “contribui para o desenvolvimento: do país, da educação, da família”.

⁶³ *Fonte*: como os jornalistas se referem aos informantes.

de conhecimento do jornalista sobre a problemática a ser abordada na matéria. É responsabilidade do produtor passar informações detalhadas sobre *especialistas*, *personagens* e o assunto da matéria para o repórter. E o produtor exemplifica:

“Tem que detalhar bem o personagem [para o repórter]. Pergunta errada ou equivocada pode dificultar a relação do repórter com o entrevistado. Se boto na pauta só que uma pessoa é soropositivo, mas passou por mim antes e eu sei que o cara se contaminou porque não usou camisinha... O repórter chega lá e pergunta: ‘Como você se contaminou?’, ‘Pô, meu irmão! Eu me contaminei porque não usei camisinha!’. Ele [entrevistado] já falou isso comigo. ‘Pô não sabe de nada! Tá fazendo o que aqui?!’”

O produtor prossegue contando outras situações sobre a relação entre jornalista e entrevistado, que podem interferir negativamente na realização da matéria:

“Às vezes você fala uma palavra e o cara acaba com a tua raça. Você vai pra casa ‘Pô que merda de profissional que eu sou. (...) O cara te arrasa. Uma vez eu entrevistei o presidente da ABL e falei ‘entrevista com o presidente da Associação Brasileira de Letras’. Não falei Academia. O cara me olhou com uma cara... E depois falou ‘você acha que a gente é representante do comércio?’. É foda! A gente [repórter] fica nervoso...”

Por essa razão, ele solicita à assessora de comunicação da ONG que realiza o projeto com os jovens egressos do tráfico, para encaminhar, por correio eletrônico, o perfil dos entrevistados.

“Se ela não mandar, não tem problema. O personagem vai estar lá. Mas o repórter vai vendido. Eu não gosto de fazer isso. É bom ter o perfil [do personagem] para auxiliar o repórter. Porque uma palavra, como eu falei, pode atrapalhar o relacionamento, criar um ruído na comunicação.”

Acompanhando uma das produções realizadas por ele, um autor conhecido chegou a fazer exigências relacionadas aos conhecimentos do repórter que o entrevistaria. Segundo o produtor, durante a conversa ao telefone, o escritor afirmou que só daria entrevista para um repórter que tivesse lido o livro dele, uma biografia sobre a personalidade que seria tema da matéria. A arrogância do futuro entrevistado chamou

a atenção do produtor que informa isso ao repórter, preparando-o para a reportagem. E o jornalista aproveitou para revelar ao produtor que não havia lido a biografia da artista, mas, como bom torcedor do Botafogo, leu a de Mané Garrincha, escrita pelo mesmo autor.

Outro exemplo de como o conhecimento ou o desconhecimento do produtor sobre o assunto pode interferir na relação com os entrevistados, ocorreu com uma produtora *freelancer*⁶⁴. Contratada para realizar as produções de matérias sobre carnaval, ela viveu uma situação de “ruído na comunicação”, como definiu o produtor que acompanho. Ao produzir uma série de matérias sobre as velhas-guardas de escolas de samba, a produtora descobriu da pior maneira possível, durante uma entrevista de produção, que há uma disputa entre as agremiações do Rio de Janeiro. Ao mencionar a um integrante da Portela, que a Mangueira era a velha-guarda mais antiga que se tinha registro, o interlocutor não gostou, conforme ela relatou na redação: “Eu falei com ele. Ele foi meio grosso. Foi grosso! Respondeu ríspido: ‘Como assim não é a Portela!?’”

Mas se por um lado um erro, um descuido ou mesmo o desconhecimento sobre a questão pode dificultar ou inviabilizar uma pauta, por outro, a relação constante com algumas fontes estreita os laços entre produtor e *especialista*. E essa proximidade pode gerar novas sugestões de matéria. Sobre isso, a produtora efetiva, substituída nas férias pelo produtor de *Meninos/Tráfico*, diz o seguinte:

“A relação se torna bem próxima. Como alguns temas são recorrentes – saúde, educação... –, a gente acaba recorrendo quatro vezes a uma mesma pessoa. Você cria um vínculo. Não um vínculo afetivo, mas um vínculo de conhecimento. Às vezes, você faz até um trabalho de assistência. A pessoa liga, querendo um contato na Secretaria de Educação, sabe?”

E o produtor substituto complementa a fala dela sobre a relação com as *fontes*:

“Tem gente que liga perguntando sobre ela [produtora efetiva], que é quem fica aqui mesmo. ‘Ela tá aí?’, Aí eu digo ‘Não. Ela tá de férias’. ‘Ah, eu mandei um material para vocês há um tempo. Tá tudo aí. Dá uma olhada.’”

⁶⁴ Profissional que trabalha por períodos breves para o veículo, sem carteira assinada. Recebe por dia ou pelo conjunto de dias trabalhados. Em alguns veículos, o pagamento pode ser por matérias produzidas.

Outras formas das *fontes* auxiliarem o trabalho dos produtores, o que está diretamente ligado ao relacionamento entre as partes, é quando indicam alguém para a matéria:

“Às vezes o assessor [de imprensa] arruma um personagem. Ou o especialista indica alguém, [ele] fala ‘tenho um paciente aqui, ele fala bem, já até deu matéria...’. Aí a gente vai.”

Todos esses exemplos fortalecem a perspectiva de trocas simbólicas ocorridas na relação entre jornalistas e fontes.

Mas nem sempre as trocas esperadas se efetivam. Vivencio na redação uma situação que, segundo o produtor, é a “pior” entre jornalista e *fonte*. Às 17h30, um assessor de imprensa liga à pedido do produtor para informar que conseguiu uma pessoa do Conselho Tutelar da cidade do Rio de Janeiro para conceder entrevista. No entanto, o produtor já havia conseguido outros entrevistados. Ele diz à *fonte* que, provavelmente, a entrevista com alguém do Conselho Tutelar será no estúdio e não na matéria. Ele alega ao assessor que a reportagem *Diagnóstico/Violência Crianças* aborda a questão da violência doméstica, raramente diagnosticada por médicos nas emergências dos hospitais públicos do Rio de Janeiro⁶⁵. Por isso, é melhor ter alguém do conselho no estúdio. Após se explicar ao assessor, o produtor se virá para mim e fala:

“O cara arrumou alguém pra falar, mas eu já tenho duas pessoas na matéria. Não vou colocar outra. O cara fica meio puto. Esse é o pior momento. Você tem que falar com o cara na maciota pra não quebrar a relação.”

Essa, assim como as demais passagens mencionadas, demonstra que a relação produtor-*fontes* é de grande importância para a confecção da *pauta* e, posteriormente, da reportagem. Devem ser preservadas mesmo em momentos de crise, em que o profissional precisa manter a relação com explicações e desculpas.

Com um bom relacionamento, o produtor compila as informações obtidas com o futuro entrevistado e as repassará, com todo o “cuidado”, ao repórter que, por meio dessa informações deve preparar-se para a *externa*.

⁶⁵ Pesquisa realizada pelo Grupo de Pesquisa Programa de Investigação Epidemiológica sobre

Preparação do encontro

Aos dados preliminares da *sugestão de pauta* de *Meninos/Tráfico*, somam-se as considerações feitas na *reunião de pauta*, as orientações da editora-chefe para o encaminhamento da *pauta aprovada* e, por último, as informações que o produtor começa a acrescentar com a pesquisa sobre a situação a ser explorada na matéria. Tudo isso é compilado na *ficha de externa*⁶⁶, documento elaborado no sistema que funciona nos computadores da redação e ao qual todos os profissionais da equipe têm acesso. Nessa ficha, o produtor especifica data e horário da *marcação*⁶⁷, isto é, quando a reportagem será realizada, o repórter designado, a equipe de externa que acompanhará o jornalista (câmera, operador de áudio e motorista)⁶⁸. Em seguida, especifica o local e detalhes importantes para a equipe. Uma *sinopse* apresenta basicamente o que havia sido decidido na reunião de pauta. Porém, há um campo com observações específica para o repórter responsável pela matéria. O trecho diz o seguinte:

P/ REPÓRTE: VAMOS REPERCUTIR COM A COORDENADORA DO PROJETO, ZILAH MEIRELLES, QUAIS AS PRINCIPAIS ATIVIDADES OFERECIDAS AOS JOVENS PARA AMPARÁ-LOS NESSE MOMENTO DE SUAS VIDAS.// ALÉM DISSO, CONVERSAMOS COM JOVENS QUE PARTICIPAM DO PROJETO SOCIAL PARA SABER COMO ELES ESTÃO VIVENDO ESSE NOVO MOMENTO DE SUAS VIDAS.// IMPORTANTE FOCAR NA QUESTÃO SOCIAL, MOSTRANDO QUE É POSSÍVEL SIM IMAGINAR UMA GUINADA PARA MELHOR NA VIDA DESSES JOVENS QUE, MUITAS VEZES, SUBMETEM-SE AO TRÁFICO DE DROGAS POR FALTA DE PERSPECTIVAS PROFISSIONAIS.///

Violência Familiar, do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁶⁶ ANEXO D

⁶⁷ São os dados de dia, local e hora em que a equipe se encontrará com os personagens e especialistas para gravar as sonoras. É o agendamento da reportagem.

⁶⁸ O setor de Jornalismo tem à disposição duas equipes de externa. Portanto, o produtor deve preparar duas *pautas* para cada dia da semana, para que as duas equipes tenham *externas* a serem feitas diariamente.

Há também recomendações para o câmera que acompanha o repórter:

“P/REPÓRTER CINEMATOGRAFICO: ESTA É UMA MATÉRIA DELICADA PARA REGISTRO DE IMAGENS.// NÃO PODEMOS EXPOR ESSES MENINOS NA TELEVISÃO.// HÁ QUESTÕES ÉTICAS E DE SEGURANÇA A CONSIDERAR.// MAS NÃO É INVIÁVEL COMPLETAMENTE.// VAMOS IMPRIMIR PLANOS ABERTOS QUE NÃO IDENTIFIQUEM OS JOVENS E RECORRER AO PROCEDIMENTO DO REGISTRO EM DETALHE, SEM DESFOQUE MAS ESCONDENDO A IDENTIDADE, OBSERVANDO O AMBIENTE, O LUGAR EM QUE ESTÃO, AS CARACTERÍSTICAS, OS INSTRUMENTOS QUE UTILIZAM, A ESTRUTURA QUE OS APÓIA E DEPOIMENTOS TAMBÉM CAMUFLADOS MAS DE BOM GOSTO,// CONTRA PLANOS, SILHUETAS, SOMBRAS, DETALHE DE MÃO, ENFIM O QUE FOR POSSÍVEL FAZER NAQUELE AMBIENTE.// VAMOS BUSCAR NOVAS FORMAS DE FAZER ESSE TIPO DE REGISTRO. SE POSSÍVEL, CLARO.”

Essas informações já haviam sido mencionadas pelo editor-executivo na reunião de pauta, quando a sugestão foi aprovada. Os profissionais do jornal, principalmente os editores chefe e executivo, trabalham no sentido de valorizar a imagem. Com esse intuito, de acordo com a editora-chefe, eles estão “aproveitando a *expertise*” do editor-executivo em cinema para “fazer uma coisa inovadora” em Jornalismo, que é elaborar uma pauta também para os cinegrafistas. Ela explica o objetivo da iniciativa: “O que a gente quer é que a imagem fale primeiro. A imagem é o olhar do telespectador”. Para a editora-chefe e o editor-executivo, pouco se explora o recurso da imagem para reportar além do texto:

“É audiovisual [a televisão]. E o visual fica sendo a pessoa entrevistada. Nós estamos preocupados com o processo. Se fala de um projeto social, a imagem tem que mostrar quem faz, como, onde... Aquelas cinco perguntinhas...⁶⁹. Isso ajuda no trabalho de edição. É melhor.”

⁶⁹ A editora-chefe se refere às seis perguntas que, segundo a regra da *pirâmide invertida*, devem estar no primeiro parágrafo de uma reportagem, constituindo o *lead*. São elas: o quê, quem, quando, onde, como e por quê.

Com essa última preocupação, os profissionais elaboram a *ficha de externa*. Falta definir quem realizará a reportagem. O produtor me diz que procuram escolher o repórter de acordo com as características do profissional, ou seja, há a tentativa de utilizar o jornalista com as características mais adequadas para a realização da *pauta*. No caso de *Meninos/Tráfico* será uma repórter. E o produtor justifica a escolha:

“Ela tem mais jogo de cintura. Nesses assuntos... favela e tal, ela tem mais jogo de cintura. Você pode ter um excelente repórter, mas se não tiver jogo de cintura, não rola.”

E quando a repórter é comunicada que será ela fazer a reportagem, o produtor se vira para mim e comenta sobre essa escolha da profissional, alegando que, como havia me dito antes, ela tinha mais “perfil” para o tipo de matéria. E a repórter aproveita para provocá-lo. “Tá vendo? É assim. Favela, tráfico... manda fulana, que tem mais perfil.”. E, enquanto rimos do comentário, o produtor confirma a escolha e a repórter concorda, afirmando que foi apenas uma brincadeira.

Portanto, após (1) a ideia da *sugestão de pauta* ser aprovada na (2) *reunião de pauta*, quando define-se o viés de abordagem, e, posteriormente, a editora-chefe faz as orientações que julga pertinentes, (3) a produção elabora a *pauta* e a *ficha de externa* e indica, por último, o profissional que irá reportar. Com essas informações definidas, o produtor sinaliza no *quadro de reportagem* quem irá onde, a que horas para cobrir que matéria. Essa informação pode ser escrita com alguns dias de antecedência ou mesmo na véspera da etapa (4) de reportagem. Assim, o(a) repórter fica informado(a) sobre a matéria que irá realizar, como vemos na imagem a seguir:

Imagem do quadro de reportagem da redação

SEG. 23/2	TER. 24/2	QUA 25/2	QUI 26/2	SEX. 27/2	SAB /	DOM /
REP - 1	REP - 1	REP - 1	REP - 1	REP - 1	REP - 1	REP - 1
X	X	X	VIOLÊNCIA / IDOSOS 10:30h/15:30h	SOMBRAS SARA 9:30h		
REP - 2	REP - 2	REP - 2	REP - 2	REP - 2	REP - 2	REP - 2
X	X	X	DAVI CONSORCIO / SERVIÇO 14:30h/18h	DAVI MICROEMPRESA / CAISE 15:15h	REP - 2 Em Produção	AUDIÇÃO ESTUDANTES (2) ORGANICOS / SELO (1) AVALIAÇÃO PROFESSORES (5)
REP - 3	REP - 3	REP - 3	REP - 3	REP - 3	REP - 3	REP - 3

No caso de *Meninos/Tráfico*, o produtor comunica que a repórter deve estar às 9h30, no endereço da Instituição, no bairro de Vila Isabel, no dia 29 de janeiro de 2009.

O produtor, então, imprime as *fichas de externa* e a *pauta*. Uma cópia de cada fica para o repórter, numa pequena caixa junto à bancada de produção. E outra cópia da *ficha de externa* segue para o setor de *Operações*, responsável por escalar a equipe técnica que irá acompanhar a jornalista encarregada da matéria. A repórter pode pegar *pauta* e *ficha de externa* na véspera ou no mesmo dia da *externa*, dependendo do horário da *marcação*.

Como pode-se perceber, a produção é a primeira forma de aprofundamento dos profissionais no assunto a ser abordado. Mais do que isso, é o primeiro contato da equipe, por intermédio do produtor, com o mundo externo à redação. E é nesse contato, que são colhidas mais informações sobre a questão a ser abordada na matéria, bem como sobre o próprio *especialista* que concederá entrevista. Os dois conjuntos de informações, sobre o tema e sobre o especialistas a ser entrevistado, são repassados à repórter. Como frisou o produtor, esse primeiro contato e as informações por ele

obtidas são importante para o futuro relacionamento a ser estabelecido entre o repórter e o(s) entrevistado(s) no *campo*. A precisão das informações transmitidas ao repórter pode definir o sucesso ou o fracasso da reportagem a ser realizada. E os produtores com quem conversei, tanto a efetiva como o que a substituiu nas férias, já realizaram reportagens. É importante para os profissionais de jornalismo, tanto no Jornal Futura como nos demais veículos a experiência da reportagem. Para a editora-repórter é uma condição *sine qua non*: “pra ser editor, tem que ter sido repórter”.

Na etnografia de Travancas, essa experiência também se destaca como algo que está “na essência e na base da profissão”, pesando na avaliação dos pares, principalmente dos subordinados, em relação ao prestígio dos superiores (TRAVANCAS, 1993, p. 51). Para um produtor, a experiência de campo como repórter auxilia a prever algumas situações de reportagem. O profissional é o responsável pela preparação de acesso do repórter ao mundo externo à redação e, principalmente, pela preparação do próprio repórter para acessar esse mundo externo de forma mais precisa possível, “sem ruídos na comunicação” com o entrevistado.

Uma fala da produtora efetiva revela até onde pode ir essa preocupação com os repórteres, enquanto estão fora da redação, realizando a *externa*.

“A nossa pauta é muito cuidadosa. A gente aborda temas muito delicados... De gênero, AIDS na terceira idade... [temos cuidado] Até com os repórteres. Eles vão muito em comunidades. A gente fala: ‘se chegar lá, estiver ruim, liga pra cá.’ Eles estão na rua todo dia.”

Assim, os produtores pesquisam, prospectam entrevistados e fornecem as informações necessárias – de forma “cuidadosa” – para que os repórteres realizem a matéria com segurança. Segurança aqui, entendida no sentido mais amplo do termo, abrangendo tanto a segurança física como a segurança em relação ao domínio da questão a ser abordada. Pode-se entender a produção da matéria como a preparação da situação de interação com o entrevistado que o repórter irá enfrentar na próxima etapa de produção da notícia. E essa preparação, realizada pela produção, revela a cooperação para a apresentação do jornalista em uma prática específica da profissão, que é a reportagem. Por isso, para esta análise recorro a Goffman, a fim de utilizar os conceitos de equipe, interação/encontro e representação (2007). Por equipe de representação ou simplesmente equipe, o autor define “qualquer grupo de indivíduos

que coopere na encenação de uma rotina particular” (GOFFMAN, 2007, p. 78). No caso, o produtor forma uma equipe de representação ao planejar o encontro do repórter com os futuros entrevistados. Por sua vez, o encontro⁷⁰ é definido como “a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata (p. 23). É justamente para o encontro da reportagem que o produtor prepara tanto a repórter (*pauta e ficha de externa*), juntamente com a *equipe técnica (ficha de externa)*, quanto o(s) entrevistado(s) – pré-entrevista. Além disso, toda a elaboração da *pauta* visa fornecer à repórter condições de realizar a representação, ou seja, na abordagem teatral goffmaniana, “atuar de forma a transmitir às demais pessoas presentes a impressão que lhe interessa transmitir” (p. 13), durante o encontro.

É a partir dessa perspectiva da reportagem como uma situação de encontro, que proponho analisar a ida do repórter a *campo*. Denominarei essa situação específica como encontro de reportagem.

⁷⁰ Goffman, em “A Representação do Eu na Vida Cotidiana”, prefere utilizar o termo interação, mas escreve: “O termo encontro também seria apropriado.” (p. 23). Por isso, a partir daqui, utilizo esses termos como sinônimos.

4. Reportagem para um encontro

Conforme mencionei no capítulo Percurso Etnográfico, acompanho cada etapa a produção da matéria *Meninos/Tráfico*. No entanto, não obtenho autorização de partir da redação, no carro de reportagem, até o local onde será realizada a *externa*. De acordo com a produtora do jornalismo, há questões legais em relação a essa carona, como seguro. Ela conversa com a editora-chefe que solicita mais informações sobre as questões legais à produtora executiva do canal. Adianto que posso elaborar um termo em que assumo toda a responsabilidade e os risco de seguir com a equipe de reportagem. Mas a produtora do jornalismo retorna com a informação de que, realmente, não posso seguir no carro com a equipe de reportagem. Tenho que me encontrar com a equipe no local da *externa*.

Compreendo a situação, mas lamento não poder acompanhar desde o início a preparação da jornalista e da equipe para a realização da reportagem. Os dados que demonstrarei sobre essa preparação prévia do jornalista para a elaboração da matéria foram obtidos em conversas, na redação, com um repórter e a apresentadora do telejornal. Também faço uso de declarações da editora-chefe, durante uma *reunião de pauta*, em que a preparação dos repórteres para as entrevistas foi o tema.

O repórter com quem conversei foi estagiário do canal por um ano e meio e, há seis meses, trabalha como *freelancer* para o telejornal. Sobre os momentos que antecedem a entrevista, ele diz o seguinte:

“Pela pauta você tem o objetivo. Você já pensa o que perguntar. ‘Eu vou perguntar isso pra esse. Se ele responder isso, eu pergunto isso. Se não responder, eu pergunto isso...’. Tem matérias mais fáceis. Tem matérias mais complicadas. Eu, por ser novo, às vezes faço uma pauta de perguntas, quando a matéria é mais complicada. Eu posso nem olhar, mas eu levo.”

Para a apresentadora do telejornal, a preparação do repórter para uma entrevista é fundamental. Ela diz que quando trabalhou em jornal impresso, sempre observou os grandes repórteres realizarem um vasta pesquisa nos arquivos do veículo sobre o tema que iriam abordar.

A editora-chefe concorda com a importância da preparação do jornalista para uma

entrevista. Se ela diz que costuma ir às *reuniões de pauta* uma vez por mês, mas vai sempre que sente que as coisas tendem para o “jornalismo convencional”, a questão da preparação do repórter antes da *externa* também a fez comparecer a uma das reuniões. Aliás, ela nem ficou para discutir as *sugestões de pauta*. Apenas falou sobre a questão e depois saiu para outro compromisso.

A causa da presença da editora-chefe é uma matéria sobre o Projeto de Lei⁷¹ que visa regulamentar a utilização da Internet. E, para a ela, a matéria realizada está com alguns “probleminhas, as palavras usadas, os entrevistados”. Ela resume como uma matéria “muito morninha. Parece matéria de programa das 10h30 da manhã, que está tudo bem”, que não marca “o posicionamento do canal”. Novamente a questão da diferença na produção do Jornal Futura é trazida à tona. Na prática jornalística do grupo, uma “matéria de programa das 10h30 da manhã” não se enquadra. É preciso marcar o “posicionamento”, que é definido por uma prática distinta, um *habitus* herético ao campo jornalístico, que deve ser bem destacado através do produto que elaboram. Pois é por intermédio das notícias, que revelam as práticas que as produzem, que o Jornal Futura marca o posicionamento no campo de forças específico em que se encontra. Por isso, antes de ir à reunião de pauta, ainda na redação, a editora-chefe informa ao editor-executivo, que devem “segurar essa matéria”. Enquanto ela mostra o roteiro elaborado pelo repórter, leio no verso a palavra “fraca!”. E, na *reunião de pauta*, a editora-chefe explica melhor os motivos dessa definição:

“Se achar que vai fazer a entrevista com o que tem na cabeça, vai ser engolido pelo entrevistado. Foi o que aconteceu com o cara [entrevistado] da [matéria sobre] Internet. (...) O repórter vai pra rua, pega um lado, pega o outro (ela se vira para esquerda e para a direita como se estivesse segurando o microfone), desliga [o microfone] e vai pra casa. E a bomba fica aqui. (...) se a reportagem não for bem feita, não tem jornalismo. Tem quebra-galho.”

Toda a pesquisa realizada pela produção visa suprir as necessidades de informação dos repórteres para executar com sucesso a entrevista e, conseqüentemente, a reportagem. Como demonstrei na etapa de produção, o objetivo da pesquisa e da

⁷¹ PL No 84/99, de autoria do Senador Eduardo Azeredo, que regula crimes que utilizam aa Rede

entrevista realizadas pelo produtor é fornecer subsídios para que o repórter se dirija às entrevistas familiarizado, minimamente que seja, com o assunto, com os diferentes pontos de vista – que, no caso do PL, são bastante antagônicos – e possa, assim, formular as questões pertinentes, sem “ser engolido pelo entrevistado” ou aceitar qualquer reposta.

Um caso que ilustra essa aceitação passiva de qualquer resposta pelo repórter ocorreu com aquele autor exigente, mencionado anteriormente, que só falaria com o repórter que tivesse lido a biografia de autoria dele sobre a personalidade em questão. A pauta era *Carmen Miranda/ 100 anos*. Quando a matéria já estava editada, a editora-repórter me convidou para acompanhá-la na revisão do VT. Fomos à ilha de edição e assistimos à entrevista com o escritor, que derramava-se em elogios a Carmen Miranda:

“Se não fosse ela, nós nem estaríamos aqui falando de nada. Se não fosse Carmen, nós não teríamos o samba, não teríamos a marchinha de carnaval... Se não fosse ela, não teríamos indústria fonográfica...”

E continuou elencando uma série de elementos que, supostamente, a atriz e cantora seria responsável pela existência. Surpresa com as declarações, a editora-repórter chama o editor-executivo para a ilha de edição. Ele assiste ao mesmo trecho que assistimos e depois mostra qual deveria ter sido o papel do repórter frente às afirmações do entrevistado: “Tem que perguntar qual a participação que ela teve no samba, na indústria fonográfica...”. Questões que o repórter não fez. Por isso, o trecho precisou ser retirado da matéria. É isso que a editora-chefe chama de “bomba”, quando o material já está na redação, com entrevistas e imagens editadas, e os editores precisam resolver questões desse tipo, que podem até mesmo inviabilizar uma reportagem de ir ao ar. Em situações como essa, o controle social dos profissionais é evidenciado. E ocorre numa *reunião de pauta*. Para Breed, é através desse controle social que o processo de aprendizagem da orientação política se cristaliza. Os desvios, seja por decisão do repórter ou por descuido, geralmente resultam em castigos suaves, como reprimendas e corte no texto produzido (BREED, 1993, p. 161). No caso de um telejornal, cortes de trechos da entrevista.

De acordo com a editora-chefe, a preparação do repórter – para o que chamo de

encontro de reportagem – evita esse tipo de problema e, conseqüentemente, de reprimenda. Pois, o profissional interado sobre a questão terá argumentos para não se deixar “ser engolido” pelo entrevistado. Assim, espera-se que mantenha as características da produção jornalística do Canal Futura.

Como veremos, a atitude do repórter ao longo do encontro de reportagem é essencial para que o grupo alcance os objetivos traçados *pauta de reportagem*.

Demonstrada a importância da preparação prévia do repórter, volto ao acompanhamento de *Meninos/Tráfico*.

O encontro de reportagem

A externa, que estava marcada para às 9h30, foi remarcada para às 10h. Por volta das 9h chego ao local. Minha preocupação em chegar cedo se justifica pelo receio de perder a chegada da equipe e o momento inicial de encontro entre os dois grupos, equipe de reportagem e jovens egressos do tráfico. Após me identificar na portaria, subo até a sala da ONG e sou recebido por uma funcionária e os três jovens assistidos pela instituição, que serão entrevistados na matéria. Explico que estou acompanhando a equipe do Jornal Futura, que realizará a reportagem. Aproveito a espera para ler o artigo da pesquisadora Zilah Meirelles sobre os jovens.

A funcionária retorna e me convida para entrar na sala onde será realizada a entrevista, pois os jovens ligaram o ar-condicionado. Hoje é dia 29 de janeiro e o calor sufoca já às 9h da manhã. Na sala, na verdade um pequeno auditório, a temperatura está bem mais agradável. Continuo lendo, enquanto os jovens conversam numa mesa de reuniões. Eles falam sobre conhecidos do tráfico, pessoas que morreram. Contam histórias de incursões policiais, se levantam e mostram as posições em que estavam, como “fulano” atirou etc. E me impressionam, especificamente, quando começam a imitar os diferentes sons produzidos por cada tipo de armamento. Algo de impressionar qualquer sonoplasta. Nesse momento, não leio nada. Apenas olho para o artigo com a atenção voltada totalmente para o assunto dos jovens, que não demonstram incômodo com a minha presença, nem de falar entre eles de uma vida passada no tráfico, conforme alertou a assessora de comunicação ao produtor.

Por volta das 10 horas, enquanto escuto o animado bate-papo, a funcionária da

instituição retorna à sala e diz que há um telefonema para mim. Eu estranho, mas desconfio que seja da redação. É o produtor. Ele me solicita que avise às pessoas da ONG que a equipe de reportagem irá se atrasar um pouco, pois a repórter, que seguia no próprio carro dela, teve um pneu furado e se atrasou para chegar ao prédio do telejornal.

Desligo o telefone e informo a todos que houve um atraso com a repórter, mas que a equipe está a caminho. Os jovens aproveitam para brincar: “pede a ela pra passar no Bob’s e trazer um lanche”, fala um deles, enquanto os demais riem.

Fiquei surpreso com a atitude do produtor. Ele poderia ter informado diretamente à funcionária da ONG. Mas, por outro lado, a iniciativa de me encarregar de passar a informação demonstra a confiança que tem, além de transmitir a mim um sentimento de pertencimento. Sentimento que para um antropólogo no campo é de suma importância.

Dirigindo o encontro

Minutos depois do telefonema, a equipe chega. A repórter vem à frente de todos. Ela se encaminha, primeiramente, aos jovens e os cumprimenta com um aperto de mão e beijos no rosto. A jornalista sempre toma a iniciativa durante a interação. As ações da repórter definem a situação de encontro entre entrevistados e *equipe de externa*. Determinada, ela se adianta e estabelece a forma de contato com os demais. É seguida pelos outros integrantes da equipe. Cinegrafista, operador de áudio e motorista apertam a mão dos jovens, após serem apresentados pela repórter. As pessoas presentes aguardam a definição da profissional sobre o que farão.

Mesmo nunca tendo estado nesse cenário, ela domina as ações. Usualmente, controlar o cenário é uma maneira de levar vantagem na tentativa de definir de que forma ocorre o encontro; conhecer o local do encontro fornece segurança à equipe controladora da interação (GOFFMAN, 2007, p. 90-91). Mas, na situação de reportagem, essa relação entre conhecimento do cenário e a segurança da representação do repórter pode se apresentar invertida, a ponto da repórter transmitir total segurança mesmo sem controlar o cenário. E essa segurança pode ser justamente o que os repórteres, em geral, mais tentam sustentar durante a representação.

Para Travancas, o repórter em campo transmite um sentimento de familiaridade com os mais diversos locais e acontecimentos. Ao realizar as atividades de reportagem, o profissional passa a impressão de estar à vontade, mesmo nas situações mais inusitadas, quando se movimenta com facilidade e aparente intimidade (TRAVANCAS, 1993, p. 54).

Goffman descreve que um indivíduo define a situação de encontro pela forma como este se expressa para influenciar os demais. Assim tem o controle sobre a maneira como os presentes o tratarão, podendo os levar a agirem “voluntariamente de acordo com o que havia formulado” (GOFFMAN, 2007, p. 13). O autor afirma ainda que essa ação do indivíduo pode ocorrer de forma calculada, porém, em termos relativos, este terá “pouca consciência de estar procedendo assim” (p. 15). No caso específico de um encontro de reportagem, parece apropriado entender essa prática do profissional como habitus, conforme esclarece Bourdieu.

“A teoria da ação que proponho (com a noção de habitus) implica em dizer que a maior parte das ações humanas tem por base algo diferente da intenção, isto é, disposições adquiridas que fazem com que a ação possa e deva ser interpretada como orientada em direção a tal ou qual fim, sem que possa, entretanto, dizer que ela tenha por princípio a busca consciente desse objetivo (é aí que o “tudo ocorre como se” é muito importante). O melhor exemplo de disposição é, sem dúvida, o sentido do jogo: o jogador, tendo interiorizado profundamente as regularidades de um jogo, faz no momento em que é preciso fazê-lo, sem ter a necessidade de colocar explicitamente como finalidade o que deve fazer. Ele não necessita saber conscientemente o que faz para fazê-lo.” (BOURDIEU, 1996, p. 164)

Transmitindo essa impressão de segurança e familiaridade aos presentes e definida a situação de encontro de reportagem, a repórter do Jornal Futura dá a última olhada na *pauta*, enquanto os profissionais da equipe técnica armam o tripé da câmera e a iluminação.

A pesquisadora responsável pelo projeto chega à sala. Cumprimenta a todos e comenta sobre a empolgação dos jovens com as matérias realizadas com eles ultimamente: “aqui é assim: ou eles não têm nem nenhuma autoestima ou têm toda. A vida está muito colorida, né, rapazes?!”. Os jovens riem do comentário da

pesquisadora e brincam dizendo que um deles “é artista de ‘Malhação’”⁷². Mas logo retornam à leitura de um jornal que a repórter trouxe e que tem uma matéria sobre tráfico de drogas. Nesse momento, a repórter pede para que o cinegrafista filme os jovens lendo o jornal. O câmera, já com equipamento em punho, pede para eles se posicionarem melhor, de modo que o rostos não entrem no enquadramento da imagem.

À frente da mesma mesa de reunião em que estão os jovens, a repórter conversa informalmente com a pesquisadora, que fala sobre a invisibilidade dos jovens na comunidade como uma das motivações para o ingresso no tráfico. A repórter aproveita a explicação para perguntar se a entrada deles no tráfico é motivada pelo “ganho financeiro ou pelo poder, o ganho simbólico”. A pesquisadora fala, então, da mudança da realidade do tráfico para esses jovens: “há dez anos ninguém me procurava para sair do tráfico. Isso mudou. E o motivo é que os jovens não entram pra vender drogas. Eles entram pra uma guerra...”.

Enquanto pesquisadora ainda explica a nova realidade, a repórter interrompe: “ah, isso eu quero que você fale gravando!”. A jornalista, então, retoma a direção. Chama o câmera, que posiciona o equipamento no tripé e prepara-se para capturar a fala da *especialista*. A entrevistada, que estava completamente descontraída, gesticulando bastante durante a conversa informal com a repórter, afirma que fala melhor “no botequim”, e completa apontando para a câmera que está no tripé, “com isso aí, não”. A repórter diz para a *especialista* se esquecer do equipamento e se posicionar para iniciar a entrevista. Agora com toda a formalidade, ambas sentadas em cadeiras frente a frente, se preparam para o início da gravação. A repórter se aproxima da entrevistada e estica o braço para medir a distância ideal em que o microfone deve ficar do rosto da *especialista*. Quando cinegrafista e *especialista* estão posicionados, a repórter refaz a pergunta sobre os motivos do ingresso dos jovens no tráfico. Frente ao equipamento e à formalidade da situação, quando a descontração da conversa se transforma numa entrevista, a postura da pesquisadora muda. Se antes movia os braços em movimentos amplos ao falar, agora está com os dois braços repousados sobre as pernas. Move apenas os dedos das mãos, enquanto fala sobre um dos fatores da realidade que pode motivar a entrada de um jovem no crime: “ele percebe que está sendo esculachado, ele recebe tapa na cara, ele é torturado, é humilhado perante a família, a namorada...”.

⁷² Programa vespertino da Rede Globo de Televisão.

A entrevista prossegue. A repórter deixa a entrevistada falar por longos períodos e interrompe vez ou outra com uma questão. Aos poucos, a entrevistada começa a gesticular novamente. Não como antes, mas parece estar mais confortável frente à câmera. Os movimentos se ampliam e ela começa a falar com mais naturalidade.

A repórter a olha fixamente. Às vezes, ergue as sobrancelhas como que surpresa com um determinado trecho da fala da entrevistada. Em outras respostas, fica imóvel, aparentemente escutando com toda a atenção a fala da *especialista*. É como se “observasse” atentamente a fala da entrevistada. Procurasse o que é relevante para a construção da matéria.

Após alguns minutos, a jornalista anuncia que a entrevista alcançou o objetivo. No entanto, a pesquisadora afirma que não ficou satisfeita com o que disse. “Eu não gostei dessa fala final”, e solicita refazer. A repórter informa ao câmera que fará novamente o trecho e a entrevistada pede um “per’ái!” para pensar no que dizer. É quando a repórter a orienta mais uma vez: “Não. Quando você fala, você fala de vez. Na primeira [fala], você falou melhor. Depois você vai, vai, vai elaborando.”

A entrevistada aceita a sugestão e começa a responder novamente sem parar para pensar muito.

O resultado agradou e o depoimento da *especialista* está registrado. É hora dos jovens iniciarem os depoimentos. Há uma preparação maior agora, devido ao cuidado necessário de não lhes revelar as identidades. O cinegrafista avisa que irá “fechar” o foco na boca de um dos jovens e pede para que ele não balance muito a cabeça. Enquanto o câmera ajusta o equipamento, a pesquisadora brinca com os rapazes. “Vocês estão igual pinto no lixo. Ainda mais com ela [repórter], que deixa vocês tão à vontade.”. A *especialista* aproveita para comentar que a relação com a repórter de outro veículo, que realizou uma matéria com os jovens anteriormente, não foi tão fácil. Aproveitando a abertura, um dos jovens resume o que sentiu: “Pô, com ela é o pânico.”.

Com essa espécie de aval sobre a repórter, a pesquisadora pede licença a todos para resolver algumas coisas da instituição. Ela deixa, então, os jovens com a equipe, sem demonstrar preocupação em expô-los. A confiança da *especialista* parece ter sido conquistada pela repórter. Isso demonstra o quanto a postura da jornalista durante o encontro de reportagem é importante. Ela estabeleceu o controle da ação e definiu como deve se desenrolar a situação de encontro. Ao transmitir aos demais, de forma

adequada, a impressão necessária, a profissional conquista a confiança dos jovens e principalmente da especialistas responsável por eles. Assim, a repórter, por meio da representação transmitida consegue levar os entrevistados a agir voluntariamente. Isto é, os interlocutores se sentem confortáveis e cooperam na apresentação que a repórter deve executar e que já havia sido idealizado desde a elaboração da *pauta*. Os entrevistados não parecem incomodados em serem dirigidos.

É importante perceber que a repórter assume o papel de diretora da representação. É ela quem mobiliza os demais integrantes da equipe do Jornal Futura, apresentando-os aos entrevistados, orientando o câmara com relação a quando e ao que filmar. A repórter assume a direção das duas equipes. A profissional não só orienta o restante da *equipe de externa* como também a equipe formada pelos entrevistados.

Se nas situações descritas por Goffman há sempre uma equipe de platéia, que assiste a uma equipe de atores – atores esses de quem se espera que tenham a iniciativa da ação de definir a situação de encontro –, nesse caso específico de encontro de reportagem, a direção da repórter coloca a outra equipe na posição de ator e não na de platéia. Ao longo da entrevista, apesar da direção da jornalista, quem está representando são os entrevistados. Agora são eles que tentam transmitir às impressões que desejam à outra equipe, que momentaneamente se torna platéia. Mesmo assim, é a repórter, pertencente à outra equipe, que os dirige. E que, por sua vez, também é observada pelo restante da *equipe de externa*. Sendo assim, a repórter além da dominância diretiva da representação tem sempre parte da dominância dramaturgica. E na alternância de quem assume a dominância dramática da representação, a repórter aumenta a própria dominância diretiva e, por estar nessa posição, recebe das plateias/atores a maior responsabilidade pelo êxito da representação, pois

“se a platéia aprecia que a representação tenha um diretor, provavelmente o considerarão mais responsável que os outros atores pelo sucesso da representação. Ele provavelmente responderá a essa responsabilidade fazendo exigências dramaturgicas a respeito da representação, que os atores não fariam a si mesmos. Isso pode aumentar a separação que podem já sentir em relação a ele. Um diretor, por conseguinte, começando como membro da equipe, pode encontrar-se aos poucos empurrado para a posição marginal, entre a platéia e os atores, metade dentro e metade fora de ambos os campos, uma espécie de intermediário, sem a proteção que os intermediários geralmente têm”. (GOFFMAN, 2007, p. 95)

Portanto, na situação de encontro de reportagem, a repórter, mais do que estar numa posição intermediária entre as duas equipes, passa a transitar entre a direção das duas equipes, às vezes dirigindo as duas simultaneamente. E além do domínio diretivo das encenações, a profissional ainda realiza a própria encenação para ambas equipes de representação, mantendo o poder dramaturgico. Ou seja, a repórter é a terceira equipe, que tem dominância diretiva total, a partir mesmo das questões que impõe aos entrevistados. As questões definem as respostas. Esse seria o primeiro nível da direção da reportagem, causando uma dependência maior por parte das respostas em relação às perguntas do profissional. Sendo assim, podemos enquadrar a situação de reportagem na seguinte dinâmica:

“Notwithstanding the content of their question, questioners are oriented to what lies just ahead, and depends on what to come; answers are oriented to what has just been said, and look backward, not forward. Observe that although a question anticipates an answer, is designed to receive it, seems dependent on doing so, an answer seems even more dependent, making less sense alone than does the utterance that called it forth. Whatever answers do, they must do this with something already begun.”
(GOFFMAN, 1981, p. 5)

E essa forma de direção parece ser bem conhecida pelos profissionais, como foi expressa a mim pelo produtor: “não é o que o cara [entrevistado] quer falar, mas o que você quer ouvir.”

Mas se Goffman estabelece essas relações a partir de um olhar substancialista, possibilitando-nos compreender a realidade visível, é Bourdieu quem fornece a maneira de compreender a “realidade mais real”, ou seja, aquela que por mais difícil que seja de apreender e demonstrar cientificamente, estabelece os princípios reais e motivadores dos comportamentos dos indivíduos num campo de poder, enquanto ocupantes de posições relativas no espaço social (BOURDIEU, 1996, p. 48). A partir dessa perspectiva, os jornalistas exercem uma forma “raríssima de dominação”, que consiste em ter o poder de controle sobre os meios pelos quais outros produtores culturais utilizam para se exprimir publicamente, serem conhecidos, alcançarem a “notoriedade pública”. O campo jornalístico é detentor do monopólio real sobre os instrumentos de produção e difusão da informação em grande escala. Portanto, sobre

o acesso de simples cidadãos, cientista, artistas, escritores ao que por vezes se chama de espaço público (BOURDIEU, 1996, p. 65-66). Assim, na situação de encontro de reportagem – uma situação de troca simbólica, como assinalado desde a produção da matéria –, os jornalistas exercem um poder simbólico evidenciado pela dominância diretiva. Poder invisível que só se exerce com a cumplicidade – para Goffman, cooperação – dos que não querem saber que lhes estão sujeitados ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 2006, p. 7-8). Dessa forma, podemos entender a dimensão visível e a “realidade mais real” da relação repórter-*fonte*, que permite aos jornalistas dominar ocasionalmente políticos e intelectuais em troca do poder de consagração que lhes podem conferir. (BOURDIEU, 1997, p. 66).

É nessa configuração da situação de encontro de reportagem, que a repórter continua a sequência de entrevistas. Chama o primeiro jovem, que começa a falar, enquanto os outros dois rapazes assistem. O *entrevistado* comenta sobre o rendimento financeiro como atrativo para permanecer no crime e como ocorreu a saída dele do tráfico. Iniciou no tráfico aos 15 anos. Chegou a ser o “gerente da boca”, e ganhava, como ele mesmo ironiza no VT, “mais que um presidente da República”, algo em torno de oito mil reais por semana. Hoje com 22 anos, está casado e tem duas filhas. Atualmente, sustenta a família com R\$ 250, salário que ganha com o trabalho em um projeto social.

É a vez do próximo jovem ser entrevistado. Ele se senta e recebe a mesma orientação do cinegrafista. “só não balança muito a cabeça, ‘que eu tô fechadinho em você.”. Dessa vez, o câmera enquadra na imagem apenas um dos olhos do jovem. A repórter inicia as perguntas. O jovem apoia os braços sobre as coxas e aperta os dedos das mãos, quando começa a falar. Não demonstra a descontração do anterior. Ele tem 21 anos e já trabalhou em dois lugares após deixar o tráfico de drogas. Atualmente, mora com os pais. O depoimento tem um tom mais forte.

Nessa segunda entrevista, a repórter explora a questão do desrespeito que os moradores de favelas sofrem de policiais. O jovem relata situações que passou e que viu outras pessoas passarem. Tapas na cara, esculachos com trabalhadores, humilhados na frente da família. Ele afirma que “isso revolta”. A jornalista questiona sobre o motivo que o levou deixar o tráfico. Ele inicia o relato da morte do melhor amigo de infância. Fala de tê-lo visto caído, sangrando ao seu lado, das balas passando perto e do medo de ser atingido também.

Os depoimentos me emocionam. Impossível não pensar nas inúmeras vidas que se perderam, perdem e se perderão por muitos anos nessa realidade atroz. Estou diante de um jovem que poderia ser um amigo de infância, de escola, um familiar. Um jovem de 21 anos como outro qualquer, que por algum motivo enveredou pelo crime, por outro resolveu sair e agora busca um sustento dentro da legalidade. Mas, por sua origem social e passado no crime, não tem oportunidade. Penso em muitas coisas enquanto assisto aos depoimentos. Todos eles comentam sobre a importância da relação com a família; sobre o isolamento no morro, uma espécie de exílio, preço por ter o poder e a visibilidade que o crime lhes dá dentro da comunidade. Têm o mundo reduzido aos morros. Passam a viver como “estrangeiros” dentro da cidade do Rio. Tanto que precisam ser guiados pelas ruas da cidade, quando deixam o tráfico. Ou já estavam exilados antes de entrar no tráfico? A que ponto esses cidadãos foram alijados? Como se sente esses indivíduos, antes apartados socialmente, agora retornados ao convívio da cidade? E a polícia? Como são enxergados pela polícia e pelos empregadores a quem recorrem, ainda que não estejam mais no tráfico? São negros, pobres, que chegaram muito próximo da morte ainda jovens. Quantos brasileiros são desperdiçados assim? Em silêncio.

Todas essas perguntas vêm à minha mente devido à participação que tenho nesse encontro de reportagem. Certamente estar aqui significa vivenciar com muito mais intensidade os depoimentos do que a notícia produzida sobre a questão irá levar ao telespectador. Mas mesmo assim, a problemática levantada pela reportagem, muito mais do que a abordagem de um simples acontecimento, tem a capacidade e o intuito de fazer a audiência refletir sobre a questão de ingresso e dar visibilidade à possibilidade de saída desses jovens do tráfico. E quando refiro-me à audiência, refiro-me também aos cientistas sociais, que como eu, podem ser estimulados a pensar em outras questões, refletir sobre outras possíveis conexões a serem exploradas a partir do que recebem pelo Jornalismo. Questões que podem ser, inclusive, sobre a forma de abordagem jornalística.

No caso de estudos sobre violência urbana, por exemplo, Adorno (1993) afirma que mesmo as agências noticiosas, acostumadas a explorar fatos, oferecem dados cuja “utilidade e importância” não se deve desprezar em estudos sociológicos. E esclarece:

“(...) gostaria de indagar se as agências noticiosas – imprensa de modo geral – constituem de fato fonte segura para mensurar, com precisão estatística, fenômenos sociais. Parece-me que elas não foram social e politicamente constituídas com essas finalidades, razão por que não se pode delas esperar semelhante exigência. Minha experiência, no Núcleo de Estudos da Violência da USP, trabalhando com certa intensidade com bancos de dados noticiosos, tem caminhado nesse sentido. De fato, a "subnotificação" parece rotina. Se determinado fato encontra "evidência" no debate público e nas inquietações coletivas – como o caso da violência criminal urbana, o assassinato de crianças, sequestros etc. –, é sempre possível detectar um crescimento, nem sempre real, do fenômeno. Tal crescimento não acompanha, necessariamente, o crescimento do fenômeno no tempo, que se pode medir por meio de outras fontes de informações. Para que servem, então, esses bancos de dados? Nossa experiência tem demonstrado que eles possuem grande utilidade, quando se deixa de lado a pretensão de mensuração estatística do fenômeno observado. O máximo que se pode obter, nesse terreno, é a mensuração da intensidade com que o fenômeno é veiculado. De qualquer modo, há uma grande utilidade. Esses bancos oferecem um termômetro do que se passa nas "profundezas" do social. A imprensa não apenas influencia a opinião pública com também expressa opiniões públicas. Ela permite ao pesquisador detectar problemas sociais, oferece "pistas" para a tradução desse problema em questão de investigação sociológica e, mais do que tudo isso (...), aguça a percepção do cientista social para o modo como os problemas são formulados, as opções políticas são encaminhadas, as verdades são produzidas com estatuto de universalidade. Além do mais, dependendo da natureza do objeto enfocado, a imprensa é capaz de ofertar informações ignoradas ou encobertas pelas fontes ‘oficiais’”. (ADORNO, 1993, p. 42-43)

O autor utiliza como exemplo um estudo sobre assassinatos de crianças e adolescentes no estado de São Paulo⁷³, em que dados obtidos por fontes oficiais, principalmente laudos periciais do Instituto Médico Legal, e informações retiradas da imprensa não demonstram grande diferença. Mais que isso, os dados referentes aos perfis de vítimas e possíveis agressores eram mais completos na imprensa do que nos documentos oficiais (p. 42-43). Se os dados obtidos a partir dos bancos de dados noticiosos podem revelar informação inéditas, que mesmo as fontes oficiais não obtêm ou revelam, é possível imaginar o quanto de outras informações são possíveis durante a situação do

encontro de reportagem. São justamente essas informações, impressões expressadas e trocadas pelas equipes de entrevistados e de reportagem que presencio. É sobre a intensidade das trocas que ocorrem no encontro de reportagem que a repórter conversa com a pesquisadora do projeto.

“Eu prefiro estar aqui [entrevistando] do que estar lá [redação]. Lógico que isso daqui é parte do meu trabalho. É muito mais prazeroso, pra mim, estar aqui, ouvir você falar, contar histórias...”

Essa declaração da repórter aponta para a importância do encontro de reportagem. Não só pela captação de imagem e de áudio, mas pela experiência, pelo conhecimento de outras realidades que esse encontro de reportagem é capaz de proporcionar à (ao) jornalista. Ao deixar a redação e estar “na rua”, como dizem os profissionais, o repórter tem a possibilidade de entrar em contato com outras formas de vida, com outras visões de mundo. É isso que faz a atividade da reportagem tão importante para o jornalismo. Importante porque é dessa situação de encontro de reportagem que o repórter retira os elementos para a elaboração da matéria. Quanto mais o profissional estiver preparado – pelas informações obtidas em etapas anteriores do processo de produção da notícia – e acessível à situação de encontro de reportagem, mais ele pode oferecer ao público por meio do material que produz. Portanto, estar inserido do “mundo” em que irá adentrar, na realidade a que pertence a problemática a ser abordada na reportagem mostra-se de extrema importância para o sucesso na realização da matéria.

Sobre isso, um dos entrevistados de Isabel Travancas explica que o jornalista competente é aquele que “se conhece pela sola do sapato”. Seria o profissional “que pesquisa com afinco, com vontade”, que se lança na reportagem com “garra”, conhecido na gíria dos jornalistas veteranos como o “pé-de-boi”, pois fala, conversa, pesquisa a fundo sobre os temas a abordar. (TRAVANCAS, 1992, p. 72-73)

E na realização da reportagem de *Meninos/Tráfico*, parece que a preparação da repórter foi adequada para o tema. Sem esquecer do “jogo de cintura” da profissional para esse tipo de reportagem, conforme destacou o produtor que a escalou para a matéria. Todos os envolvidos participam da interação/encontro de reportagem de

⁷³ Núcleo de Estudos da Violência – USP (1992), *Assassinato de crianças e adolescentes no Estado de São Paulo*.

forma bastante descontraída. Interação que aumenta fora dos *depoimentos*⁷⁴.

Após o término da terceira entrevista, forma-se uma roda na sala. Repórter, câmera, operador de áudio, motorista, eu e os três jovens conversamos sobre experiências com policiais. Um dos jovens inicia o assunto dizendo da forma como é (mal) tratado por ser fichado e ter cumprido pena. Depois, outro fala de situações em que foi humilhado. A repórter conta um caso ocorrido com ela. Muitos têm experiências desagradáveis com a polícia. Nem todos por estarem em situação de ilegalidade. Mas apesar das diferenças, essas experiências comuns aproximam as pessoas presentes.

Retomando a direção

A conversa corre animada, mas é ainda preciso fazer mais uma entrevista. A repórter retoma novamente a direção das ações e avisa a todos da necessidade de encerrar a série de entrevistas. A roda se desfaz. Enquanto o câmera posiciona o último jovem a ser entrevistado, a repórter chega até mim e fala: “Tô pensando aqui numa pauta. Fazer uma reportagem sobre abuso de poder e desacato à autoridade”. O fato exemplifica muito bem o que a produtora havia dito sobre a origem de uma sugestão de pauta vir “de uma coisa que você escuta na rua”, “lê num panfleto”, escuta “no rádio”. A sugestão, como revela a repórter, também pode surgir durante a execução de outra matéria, numa conversa com entrevistados egressos de tráfico e o restante da equipe técnica. Um conversa repleta de fatos isolados, mas que revelam uma problemática. Portanto, a repórter consegue identificar, através dos critério de noticiabilidade empregados pela instituição em que trabalha, uma oportunidade de *sugestão de pauta*.

Assim, com a ideia de uma nova *pauta* em mente, a profissional segue para a posição em que entrevistará o terceiro jovem. A imagem dele não é “em detalhe”, mas em “silhueta”. O depoimento deste gira em torno da entrada do jovem no tráfico, a primeira vez que segurou uma arma etc.

As entrevistas se encerram. Os jovens são convidados pelo cinegrafista para conferirem, através do visor da câmera, como ficaram nas imagens. A pesquisadora retorna para se despedir de todos e agradece à repórter “pela oportunidade e por essa

⁷⁴ Forma como os jornalistas se referem às declarações dos *personagens* durante as entrevistas.

forma tão aberta” de realizar a entrevista. As duas se despedem. Despedimo-nos dos jovens e descemos para o térreo do edifício.

Toda a interação entre os dois grupos, jovens entrevistados e *equipe de reportagem*, transcorreu com sucesso. A ocasião evidencia a importância da relação com as fontes, da etapa de produção, que aprofunda o repórter na questão a ser abordada, e, principalmente, da postura dominante do repórter durante a representação frente ao(s) entrevistado(s), que permiti dirigir e ordenar a forma do encontro.

Entretanto, vale ressaltar que por representação do(a) repórter não se deve entender que o(a) profissional esteja expressando características próprias, dele(a) repórter, ator/atriz da encenação, nas palavras de Goffman. A representação executada pelo ator expressa principalmente as características da tarefa que é representada. As ações são realizadas para expressarem “proficiência” e “integridade”, mas usualmente o objetivo maior é estabelecer uma definição favorável do serviço ou produto (GOFFMAN, 2007, p. 76). No caso analisado, uma definição favorável da prática de reportagem representada. Prática de reportagem que mudou a maneira de se fazer jornalismo e de se enxergar o jornalista.

No final do século XVII, surge, nos Estados Unidos, a figura do repórter juntamente com a ideia de que o jornalismo deveria procurar a notícia. Para atender a essa proposta, as empresas jornalísticas precisaram crescer e empregar mais profissionais. É no âmbito dessas mudanças que surge o repórter, como ocupação integral no jornalismo (TRAQUINA, 2005, p. 56).

Logo nas primeiras décadas do século XVIII, o profissional de reportagem começa a ter destaque dentro da profissão ainda emergente. E, ao longo do século, contratar repórteres foi uma tendência dos jornais norte-americanos, que contribuíram para a especialização dos profissionais, criando os correspondentes especiais e os de guerra. Com o desenvolvimento da imprensa, os grandes jornais passaram a remunerar melhor os profissionais, com o intuito de atrair os melhores. Assim, os repórteres passaram a desfrutar de um nível social melhor e de mais prestígio. O que era uma ocupação complementar, passou a interessar a homens de reputação, que se associaram abertamente ao jornalismo.

Uma crescente utilização de entrevistas e de reportagens nas páginas dos veículos atraíam mais leitores (TRAQUINA, 2005, p. 62-3). Os repórteres passam a ser a representação do jornalista, figura que evoca toda a mitologia jornalística. A crença de

que o repórter é uma testemunha ocular, está em cima do acontecimento, em contato com os fatos. A representação do repórter passa a ser a do jornalista “caçador”. Aquele que vai atrás do acontecimento, vai atrás da notícia, fura as aparências, revela a verdade, caça a presa. (TRAQUINA, 2008, p. 56-8).

E o cinema, assim como a literatura, não deixou de explorar essa representação e contribuir, ao longo do desenvolvimento da profissão, para transformar os repórteres em um “mito coletivo no qual representam o indivíduo na sociedade de massas, aptos a mobilizarem o poder da imprensa para corrigir a injustiça” (TRAQUINA, 2008, p. 60-1).

Mas por que os repórteres ganharam tanto espaço no imaginário popular? A resposta pode ser dada em duas partes. Primeiro, complementando Traquina, os repórteres são a parte visível do universo jornalístico. Eles são os profissionais que rompem os limites da redação e se mostram ao mundo. Ao lado do clichê de serem chamados de “olhos da sociedade”, os repórteres também se apresentam aos olhos da sociedade. De fato, são os representantes visíveis de um grupo profissional, em contrapartida aos profissionais que estão presos no jornal, onde a redação pode ser “muito alienadora” (TRAVANCAS, 1993, p. 67).

Afora isso, a atividade exercida pelos repórteres torna-se facilmente significativa para as fontes e para o público em geral, pois é de interesse das primeiras, muitas vezes, “receber divulgação”, como revelou o produtor, enquanto para o público, o repórter é associado diretamente à produção da informação. Em outras palavras, o repórter consegue expressar durante a interação/encontro a importância da prática que representa. Portanto, a dramatização da atividade não apresenta maiores dificuldades para os atores que a encenam, conforme Goffman descreve, recorrendo a outras atividade de fácil realização dramática:

“Note-se que no caso de alguns status sociais a dramatização não representa problemas, pois alguns dos números instrumentalmente essenciais para completar a tarefa central do status são, ao mesmo tempo, maravilhosamente adaptados, do ponto de vista da comunicação, como meios de transmitir vividamente as qualidades e atributos pretendidos pelo ator. Os papéis dos lutadores, cirurgiões, violinistas e policiais são exemplos disso. Essas atividades permitem auto-expressão tão dramática, que os profissionais exemplares, reais ou falsos – se tornam famosos e ocupam lugar de destaque nas fantasias comercialmente organizadas da nação.” (GOFFMAN, 2007, p. 36-37)

E ainda há mais a ser explorado na representação de atividade do repórter. Então, voltamos a acompanhar a repórter responsável por *Meninos/Tráfico*.

Os elementos audiovisuais

Ao final das entrevistas, enquanto deixamos o prédio onde funciona a ONG que assiste os jovens egressos do tráfico de drogas, aproveito para conversar com a repórter. Ela logo revela o que pensava, enquanto olhava fixamente para a entrevistada.

“Durante os depoimentos eu viajo. Eu penso em como posso utilizar aquilo na matéria. (...) Eu pensei em começar a matéria pelos depoimentos. São fortes. Esse é o momento mais difícil. Como eu vou fazer o *lead* da matéria? Que gancho utilizar?”

Ao tentar construir o *lead* – momento, aliás, considerado por alguns profissionais como a “hora da angústia” (TRAVANCAS, 1992, p. 46) –, a jornalista procura imaginar como fará uso do material bruto que foi coletado na externa, com a finalidade de explorar todos os recursos da mídia para a qual gera conteúdo jornalístico. E demonstra preocupação na elaboração de *Meninos/Tráfico*.

“Essa matéria tem muito conteúdo, mas pouca imagem. Aqui [na ONG] nós estamos numa sala. Eu perguntei se poderíamos filmar os jovens realizando alguma atividade. Já estava pensando nas imagens. A boa matéria é aquela que você tem bom conteúdo e boas imagens... que você consegue o casamento, consegue brincar com o texto e a imagem.”

A definição da repórter aponta para a necessidade de se utilizar, da melhor maneira, o potencial do telejornalismo. É justamente a conjunção de narrativa e imagem que fornece ao telejornalismo força e credibilidade, como descreve Hackett (1993, p. 125):

“Como sugerem os dados de diversos inquéritos ao apresentarem a televisão como o meio de informação mais credível do público, o noticiário televisivo é uma forma particularmente potente de realismo, porque consegue combinar a narrativa com o nível visual do discurso.”

Mas esse não é o caso da matéria realizada hoje. Apesar do “conteúdo ser denso“, como a repórter define, as imagens capturadas são dos jovens e da especialista sentados. Há umas poucas *imagens de apoio*⁷⁵ captadas dos jovens lendo jornal e da pesquisadora conversando com a repórter.

Antes de nos despedirmos para o almoço, a profissional resume o que acaba de ocorrer no processo de produção da notícia: “A construção da matéria começa aqui”.

Penso nesse “começa aqui” até conseguir entender o que quis dizer a repórter. Até aqui, em todas as etapas de produção da notícia – *sugestão de pauta, reunião de pauta e produção* (de *pauta*) da matéria – os profissionais trabalham no plano das ideias. O mais concreto que se chega da matéria em si são os contatos telefônicos do produtor com as fontes, que rendem informações essenciais, como já vimos, para a preparação do encontro de reportagem a se realizar entre equipes *de externa* e de entrevistado(s). Portanto, nas etapas de *sugestão, reunião e produção de pauta* há apenas uma estratégia, descrita inclusive na *pauta* do repórter. Mas, ainda assim, só existe uma ideia de como esse encontro irá se dar, e a expectativa de que renda um “bom conteúdo e boas imagens”. No caso da matéria que acompanho, não houve muitas imagens. A repórter esperava por mais. Ou seja, a idealização superestimou a materialização. Todavia, essa comparação entre o que foi idealizado e o que foi materializado, só pode ocorrer após a ida ao *campo* e a captação do que os profissionais chamam de *material bruto*. Captação que se dá durante a interação/encontro entre repórter, *equipe técnica* e entrevistado(s). A partir da coleta dos materiais audiovisuais, só possível através do encontro, a idealização da *pauta* ganha corpo, ganha matéria. Então, de fato, não a matéria, como disse a repórter, mas a materialização da ideia começa na situação de encontro de reportagem.

Porém, com o *material bruto* em mãos, ainda é preciso selecionar e organizar os materiais coletados. Atividade que também cabe à repórter responsável pela realização da matéria.

⁷⁵ *Imagens de apoio* são imagens utilizadas no processo de edição da matéria. Servem para diversificar as imagens utilizadas durante o *off* do repórter ou mesmo ao longo das declarações do entrevistado.

Retorno à redação

Depois da *externa*, a equipe retorna ao prédio do canal. Na redação, a repórter, de posse das entrevistas, assiste às fitas e as decupa⁷⁶. Assim, inicia o processo de edição do *material bruto*.

Nessa segunda parte da etapa de reportagem, a informação de *externa* sai do *quadro de reportagem* e *Meninos/Tráfico* passa a constar no *quadro de matérias*, que indica qual profissional é responsável e em que estágio está a produção. O *quadro de matérias* fornece aos editores a informação sobre que matérias estão aguardando o *fechamento do texto do repórter* – também chamado de *off* –, que matérias estão na ilha de edição e quais já estão na condição de *editadas*. Também identifica para os profissionais da redação que matérias foram enviadas pelo escritório de jornalismo de São Paulo, pelas *universidades parceiras* (no quadro como *afiliadas*) e pelos *fornecedores sociais*, conforme ilustra a imagem a seguir.

⁷⁶ *Decupar* é assistir ao VT, selecionar e registrar o tempo de início e fim dos trechos selecionados a partir do *material bruto*.

a matéria, juntamente com o texto de *off* que ela irá produzir.

Ao chegar à redação, a repórter acessa o computador e entra no sistema de produção de textos *online*, que serve aos profissionais do jornalismo. Ao lado do terminal existe um monitor de VT e um equipamento para rodar as fitas, chamado de *player*.

Acompanho a jornalista até a mesa e sento-me ao lado dela. Ao ler o artigo da pesquisadora, ela comenta:

“Podemos começar com estatísticas. A gente pode começar com as estatísticas dos jovens que entram no tráfico versus o que o estudo da Zilah revelou: que [a entrada no tráfico] não é irreversível.”

Enquanto decide como iniciar o texto, a repórter assiste a um dos VTs do *material bruto*. Ela comenta que a *especialista* “fala muito e pouco”. Faço cara de quem não compreende e a jornalista explica que “ela [pesquisadora] fala muito e pra televisão é ruim”. Entendo que, apesar de falar bastante, a pesquisadora demora a chegar ao ponto fulcral das questões. Com isso, a repórter fica atenta esperando a entrevistada dizer algo relevante, sobre o projeto ou a vida dos jovens, para incluir na matéria. Parece que está torcendo ao assistir uma partida de futebol. De repente, exclama “Isso!”. Para o VT, volta a fita e escuta novamente. Dessa vez, já transcrevendo a fala da entrevistada para o campo de *off* do sistema. Transcreve cada fragmento, indicando o número do VT em que está e o tempo do trecho selecionado. É essa prática que os profissionais chamam de *decupagem* do *material bruto*. Escolhe diversos trechos e explica que alguns serão utilizados como *sonoras*⁷⁷ mesmo ou inspiração para o *off*, que ela irá elaborar. Com o material bruto decupado, a profissional insere os textos de *off* e constrói o roteiro.⁷⁸

A repórter segue com a *decupagem*. Em uma das falas, a *especialista* comete um erro de concordância e a repórter reage com um leve tapa na mesa e um “Ai!”, balançando a cabeça negativamente. Pergunto como decidir nesses casos. Ela afirma não utilizar o trecho:

“Eu não uso porque eu acho que vou desacreditar a pesquisadora. A pesquisadora que fez uma pesquisa tão bacana... que eu tô valorizando... Ela deve falar isso [de novo] em outro ponto [da fita].”

⁷⁷ Trecho da matéria em que o entrevistado fala sobre um tema.

⁷⁸ ANEXO E

E explica que estratégia de entrevista utiliza: “Eu nunca pergunto tudo de uma vez. Eu faço várias perguntas [sobre a mesma questão]... [de modos] diferentes, pra não achar que é idiota”. Desse modo ela acredita que a entrevistada repetirá o trecho em outro ponto da conversa.

A partir de uma perspectiva de troca simbólica entre veículo e especialista – em que o primeiro fornece prestígio, visibilidades, legitimidade, ou seja, capital simbólico ao segundo, que, por sua vez, fornece ao telejornal capital cultural do campo do qual é proveniente –, desacreditar a pesquisadora implica em desacreditar também o telejornal. À medida que os *especialistas* são alçados a essa categoria e legitimados pela escolha dos jornalistas, demonstrar erros pode fazer com que o público descredite na representação do *especialista*. Consequentemente, coloque em cheque a capacidade dos profissionais que o escolheram para falar sobre a questão abordada na matéria, desacreditando também a representação do jornalista e por extensão do telejornal. (GOFFMAN, 2007)

Enquanto pensava nessa simbiose entre telejornal e especialista, a repórter, que acessa a Internet, enquanto escuta o *VT*, rapidamente se vira para o monitor, pressiona a tecla *stop* e diz “Ah! Isso é bom!”. Retorna, então, para o sistema *online* da redação, transcreve o conteúdo do trecho, o número da fita e o tempo em que inicia a fala.

Pergunto como consegue prestar atenção ao *VT* e ler as mensagens ao mesmo tempo. Ela brinca: “Ah, meu filho, tô ouvindo aqui (aponta para os fones) e tô aqui (aponta para o computador)”. Ela já viu como estão as imagens, agora precisa do conteúdo para construir o *off*. E consegue fazer isso desempenhando outras funções simultâneas. É um bom exemplo de prática incorporada. A profissional parece sentir, muito mais do que pensar, o que é relevante fazer parte da matéria.

Além do email e do *VT*, ela agora começa a escrever em um pedaço de papel, quando diz repentinamente “Isso é muito bom também!”. Para novamente a fita, minimiza a tela do correio eletrônico e transcreve as informações para *off*. E termina a seleção com um “essa é muito boa!”.

Em *Meninos/Tráfico*, a jornalista precisa interromper a elaboração do *off*. Essa tarefa foi adiada, porque ela tinha outros *offs pendentes* que eram mais urgentes. Por isso, continuo acompanhando o *fechamento* de *Meninos/ Tráfico* ao longo de outros dias.

Sempre que chego à redação procuro saber se a jornalista que realizou a matéria

Meninos/Tráfico está em *externa*. Quando isso ocorre, aproveito o dia para acompanhar outros profissionais e retornar ao estúdio.

Na parte da tarde, o produtor informa para mim que houve atraso nos *campos* da repórter. Isso indica que ela retornará mais tarde para redação e, muito provavelmente, não fechará o *off* ainda hoje.

Fluxo interrompido

Noutro dia, ao chegar à redação pela manhã, descubro que a repórter realiza uma nova *externa*. Procuo por *Meninos/Tráfico* nos quadros de orientação da redação. Primeiro procuro saber a que horas está marcada a *externa* para a repórter. Vejo isso no *quadro de reportagens*. Está marcada para às 10h30. A *retranca* é *Campanha/Endometriose*. Isso significa que na parte da tarde, ela deve estar de volta à redação. Vejo se a matéria que acompanho está com o *off pendente*. Ela continua aguardando o fechamento do texto da repórter. Para mim é uma ótima notícia. Para a equipe e, principalmente, para a repórter, talvez não seja. Isso significa que o fluxo de produção parou. Apesar de estarem “na rua”, produzindo mais materiais para outras reportagens, os repórteres não fecharam o texto das *externas* já realizadas. E isso não está ocorrendo somente com *Meninos/Tráfico*. Outras matérias também estão na condição de *off pendente*.

Assim como eu me oriento pelos quadros, os profissionais também fazem isso. É pela informação dos quadros que produtores e editores sabem onde estão os repórteres, que pauta estão realizando e em que etapa estão as reportagens repassadas a eles. Para isso, os quadros são atualizados diariamente. Às vezes, mais de uma vez por dia. Portanto, os quadros são uma forma de controle do profissional e da produção que lhe cabe. É mais um recurso de organização e controle do processo de produção do grupo. Controle que no momento sinaliza 10 matérias com *off pendente*. Ou seja, os repórteres receberam as *pautas*, realizaram a *externa*, mas não decuparam o *material bruto* nem elaboraram um texto para o *off*. Assim, o material não segue para as etapas seguintes de produção da notícia. É como se a redação estivesse estrangulando a cadeia produtiva. O que, certamente, acarreta problemas, devido à escassez de materiais, para a montagem das edições futuras do telejornal⁷⁹.

⁷⁹ As edições do Jornal Futura são montadas com matérias produzidas pelos profissionais da própria

Novo controle

Frente à interrupção do fluxo de produção, a editora-chefe, que senta quase em frente ao quadro com as informações sobre o andamento das matérias se manifesta. O episódio ocorre no mesmo dia da *reunião de pauta* em que a editora-chefe chamou a atenção dos repórteres para a preparação antes das entrevistas. E, segundo ela, a falta de preparação prévia por parte dos repórteres influencia no acúmulo de matérias na condição de *off pendiente*, que está interrompendo o fluxo de produção – o que evidencia a forte interdependência entre as etapas produtivas.

Quando retornamos da reunião, a editora-chefe chama o produtor e pede para ele estabelecer previamente quem será o repórter responsável por cada matéria a ser elaborada a partir de agora. De acordo com ela, isso facilitaria na preparação do repórter.

“Quem vai fazer o quê, hoje? Se o repórter não souber com antecedência qual a matéria que ele vai fazer, não vai ter tempo de se preparar. Se eles receberem as pautas com antecedência, cria um comprometimento. Eles estão pegando a pauta no dia. Isso dá uma falsa sensação de liberdade.”

Nesse momento, todos na redação já prestam atenção no que a editora-chefe fala. Apesar dela estar conversando com o produtor, o tom é para que todos ouçam.

“Isso [não informar a pauta com antecedência] funcionava porque a equipe é pequena... e todo mundo amiguinho, tudo corre numa boa... Mas está atrapalhando o fluxo de produção. À medida que a gente cresce, tem que resolver essas questões.”

A editora-chefe, então, se levanta, para em frente ao quadro e imediatamente se vira para o editor-executivo e comenta: “Tem um problema aqui na sua equipe. Vem cá e dá uma olhada.”

Ela espera o editor-executivo chegar, aponta para o quadro, comenta algo e sai. O tom

redação e matérias dos *fornecedores sociais* e das *universidades parceiras*. Estas últimas têm mais participação ainda na constituição das edições. No período em que estive acompanhando o processo de produção do grupo, nos meses de janeiro e fevereiro, a maior parte das *universidades parceiras* estava de férias, portanto a colaboração dessas instituições também se encontrava reduzida, o que implica na maior necessidade de utilização dos materiais produzidos pelos próprios profissionais do Jornal Futura.

da editora-chefe não é ríspido. Mas o clima na redação deixa de ser tranquilo. Ninguém fala nada. Os profissionais – produtor, o editor-executivo, a editora-repórter, um repórter, a estagiária de produção e a produtora do jornalismo – ficam parados, olhando para o quadro. E a editora-chefe segue apontando erros e indicando soluções para o produtor.

“Não existe redação no mundo que não têm um horário de fechamento⁸⁰. Naquele quadro [de reportagem] você coloca a hora de saída [do repórter] e a hora de chegada. A hora que o repórter tem que entregar a matéria.”

Após essa nova determinação da editora-chefe, começam a serem ouvidas as primeiras vozes da redação. A editora-repórter diz que tem matérias que necessitam de mais tempo para o *fechamento*. A produtora do jornalismo embala na afirmação dela e tenta defender os repórteres: “não dá pra eles chegarem, decuparem três fitas e fecharem a matéria [no mesmo dia]”. Mas a tentativa de defesa da produtora do jornalismo não convence a editora-chefe, que ainda critica o volume exagerado de *material bruto* produzido e fecha o diagnóstico do que está ocorrendo na redação que chefia:

“Então eles tão gravando demais. Três [fitas] para um VT de três, quatro minutos? Tão gravando demais. É um ciclo vicioso. O cara não sai preparado, grava um tempão e volta para a redação para escrever. Se eu sentar com o repórter e passar para ele as informações e ele ler [a pauta], ele vai direto nas questões.”

Ainda falando, a editora-chefe retorna a mesa dela. Observo a cena da mesa da apresentadora do telejornal, que acaba de deixar a redação. A editora-chefe, então, olha para mim e pergunta: “Você estava pensando que era sempre tranquilo?”. Aproveito a deixa para me aproximar e conversar sobre o episódio. E ela inicia a conversa.

“Eu estou vendo que a lista ali (aponta para o quadro com o andamento das matérias) está aumentando. Eu tô quieta... esperando a hora que vai

⁸⁰ A editora-chefe se refere ao *deadline*, ou seja, o prazo final de entrega das matérias realizadas pelo repórter.

acontecer. (arregala os olhos e faz como se estivesse desesperada, balançando os braços). Nós não fazemos *hardnews*, mas às vezes temos o estresse do *hardnews*. Nós temos que nos beneficiar de não fazermos *hardnews*.

(...) isso acontece toda a vez que a produtora entra de férias. Ela conhece todo mundo. Funciona na amizade, na relação interpessoal. Ela conversa com os repórteres. Vai com uma carinha assim pra um, uma carinha assim pra outro... Ele [produtor que cobre as férias da produtora] não. Não tem ‘vou pegar meu filho na escola’. Aí, vai acumulando.”

Da fala da editora-chefe, pode-se se verificar como o fato de não “fazer *hardnews*” e a forma como se dão as relações pessoais estão entrelaçados. Nas redações em que se faz o jornalismo *hardnews*, há uma acirrada competição entre os profissionais com o objetivo de obter o reconhecimento dos pares. Reconhecimento este que pode gerar facilidade em publicar futuras matérias ou mesmo ascender na hierarquia (PEREIRA, 1998, p. 107). Ou seja, em última instância, transformar capital simbólico em capital econômico. E nada melhor para conquistar esse reconhecimento que um *furo*. É justamente por ter o *furo* como forma de obter reconhecimento, notoriedade e sair do anonimato, isto é, de ocupar uma posição mais dominante no campo jornalístico, que os profissionais expressam a tendência a individualização da profissão. (TRAVANCAS, 1992, p. 104)

Ao não trabalharem com *furos*, os profissionais do Jornal Futura não reconhecem essa prática como forma de obtenção de capital. Portanto, não competem por isso. A redação tem uma tendência maior à cooperação que a individualização. O fato de não haver editorias também elimina a necessidade de se competir por espaço de publicação, que no caso de um telejornal se traduziria em tempo de VT. Cada repórter faz a própria matéria com a certeza de que irá ao ar. A não ser que haja um erro grave que a impossibilite de ser transmitida. Sendo assim, as relações de amizade, ou pelo menos de companheirismo e profissionalismo não se subordinam às de concorrência. Mesmo assim, não é “sempre tranquilo” e os problemas precisam ser resolvidos. De acordo com o editor-executivo, que ocupa uma mesa bem próxima da editora-chefe o problema se deve a “uma cultura residual, que permanece”. E a editora-chefe complementa a fala dele de forma decidida: “então a gente coloca uma norma e resolve”, e prossegue: “eu não quero queimar ninguém. Eu tenho que ver onde está emperrando para resolver”. E retorna ao que indica ser o motivo da interrupção do

fluxo de produção.

“O repórter tem que ler. O jornalista tem que ler o tempo todo. Ler no ônibus, ler em casa. Tem que ler jornal de manhã... Eu leio o tempo todo! Eu tenho uma opinião sobre tudo. Eu enfio o bedelho em tudo. Porque eu pego isso aqui (pega sobre a mesa as *sugestões de pauta* da reunião do dia, folheia e aponta para uma delas) e vou ler. Se o repórter ler, ele não precisa gravar três horas.”

O episódio demonstra como o controle da produção é importante para o funcionamento da atividade jornalística. Apesar do grupo em questão ter em mente uma ideia de fazer um produto diferente do “jornalismo convencional” e marcar essa diferença constantemente, o crescimento ou as novas aspirações do telejornal implicam em recorrer a estratégias de controle do processo de produção. Uma das formas de controle é o *horário de fechamento*, que, segundo a editora-chefe, “não existe redação no mundo que não tem”.

Então, uma nova norma de controle é estabelecida pela editora-chefe. A partir de agora, os repórteres têm um horário de fechamento das matérias. Dependendo da *externa*, esse horário de fechamento pode ser no mesmo dia ou no dia seguinte.

Logo após as reclamações e explicações da editora-chefe, a produtora do jornalismo conversa com a editora-repórter sobre como proceder.

“Escreve ali no quadro quais são as prioridades para fechar o *off*. Pra gente colocar ali e começar a criar o hábito. A gente tem que criar esse hábito. Senão, não adianta reclamar. Quando a gente criar esse hábito, as coisas vão ficar mais fáceis de controlar.”

A editora-repórter prontamente marcou as urgências. Bem como a produtora, que seguiu as orientações da editora-chefe e indicou os horários de saída para *externa* e entrega do *off no quadro de reportagem*.

Pequenas reprimendas

No dia seguinte, após eu ter assistido a mais uma edição do jornal no estúdio, encontro-me com a repórter responsável por *Menino/Tráfico*. Ela acaba de cumprir mais uma *pauta*. Porém, antes de ela retomar o trabalho em *Meninos/Tráfico*, comenta sobre algumas modificações que a editora-chefe solicitou no texto de outra matéria, cuja *retranca* é *Catadores/Vik Muniz*. Ela fez as alterações no *off* e me convida para assistirmos a matéria pronta, que acabara de retornar da edição.

A repórter comenta o que foi solicitado pela editora-chefe e se justifica:

“Eu estava muito poética. Ela [editora-chefe] disse: ‘mas você não está falando para a Dona do Purê que tá em casa’. Aí, eu deixei a poesia de lado e fui direto: ‘catam pra sobreviver’.”

Acompanho com ela a reportagem. Ao final da material ela reclama de uma alteração na estrutura da matéria: “Não era essa imagem que eu queria!”, se referindo ao encerramento da matéria. E continua: “Era essa imagem!”, referindo-se a uma imagem utilizada em outro ponto do *VT*.

Pergunto a ela se os editores de engenharia, como são conhecidos os profissionais que ficam na ilha de edição, e montam os elementos audiovisuais da matéria, não seguem o roteiro estabelecido pelos repórteres. Antes que eu pudesse concluir a questão, ela me interrompe e diz: “Seguem porra nenhuma. Tive um trabalho do caralho pra fazer isso e eles não seguem!”.

A irritação dela demonstra que nem sempre as coisas caminham em harmonia. Mas a revolta da repórter não ultrapassou a mesa em que estávamos. Logo ela retornou à tranquilidade e passou a analisar outra matéria já editada. A *retranca* é *HPV/Jovens*. Lê a decupagem completa e identifica algo relevante: “isso aqui é importante falar. Vou avisar a elas (editora-repórter e apresentadora) para entrar [no jornal]. Elas podem colocar na cabeça”.

Após avaliar os materiais prontos e finalizar o *off* de *Meninos/Tráfico*, ela se vira para mim e diz: [matéria] é como filho, cara. A gente não larga o osso, sabe?! Não consegue partir pra outra”.

A preocupação da profissional se justifica pela parcela do trabalho dela na elaboração da matéria. E alterações no *VT*, cujo roteiro ela elaborou, são compreendidas como

pequenas reprimendas, pois indicam que algo não estava de acordo com a linha editorial. Apesar da aprovação da *sugestão de pauta*, seguindo critérios da instituição, e da “cuidadosa” *produção de pauta*, é na reportagem, como frisou a editora-chefe, que está a alma do jornalismo. E reportagem significa também a construção do relato, da “estória” (TRAQUINA, 2005) pelo jornalista. Por mais que haja recursos para direcionar o repórter durante a realização da *externa* – que pode ser entendida também como um momento em que o repórter está fora do controle da redação –, sendo o principal deles a *pauta*, o repórter é quem escreve o *off* e, assim, define a estrutura da matéria. Ele possui uma autonomia relativa nesse momento, pois os superiores não sabem o que foi captado, não assistem a todo o *material bruto*. Isso possibilita ao jornalista destacar trechos, omitir outros (BREED, 1993, p. 162). O repórter constrói a notícia da forma que melhor lhe possibilita contar a estória, enfatizando determinados pontos. Após a produção do *off* – que nada mais é do que a definição de como será a estória, com sequências de imagens, sonoras e *off*, ou seja, a estrutura da matéria –, alguns acertos podem ser feitos na edição da editora-chefe, e na edição final, dos editores de jornalismo. Mas esses acertos não costumam descaracterizar totalmente a forma de “contar a estória” determinada pelo repórter. Podem até não levar ao ar a matéria, mas, em geral, as modificações são pontuais, em um trecho do *off* ou em uma *sonora*.

Mas mesmo essas pequenas alterações não são muito bem aceitas. Apesar de trabalharem sob uma objetividade estratégica (TUCHMAN, 1993), a subjetividade presente nas produções jornalísticas pode ser verificadas nas discordâncias dos próprios profissionais sobre, por exemplo, a forma como determinada *pauta* foi abordada (SILVA, 2007, p. 57-58). Ao avaliarem os materiais produzidos pelos repórteres, os editores fazem emergir diferenças nos olhares de profissionais que compõem uma mesma instituição jornalística, portanto deveriam seguir as normas estabelecidas pelo veículo. Mas essa discordância pode ser em parte explicada pela relação entre o profissionalismo jornalístico, aprendido pelo profissional na academia e em estágios e a linha editorial, de acordo com Soloski. (SOLOSKI, 1993, p. 99):

“Uma vez que as normas do profissionalismo jornalístico são partilhadas por todos os jornalistas, a organização jornalística precisa apenas de se concentrar no ensino de suas próprias políticas editoriais aos jornalistas, e precisa também de desenvolver técnicas para assegurar de que seus jornalistas aderem às políticas.”

Para Soloski, tanto o profissionalismo jornalístico quanto a política da instituição são postos em prática para minimizar conflitos dentro de um veículo de comunicação. Somente em situações mais extremas, repórteres e editores entram em desacordo com as normas profissionais ou a linha editorial, apesar dessa última nunca ser explicitada (BREED, 1993, p. 154) ou só ser explicitada raramente (SOLOSKI, 1993, p. 99) – e, geralmente, quando algo vai errado (GALTUNG, 1993, p. 74) e modificações são necessárias.

Autoria e autoridade

Sobre essas modificações, ainda que pequenas, uma profissional revela-se insatisfeita. Para ela, a relação entre o repórter e o editor é de desgaste.

“O editor é o cara que vai cortar seu texto. Ele vai mudar a forma de contar sua estória. Por isso, a relação com o editor é uma relação de desgaste, costuma ser uma relação viciada. Agora a editora-chefe quem vê [o texto]. Acho que o editor-executivo estava sobrecarregado. Assim pra mim tá muito bom, porque não desgasta. É uma relação nova também.”

Após essa explicação pergunto a jornalista se com o tempo a relação com a editora-chefe também não tenderia a se desgastar. E ela é enfática.

“Não. Porque ela tem visão maior do todo. O editor-executivo está no jornal. Ela está há um ano mais ou menos no jornal, mas está no canal desde o início. Então, ela consegue aproximar mais da cara do canal. O editor-executivo dizia que não estava bom. A editora-chefe explica pela experiência dela no canal.”

Assim a jornalista demonstra a importância de se explicitar as normas editoriais do veículo. E prossegue demonstrando diferenças na visão dos dois editores.

“Ele tem uma visão mais jornalística. Fica mais preocupado com a fonte: ‘segundo o IBGE...’. Ela não quer saber disso. Ela diz: ‘a informação é esta. A fonte você sabe qual é. Vamos dar a informação’.”

Já para a editora-repórter, nem todos os repórteres conseguem seguir as normas da instituição e sinaliza que isso ocorre, às vezes, pelo fato de existirem “repórteres que são mais resistentes”.

Ciente dessa tensão na relação dos repórteres com os editores, sigo *Meninos/Tráfico*. Agora não mais como pauta, mas no estágio de *off fechado*. A próxima etapa, passar pela segunda vez pelo olhar examinador da editora-chefe. Uma espécie de revisão preliminar, que ocorre antes do repórter gravar o *off* no estúdio.

Olhar examinador

Após finalizar o texto do *off*, a repórter imprime uma cópia e se dirige à mesa da editora-chefe. Acompanho a breve conversa entre as duas jornalistas.

Ao ler o *off* da repórter, a editora faz uma observação com relação a um termo utilizado pela profissional: “acho que o nosso público não vai entender isso”, se referindo ao trecho “um estudo de doutorado revelou...”. Então, substituem por “A pesquisa revelou...”.

Depois, a editora questiona a frase “o estudo revelou uma saída para o tráfico diferente da morte”. “Por que essa frase?”, pergunta a editora-chefe. A jornalista responde que “eles [entrevistados] falam isso na sonora”, e prossegue explicando a utilização do trecho: “quebra com a ideia das pessoas de que o cara quando entra para o tráfico só sai morto”.

Além de uma forma de controle da produção, a revisão da editora-chefe demonstra mais um momento de negociação por parte do repórter. Como a ideia de *vender a pauta*, que existe na reunião em que são discutidas as *sugestões de pauta* para o telejornal, o profissional tenta, na conversa com a editora-chefe, mostrar que a opção que fez para “contar a estória” é válida. E, no caso, parece que convence a editora-chefe.

Quanto menos alterações são feitas no texto, os repórteres demonstram mais satisfação. Além das correções demonstrarem que o texto não está de acordo com a linha editorial desejada pela editora-chefe, pois ela precisou ajustar, ou seja, controlar o repórter, a alteração também significa mais trabalho para o profissional, que precisa refazer parte do *off*. Portanto, ter bem definida a linha editorial, representa “acertar”

na escolha de palavras, expressões e ideias a serem transmitidas, bem como na estrutura desenvolvida para a matéria. Resumindo, estar dentro das normas é ter menos trabalho.

De posse das orientações da editora-chefe, a profissional retorna ao sistema e altera o texto do *off*. Em seguida, ela imprime a nova versão e seguimos para a ilha de edição, onde um profissional, também denominado editor, irá montar a matéria *Meninos/Tráfico*, seguindo as sequências selecionadas pelo repórter e indicadas no *roteiro*.

Mas antes de entrarmos na ilha de edição, que é a quinta etapa do processo de produção da notícia, aproveito para recapitular o que foi acompanhado até aqui.

Tudo teve início na ideia de uma (1) *sugestão de pauta*, que, de acordo com os critérios de noticiabilidade mencionados pelos profissionais – questões não factuais, que, ao serem contextualizadas e ou traduzidas, devem interessar o público em geral e, em especial, ao público das classes C, D e E, que os profissionais idealizam como o público do telejornal – tornou-se, após passar pela avaliação da (2) *reunião de pauta*, uma *sugestão de pauta aprovada*.

Em seguida à aprovação, a sugestão passa pelo olhar examinador da editora-chefe⁸¹, que verifica a abordagem definida pelos profissionais na *reunião de pauta* e também pode acrescentar algumas questões a serem trabalhadas na matéria.

Inseridas as recomendações da editora-chefe, inicia-se a (3) *produção da pauta*. Nessa fase, o produtor realiza uma pesquisa a fim de obter informações sobre a questão a ser trabalhada na reportagem. Além disso, entra em contato com um *especialista* sobre a questão, explica a ele sobre o que será tratado na matéria e de que forma. Frente à aceitação do *especialista* em participar, o produtor, que já se informou sobre o tema, conversa com o futuro entrevistado, com o intuito de destacar os pontos mais relevantes da questão e sinalizá-los na *pauta* a ser produzida. O produtor também aproveita o contato com o *especialista* para obter informações sobre o entrevistado. As informações sobre os pontos importantes a serem explorados pelo repórter na matéria vão para a *pauta*. As informações pessoais do entrevistado, quando transmitidas ao repórter, são mencionadas informalmente através de conversas na própria redação. Toda a produção visa, portanto, a preparação da situação de encontro de reportagem a que serão submetidos repórter e entrevistado(s).

⁸¹ ANEXO C

Todo o cuidado da produção visa eliminar qualquer “ruído na comunicação” durante o encontro entre repórter e entrevistado. Cabe ao repórter, de posse da pauta, realizar a importante preparação prévia à etapa de (4) reportagem. Preparação que não só favorece para que o encontro de reportagem tenha sucesso, mas também, como afirmou a editora-chefe, facilite e agilize nas etapas de produção que se seguem à reportagem.

Realizada a reportagem, o repórter retorna à redação, decupa o *material bruto*, seleciona os trechos que irão compor a matéria e escreve o *off*, que passará por um novo olhar examinador da editora-chefe antes de ser aprovado e poder seguir para a (5) ilha de edição.

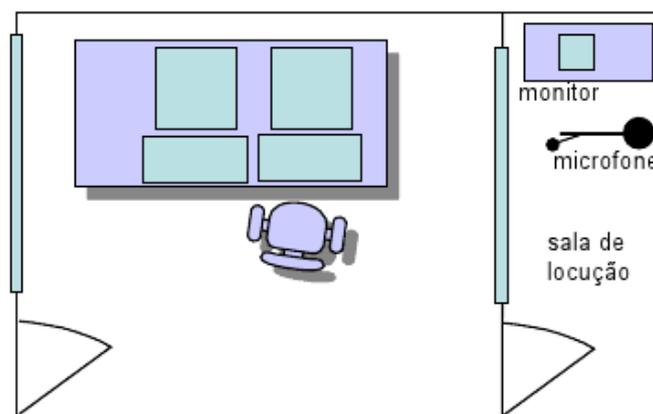
Vale ressaltar que até esse momento a produção da matéria já passou por duas avaliações da editora. E as avaliações ocorrem exatamente em momentos em que há mudança de etapa de produção, ou seja, quando a matéria também muda de condição: de *sugestão de pauta* para *pauta*, propriamente, e de *roteiro* (texto) para *VT* (audiovisual), isto é, para matéria na condição de *editada*.

5. Ilha de edição

montagem

Nessa etapa de produção a matéria é montada seguindo o *roteiro* produzido pelo repórter. Saímos do ambiente da redação e vamos a uma das três ilhas de edição que servem ao telejornal. As ilhas⁸² ficam no quarto andar do prédio. São salas de pequenas dimensões, que reproduzo no esquema a seguir.

Esquema Ilha de Edição



A ilha em que estamos tem aproximadamente três por três metros de área. Ao lado da porta, um grande vidro a separa do corredor externo. No interior, apenas uma mesa com monitores, equipamentos de edição e a cadeira da editora. No fundo da sala, outra pequena porta dá acesso para a *sala de locução*, onde se encontram um monitor, para que o profissional acompanhe o *VT* para o qual grava o *Off*, e um microfone para captação de áudio. Outro grande vidro separa a *sala de locução*, com apenas um por três metros, mais ou menos, do restante da *ilha de edição*.

A iluminação do ambiente é fraca. Muitas vezes as únicas fontes de luz são os monitores em que o profissional edita e a luz que vem do corredor externo.

⁸² Acompanho a edição numa ilha analógica, também chamada de edição linear, devido à necessidade do profissional sequenciar um *take* após o outro, sem a possibilidade de, posteriormente, inserir entre duas imagens uma sonora, por exemplo. Já na edição realizada na ilha digital ou não-linear, ao contrário, permite inserir *takes* em trechos já editados. As duas outras ilhas que servem ao jornalismo são digitais. Também acompanhei o trabalho dos profissionais nesses locais, mas *Meninos/Tráfico* foi editado na ilha analógica.

Nesse ambiente, a repórter me apresenta formalmente a editora de engenharia⁸³, como ela mesmo se definiu para mim. E, sem perder tempo, informa a editora da ilha que gravará o *off* de *Meninos/Tráfico*. A jornalista se dirige a *sala de locução*, enquanto observo a editora, preparar a fita para a gravação. Do outro lado do vidro, que separa os dois ambientes, a repórter começa a ler o texto, numa espécie de aquecimento. A leitura é pausada e empostada. Todos os “S”s e “R”s são bem articulados. Após o sinal da editora de engenharia, ela inicia a gravação de fato.

Com o *off* de *Meninos/Tráfico* gravado, a repórter se despede de mim e da editora de engenharia e deixa a *ilha de edição*. Permaneço acompanhando o percurso da matéria. Agora, ao lado da editora da ilha.

A primeira ação dela é se situar em relação ao que a jornalista deseja. Para isso, ela se guia pelo *roteiro* elaborado pela repórter. O material indica a ordem em que *off*, trechos de *sonoras* e imagens devem ser sequenciados na fita. Assim, com a indicação do número da fita que contém o *material bruto* e do tempo de início e fim de cada trecho que deve compor o *VT*, a editora começa a *esqueletar*⁸⁴ a matéria, isto é, a gravar em uma nova fita, de forma sequenciada, cada trecho indicado pelo repórter. Ela se preocupa ainda em deixar trechos da fita com tempo suficiente para inserir, posteriormente, o áudio do *Off* recém-gravado pela repórter, que está armazenado em outra fita.

Durante essa atividade, a editora de engenharia, precisa copiar cada trecho da fita que produz e analisá-lo diversas vezes. Ela rebobina a fita e torna a assistir ao trecho gravado para verificar se há “queda de áudio”, se a reprodução ficou perfeita e se as imagens determinadas pela repórter no *roteiro* para cobrirem o *Off* não entram em conflito com o que é dito. Após analisar o fragmento já copiado, que pode ter apenas cinco, 10 ou 15 segundos, ela passa para o próximo trecho indicado no *roteiro*. Reinicia, então, todo esse procedimento. E para cada ação dessas, uma série de botões é acionada. Difícil para um leigo acompanhar essas ações. Muito menos compreender o objetivo de cada uma.

Se durante as repetições de trecho, a editora de engenharia percebe algo tecnicamente indesejável no material, informa aos editores de jornalismo. Cabe a eles a decisão do

⁸³ Essa foi a denominação que a própria profissional se atribuiu. No cotidiano, os profissionais se referem a essa função apenas como editor. Com objetivo de facilitar o entendimento, utilizo-me do termo editora de engenharia ou editora da ilha.

⁸⁴ Colocar em sequência todos os elementos indicados no *roteiro*, restando apenas inserir o *off* pelo

que fazer, como explica a profissional.

“Eu não vejo [avalio] o conteúdo. Mas, se tiver algum problema, eu falo com a editora [de jornalismo] e ela vê. Geralmente, tem um editor de engenharia e um editor de jornalismo que decide os trechos [durante a edição na ilha]. Mas aqui, por causa de... (esfrega o polegar no indicador sinalizando dinheiro) a gente toca vários instrumentos.”

Na opinião de um dos jornalistas do grupo, seria bom para o processo de produção ter um editor de imagens acompanhando a montagem do material. Já para outro editor do telejornal, isso não é necessário, porque “um editor de ilha experiente conhece a linguagem da TV” e uma pessoa na ilha ao longo da montagem poderia atrapalhar mais do que ajudar.

Por enquanto, a editora de engenharia segue trabalhando sozinha na pequena sala, que define como uma “toca”. Apenas a minha presença altera a rotina de trabalho da profissional. Esporadicamente, ela recebe um ou outro repórter para gravar *off*, os editores de jornalismo para avaliar ou comentar sobre alguma edição de material, e visitas de profissionais conhecidos de outros setores ou do editor de engenharia que ocupa a outra *ilha de edição*.

Assim, ilhada na maior parte do tempo, a editora realiza um trabalho técnico. O ritmo da atividade é ditado pela demanda do jornalismo. Caso alguma matéria tenha que ser corrigida pela manhã, para entrar no ar ainda na edição do dia, ela interrompe a edição do que está fazendo e assume a correção solicitada. Fez isso algumas vezes enquanto acompanhei a edição de *Meninos/Tráfico*.

A tranquilidade do local evidencia a individualização da atividade de edição. Questionada sobre como é passar o dia na pequena ilha de edição, das 8 horas às 15 horas, ela revela o incômodo: “Eu saio pra almoçar e quando dá minha hora, eu saio daqui. Tem gente que fica. Eu não aguento!”. Mas, em contrapartida, ela destaca a importância de ter um local tranquilo para editar as matérias. Em dias mais movimentados, “quando o couro tá comendo”, a editora de engenharia diz que até fecha a porta para ter mais tranquilidade. E faz um contraponto com a agitação da redação: “não sei como conseguem escrever ali”.

Afora a necessidade de tranquilidade, para executar todas as funções da edição dos

repórter para finalizar a matéria.

materiais, a profissional disse ser preciso uns três anos de prática para dominar o equipamento. Ela, que tem formação de técnica em Eletrônica, começou no canal como operadora de VT. Após um ano na instituição, passou a editora de engenharia, função que exerce há 10 anos. Isso explica a presteza com que manipula todo o aparato tecnológico da edição: “eu comecei de ‘carona’⁸⁵, acompanhando outro profissional. Tem coisas que você aprende observando. Tem coisas que você aprende fazendo.”

E enquanto conversamos, ela segue o *roteiro* do repórter, procura os trechos indicados nas três fitas de *material bruto*, posiciona as fitas no ponto para copiar a sequência determinada de um VT para outro e analisa, várias vezes, cada fragmento reproduzido. Faz isso com *sonoras*, imagens e *off*. Um trabalho que se revela minucioso e repetitivo.

Por fim, a editora leva aproximadamente uma hora para *esqueletar* a matéria. Ela se vira para mim e afirma que “agora, o que tá no roteiro, tá na minha fita”. Das três fitas, com 30 minutos cada, restou uma matéria com 4’28”. De acordo com a experiência da editora de engenharia, uma “matéria de peso, com conteúdo”, como *Meninos/Tráfico*, costuma ter em torno de três a quatro minutos. Uma “matéria de menos importância” tem entre dois e três minutos: “Acho que eles [editores] ainda vão cortar mais... Não sei. Essa matéria tem peso, mas eles podem reduzir”, aposta a editora.

A matéria, portanto, é um resumo do *material bruto*. E quem define esse resumo é o repórter. Apesar de acompanhar a *pauta* – estabelecida pela produção, que por sua vez se baseou na discussão e nas orientações que emergiram na *reunião de pauta* e nos acréscimos feitos pela editora-chefe –, o profissional da reportagem tem uma certa autonomia em definir o que entra ou não na “estória”. A partir do *material bruto*, o repórter – com certa autonomia nessa etapa do processo, porém com necessidade de se adequar às normas editoriais, como mencionado antes – define que imagens e sonoras melhor compõem a matéria. Mais do que isso, define os trechos que melhor indexam a realidade (MOLOTCH e LESTER, 1993, p. 40) com a qual o repórter entrou em contato. Pois “cada notícia é uma compilação de fatos” (TUCHMAN, 1993, p. 77), sobre os quais o profissional lança as categorias de percepção e avaliação

⁸⁵ A expressão se refere ao fato da editora, quando novata, aprender as operação de edição, sentada ao lado de um profissional mais experiente.

incorporadas ao logo do processo de socialização na redação.

O *roteiro* elaborado pela repórter se revela uma orientação para se organizar os fragmentos selecionados do *material bruto*. A editora de ilha deve segui-lo à risca para construir a matéria que o repórter definiu. Todo esse processo, que estrutura uma parte mínima do material coletado no *campo*, demonstra um aspecto construtivista da notícia (TRAQUINA, 2005, p. 168).

Para Barbara Phillips, a prática jornalística, em geral, pode ser comparada a do *bricolage*, descrito por Lévi-Strauss, cuja lógica é concreta. A partir de uma comparação com o engenheiro, o antropólogo francês marca a diferença dessa lógica:

“O engenheiro sempre procura abrir uma passagem e situar-se além, ao passo que o *bricoleur*, de bom ou mau-grado, permanece aquém, o que é outra forma de dizer que o primeiro opera com conceitos, e o segundo com signos. No eixo de oposição entre natureza e cultura, os conjuntos dos quais ambos se servem estão perceptivelmente deslocados. Com efeito, pelo menos uma das maneiras pelas quais o signo se opõe ao conceito está ligada a que o segundo se pretende integralmente transparente em relação à realidade, enquanto o primeiro aceita, exige mesmo, que uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real. Segundo a expressão vigorosa de dificilmente traduzível de Peirce: *It addresses somebody*⁸⁶.” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 35)

Phillips afirma que, pela etnografia que realizou e pela experiência que tem como jornalista, a prática diária dos profissionais de jornalismo, com recortes da “realidade” em pedaços chamados notícias, o realce da exatidão visual e o detalhamento da descrição “impõem uma abordagem não teórica ao acontecimento”. E ela justifica a afirmação indicando ser a lógica da concorrência a responsável por essa limitação do jornalismo:

“Os hábitos mentais relacionados ao ofício, como a dependência do “instinto” [faro jornalístico], a lógica do concreto, uma orientação temporal atual, e uma ênfase maior nos acontecimentos contingentes do que nas necessidades estruturais, servem para influenciar a apresentação das notícias diárias. Os constrangimentos impostos externamente (por exemplo, notícias regulares) e as pressões da organização para rotinar o

⁸⁶ Destaque do autor.

trabalho combinam com a tendência do jornalista para ver os acontecimentos do dia como fatos discretos, desconexos, que produzem o mosaico noticioso da realidade à superfície. As ambigüidades, os acontecimentos em fluxo e as contradições tendem a ser não notícias. As ligações entre os acontecimentos não são sugeridas. De um modo geral, as notícias dão a sensação de que existe novidade sem mudança.” (PHILLIPS, 1993, p. 331)

A perspectiva de Phillips é de um jornalismo monolítico. Compartilho da visão dos jornalistas trabalharem com signos e de indexarem a realidade e, nesse sentido, se aproximarem da imagem do *bricoleur*. Mas a mim parece que os jornalistas não se propõem a fazer ciência. Portanto, não precisam trabalhar com conceitos na maior parte das notícias que publicam. E, se porventura, essa necessidade surgir em alguma abordagem, os *especialistas* a suprem.

Essa é a ideia que possuem os profissionais do Jornal Futura, e que será mais explorada quando aprofundarmos na análise dos elementos humanos de uma matéria e da importância do *especialista*.

Por enquanto, ficamos na artesanaria na produção da notícia. A imagem que tenho é de um acontecimento ou problemática impossível de ser captado como um todo – assim como são os objetos de pesquisas – e que precisa ser representado de alguma forma, obviamente, diferente da científica. Por isso, os profissionais definem *um* viés de abordagem. Poderiam definir outros tantos, mas esse é escolhido e determinado pelo perfil do veículo, da instituição. A partir de então, os jornalistas selecionam fragmentos que representarão ou melhor representarão, esse todo. Esses fragmentos são organizados, *costurados*, para usar um termo dos profissionais, a fim de dar sentido ao relato. Serão *costurados* não necessariamente na ordem cronológica. Mas, sim, numa ordem de significância que será definida pelo profissional, sob as normas institucionais. E para isso há o elemento principal dessa construção noticiosa que é o texto do repórter. É ele que amalgama todos os fragmentos e possibilita ordená-los em diferentes sequências. No entanto, o *off* também fornece ao jornalista a autonomia relativa destacada anteriormente. Para minimizar essa “independência” do repórter, quando este se encontra fora da redação e na produção do roteiro, o processo produtivo contou, até agora, com dois olhares examinadores. Mais dois ainda se seguirão. A produção da notícia está, portanto, sob constante vigilância.

Nessa prática contínua de significância – que se inicia na *reunião de pauta*, com a idealização das *fontes*, dos *campo* e das imagens a serem captadas para a construção da matéria, passando pela coleta dessas matérias-primas durante a reportagem, que ainda as organiza através de *roteiro* e desenvolve um *off* para amalgamar os diferentes fragmentos de *sonoras* e *imagens*. Essa produção metonímica será a representação do fato multifacetado inicial. E será na ilha de edição que a matéria passará por um processo de recontextualização, ao passo que os elementos audiovisuais são formatados em relação ao tempo de exibição, à linha editorial do veículo (VIZEU, 2001, p. 89).

É com essa ideia em mente, que a editora de engenharia acredita que a matéria *Meninos/Tráfico* ainda terá arestas aparadas pelos editores de jornalismo. Ela comenta ainda sobre as dificuldades que teve para *cobrir o off*⁸⁷ da repórter, devido à escassez de *imagens de apoio*. O problema se deve a duas características da matéria em questão. Primeiramente, a necessidade de proteger as identidades dos jovens entrevistados. E a segunda, devido ao fato dos jovens estarem numa sala, ou seja, não havia nenhuma ação que eles pudessem realizar para demonstrar que atividades costumam fazer no projeto.

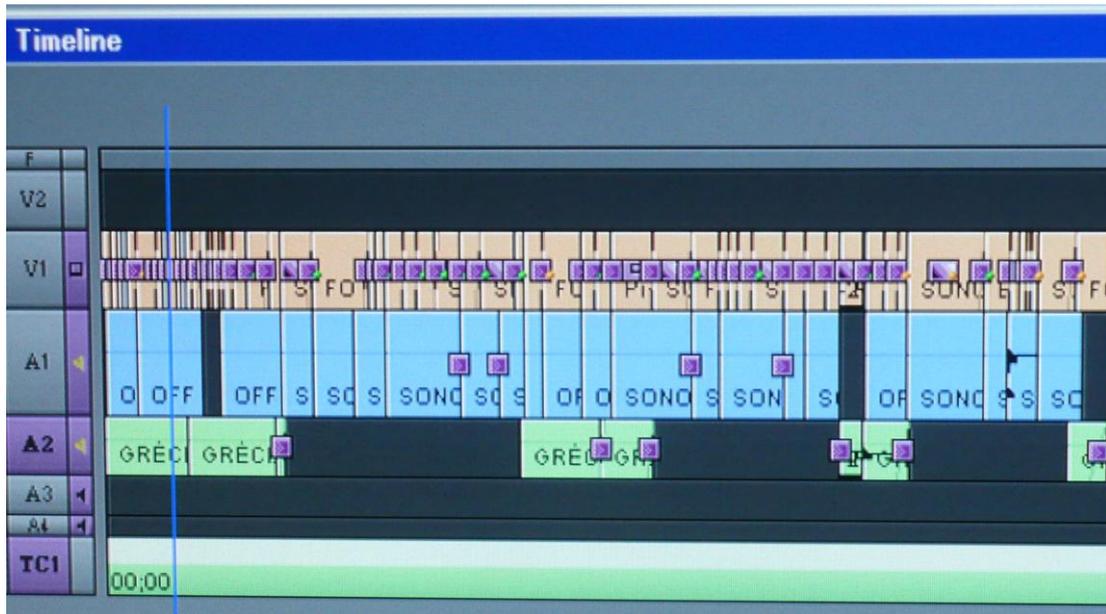
Essa foi uma necessidade da matéria prevista pela repórter no momento da entrevista. Ela questionou, logo ao chegar no *campo*, quais atividades eram realizadas na instituição. A pesquisadora responsável pela pesquisa e pelo projeto envolvendo os jovens respondeu que as atividades eram feitas em Acari. O interesse da jornalista era conseguir mais material imagético para compor a reportagem. Mas, frente à impossibilidade, e ciente de que a escassez de imagens iria dificultar o trabalho da editora de engenharia, a repórter afirmou que procurou escrever pouco, isto é, fez um *off* curto para não demandar mais imagens.

A passagem revela que apesar dos integrantes da equipe de jornalismo realizarem atividades individualizadas, essas estão imbricadas. Produtores, repórteres, editores de engenharia e editores de jornalismo, cada profissional precisa estar ciente das necessidades da próxima etapa de produção. E realiza o trabalho que lhe cabe com a sequência das etapas de produção em mente.

Ao final do trabalho de edição, o *timeline* (recurso exclusivo das ilhas de edição digitais), isto é, a linha de tempo da matéria, revela todos os elementos constitutivos do VT: *sonoras*, *off*, *imagens*, efeitos utilizados pelo editor, músicas inseridas etc, conforme pode-se verificar na imagem a seguir.

⁸⁷ Significa colocar as imagens de fundo para os trechos da narrativa do repórter.

Imagem do *timeline* de uma matéria



No *timeline* é possível visualizar a artesania em que se constitui a notícia. Uma imagem de todo o material audiovisual, em fragmentos sequenciados. À esquerda da imagem, os “V”s são os canais de vídeo, os “A”s de áudio, com os quais o editor de engenharia pode mixar imagens e sons no material. Em azul, o áudio das sonoras, em rosa, as imagens, em verde a trilha sonora inserida pelo editor, e nos pequenos quadrados lilases, os efeitos de *fade*⁸⁸ utilizados entre um *take* e outro.

Com a matéria editada, a profissional da ilha de edição encaminha as quatro fitas (três com *material bruto* e uma com a matéria *Meninos/Tráfico*) para a editora-repórter.

A partir de agora, o material passará por mais um dos dois olhares examinadores restantes.

Os editores de jornalismo, de posse da fita com a matéria *Meninos/Tráfico*, começam a avaliar o material.

⁸⁸ Efeito de escurecer, *fade out*, ou clarear, *fade in*, gradativamente a imagem.

Olhar examinador visão institucional

Após as matérias serem editadas, elas passam pelo crivo do editor-executivo e ou da editora-repórter. Esse é o terceiro olhar examinador pelo qual são submetidos os materiais produzidos pelos profissionais do grupo. Mesmo tendo o roteiro do repórter passado pelo crivo da editora-chefe, antes da matéria ser editada, há necessidade de mais esse exame. Isso se deve ao fato de o roteiro apresentar a transcrição de sonoras. Porém, no texto não se tem a dimensão temporal da fala, que no *VT* pode demorar muito para ser concluída. Assim, nada substitui o olhar examinador sobre a matéria já em seu estado audiovisual, pois a mesma frase lida no roteiro, “o cara pode demorar 15 minutos pra falar” no vídeo, conforme me explicou a apresentadora do telejornal.

Outro exemplo do que só pode ser revisado quando a matéria se encontra como audiovisual é a concordância entre o texto do repórter e as imagens que são utilizadas. Em uma determinada matéria, encaminhada por uma das universidades parceiras do telejornal, o repórter falava “nesta avenida movimentada”, enquanto ao fundo a imagem era de uma ampla avenida onde passa apenas um automóvel ao longo de toda a cena. Ao examinar o *VT*, a apresentadora imediatamente mostrou o erro ao editor-executivo, não sem antes rir da cena. E o editor explicou que naquele caso, era preciso cortar o trecho. E fez questão de destacar que aquele tipo de correção é “para a proteção do profissional”, que, caso contrário, ficaria exposto ao ridículo.

Por causa de situações como essas, que a revisão do *VT* é essencial. E no caso de *Meninos/Tráfico* a revisão ficou a cargo do editor-executivo.

Ao receber a matéria, ele para o que está fazendo, pega a fita e insere no *player*. Então, coloca os fones de ouvido e começa a assistir compenetrado. Ao lado dele, acompanho o *VT* sem o áudio, mas, por ter acompanhado cada etapa da produção dessa matéria, sei de cor as falas, principalmente após as inúmeras repetições a que assisti na ilha de edição. Enquanto o jornalista está focado no monitor, concentro-me nas reações dele. Ele assiste imóvel. Após o depoimento de um dos jovens, logo no início da reportagem, ele aperta *stop*, retira os fones, se vira para mim e diz: “Porra... Depoimento forte! Uma porrada no estômago. Matéria tá boa. Matéria forte, né?”, pergunta para mim, que concordo, acenando com a cabeça.

Em seguida, ele põe os fones novamente, retoma a posição de imobilidade inicial e

segue assistindo ao VT. Ao final da reportagem, torna a afirmar que “a matéria tá boa”. E começa a fazer algumas ressalvas. Segundo ele, “o cinegrafista cobriu direitinho a pauta”, mas há a necessidade de utilizar mais imagens, sempre com o cuidado de manter em sigilo as identidades dos jovens. Importante ressaltar que tanto a repórter, durante a externa, como a editora da ilha, e, por último, o editor-executivo fizeram o mesmo comentário sobre a pouca diversidade de imagens na matéria. A conformidade entre os profissionais, mesmo que realizando distintas atividades no processo produtivo, demonstra como compartilham das mesmas categorias de percepção e avaliação. É precisam de pouquíssimo tempo para definirem o que não está de acordo no material.

Porém, para resolver o problema, os profissionais discordam. E essa discordância está diretamente relacionada com as normas institucionais, nem sempre explicitadas e, às vezes, ainda não apreendidas por todos os profissionais da redação. O editor-executivo, então, solicita à editora-repórter para que ela peça a editora de engenharia que diversifique mais as imagens. Mas há uma dúvida quanto a isso. Pois, devido à falta de imagens, aventa-se a possibilidade de solicitar imagens de arquivo. Porém, não do arquivo do próprio canal. A solicitação deve ser feita a uma emissora comercial, que faz parte do mesmo conglomerado de comunicação que a fundação filantrópica a que pertence o Canal Futura. A editora-repórter avisa ao editor-executivo que as imagens do *material bruto* estão escassas e, por isso, vai solicitar imagens de arquivo para cobrir o *off* da repórter. Ao saber dessa intenção, o editor discorda prontamente. Ele alega que as imagens que estão no VT são boas e, se não há mais imagens, ele irá retirar o *off* da repórter que abre a matéria. O trecho diz o seguinte:

“Com a ausência do estado, adolescentes entram no crime organizado cada vez mais cedo. Jovens sem escola, sem opção de lazer e que vêm no tráfico a oportunidade de ascensão social.”

Sem esse *off* na abertura, diminui a necessidade de imagens para o VT. O editor sugere ainda “jogar pra cabeça” a informação contida no *off* retirado. Além disso, demonstra preocupação com o material de arquivo e explica que imagens para cobrir tal texto reforçariam o estereótipo sobre os jovens.

“Não precisa contextualizar o menino que está no tráfico. Todo mundo sabe como é o menino que está no tráfico. Tudo que for usar ali vai depor contra o menino... A gente coloca esse off na cabeça, bem editorializado”.

A passagem que tive na ilha de edição comprova a ideia do editor-executivo de que “todo mundo sabe como é o menino que está no tráfico”. Durante a edição, a profissional da ilha havia adiantado para mim o que, provavelmente, deveria “cobrir” aquele trecho do VT:

“Aqui, nesse off ‘jovens sem escola, sem opção...’, vem na minha cabeça imagens de meninos na rua... Aqueles *imagens típicas*⁸⁹ de jovens segurando armas, vendendo o bagulho deles...”

É justamente contra a reiteração desta representação do jovem envolvido com o tráfico, estereotipada e consonante com a expectativa da audiência, que o editor se opõe. Representação esta, que como escreve Edilson Silva, remonta ao final do século XIX, com a formação das chamadas “classes perigosas” na cidade do Rio de Janeiro. (SILVA, 2007, p. 26)

Além desse prisma da questão representacional, porém, ainda na questão representacional, de acordo com editor-executivo do outro programa jornalístico do canal, a utilização de material de arquivo produzido por um veículo que não o próprio canal descaracteriza o produto elaborado pelos profissionais da instituição. Uma reportagem com imagens de arquivo de outra emissora, “não fica com a nossa cara”. Segundo o profissional, o uso de imagens de arquivo de outro veículo faz perder a identidade jornalística do canal.

Em uma conversa com o editor-executivo do Jornal Futura, ele menciona que não há a possibilidade de se tentar fazer um “jornal diferente” recorrendo sempre a utilização de imagens de arquivo de outro telejornal. Para ele, “se a matéria é de agora, não tem que usar arquivo. Faz [imagem] lá [no local]”.

Por outro lado, o editor-executivo acredita que existam situações em que a utilização do arquivo é “excelente”. Mas ressalta que deve ser o arquivo do próprio jornal. Durante a etnografia, pude presenciar duas situações em que ele elogiou a utilização das imagens de arquivo. Uma foi na matéria *Meninos/Golfe*, que abordava a ida de

⁸⁹ Grifo do pesquisador.

jovens golfistas, assistidos por um projeto social, ao exterior para competir. O VT da matéria recorria a imagens de uma reportagem realizada pelo Jornal Futura anteriormente, demonstrando que o telejornal já pautava a questão antes mesmo do acontecimento.

Noutra situação – desta vez numa *reunião de pauta*, em que se discutia a abordagem de uma matéria sobre a falta de professores na rede pública de ensino –, um consultor de Educação do telejornal sugeriu que os profissionais evidenciassem como o assunto é recorrente, demonstrando, através das matérias já realizadas pelo telejornal, as inúmeras vezes que abordaram tal questão ao longo dos anos. Após ouvir a proposta, o editor-executivo exclamou: “esse é o uso devido do arquivo!”. Para ele, este é um “ótimo exemplo do uso adequado do arquivo”, que é utilizado para demonstrar que a problemática abordada atualmente, já foi explorada em outras oportunidades pelos profissionais do telejornal.

Por tudo isso, o editor riscou no *roteiro* de *Meninos/Tráfico* o *off* que abre a reportagem, reforçando o estereótipo do jovem envolvido com o tráfico e aumentando a necessidade de recorrer a materiais produzidos por um veículo de comunicação que não segue a mesma linha editorial do Jornal Futura.

Desde modo, os jornalistas reforçam a perspectiva de tratarem de problemáticas e evidenciam o tipo de matéria que dizem ser “a cara do Jornal Futura” ou a “nossa cara”. A preocupação evidencia a forte relação que os profissionais têm com o produto jornalístico que elaboram. As matérias que produzem, ou melhor, o modo como produzem, a forma como identificam e avaliam o material que irá compor o telejornal, ou seja, o *habitus* de redação específico que praticam, é o que diferencia e o que define o posicionamento do Jornal Futura no campo, no “jogo jornalístico” (SCHULTZ, 2007, p. 3). Abrir mão dessa forma de fazer jornalismo é perder a visibilidade propiciada pela diferença, é abrir mão da posição inovadora, herética do veículo frente ao “jornalismo convencional”, veementemente criticado pelos profissionais. Por esse motivo, procuram se afastar dos signos e das práticas que possam ser identificados com o paradigma jornalístico do mercado, cuja posição no campo é ortodoxa, conservadora, velha para colocar nos termos de Bourdieu (1996, p. 65).

Na manhã seguinte, a profissional da ilha de edição passa pela redação para entregar uma fita de outra matéria e o editor aproveita para lhe solicitar as alterações em

6. Pré-entrevista

à procura de *convidados*

Pelo “peso” da reportagem *Meninos/Tráfico*, não há dúvidas entre os editores de jornalismo e a apresentadora. Todos estão de acordo que o material deve ser complementado com a entrevista de um *especialista*. Isso demonstra que a sugestão idealizada pela produtora e desenvolvida pelo grupo de profissionais conseguiu atender às expectativas dos editores. Pode-se dizer que, mesmo com a escassez de imagens, a matéria está com a “cara do Jornal Futura”. E por ser um assunto complexo, a reportagem deve ser complementada com uma entrevista de estúdio, na qual o *especialista* tentará mostrar as conexões atreladas à problemática abordada na reportagem.

O(A) *especialista* é, na maioria das vezes, um(a) acadêmico(a). Pode ser contatado pela produção inicial da matéria, para fornecer *sonoras*, isto é, declarações que irão compor o VT. E há também o *especialista* requisitado para fornecer mais informações e esclarecimentos sobre a questão, numa entrevista ao vivo, no estúdio de gravação, logo após a apresentação da matéria no telejornal. Todo esse contexto torna a *entrevista de estúdio*, como definem os profissionais, um tanto quanto tensa, um momento potencialmente delicado, como será explicitado adiante.

A apresentadora do Jornal Futura explica “como funciona” o *especialista*:

“A gente chama um especialista quando sente necessidade de traduzir um VT complexo. Ele traduz o tema. O especialista amplia o tema. Às vezes, dá uma outra visão. Quando o tema é muito regional, ele amplia a questão.”

De acordo com a apresentadora, a necessidade de *ampliar* o tema também se deve ao fato do jornal ir ao ar em diversos estados do país, através de acordo com as universidades parceiras.

Um fator determinante para definir quem será chamado para a entrevista está relacionado com a escassez de recursos do telejornal e o tempo da entrevista ao vivo.

“Nós temos uma limitação. Não pagamos passagem para trazer um

especialista de São Paulo. Nós chamamos alguém do Rio. Não chamamos especialistas, porque temos pouco tempo. Não vamos chamar o cara [de São Paulo] pra falar cinco minutos. Às vezes, quatro. Às vezes, temos algum problema e cai pra três minutos. Eles ficam chateados.”

É com essa ideia inicial de *traduzir* e *ampliar* a questão, mais as limitações econômicas e de tempo, que os profissionais procuram por um *especialista* adequado para dar prosseguimento à questão abordada na matéria. Parece que essas limitações favorecem o telejornal no sentido de evitar convidar os “especialistas” consagrados da mídia. Assim, os profissionais escapam da crítica que Pierre Bourdieu faz aos “*habitués* da mídia”, enfatizando que se deveria procurar quem tem “alguma coisa a dizer, isto é, jovens ainda desconhecidos, empenhados em sua pesquisa, pouco propensos a frequentar a mídia, que seria preciso ir procurar” (BOURDIEU, 1997, p. 41).

Porém, outros dois fatores ainda influenciam essa escolha: frequência e desempenho do *convidado*. O primeiro se refere à assiduidade desse *especialista* no telejornal. Caso ele tenha sido entrevistado na última vez em que a questão foi levada ao ar, ele será preterido por outro *especialista*. Há claramente, por parte dos profissionais, uma preocupação em não incorrer no vício das fontes, que constam em “uma caderneta de endereços, aliás sempre a mesma”, como afirma Bourdieu (1997, p. 41). Apesar de a “caderneta” ser a mesma, sempre, a do Jornal Futura funciona no sentido inverso.

O segundo aspecto que irá interferir na escolha do *especialista* para comentar sobre determinada questão será a capacidade desse profissional de conseguir se manter tranquilo, ou pelo menos aparentar tranquilidade, expressar e articular as ideias de forma inteligível durante a entrevista ao vivo. Em outras palavras, como será o desempenho desse *especialista*.

Como forma de controlar esses dois últimos fatores de escolha do *especialista* que concederá a entrevista de estúdio, a frequência e o desempenho, os jornalistas têm uma pasta-arquivo na redação. Nela estão relacionados todos os cartões de especialista que foram entrevistados. Na pasta, além da especialidade e dos contatos do profissional, consta também uma marcação sobre a performance dele durante a entrevista. A apresentadora comenta que “às vezes, ele [especialista] fica nervoso, gagueja muito”. Nesse caso, os jornalistas costumam dizer que o especialista “não funciona”. Portanto, ao lado do nome dele, na pasta-arquivo de fontes, há uma “cruzinha”.

Para que a atuação do especialista não comprometa a *entrevista de estúdio* e a edição do telejornal, há uma etapa destinada à seleção desse *convidado*. O responsável por realizar essa escolha, que os jornalistas do Jornal Futura chamam de *pré-entrevista*, é um estagiário.

Apesar da *entrevista de estúdio* não fazer parte da produção da matéria propriamente dita, esta se relaciona diretamente com o VT apresentado. É um complemento. Além disso, essa etapa revela elementos importantes sobre a relação jornalistas-fontes; sobre o conhecimento acumulado pelos profissionais do telejornal, por meio do arquivo elaborado ao longo das etapas de produção da notícia; e sobre a necessidade de controle da entrevista ao vivo no estúdio, tanto por parte do entrevistador como pelo entrevistado.

Aproveitarei ainda a etapa de *pré-entrevista* para abordar uma questão relevante para o “projeto de jornalismo do canal”, que está diretamente ligado aos estagiários: a formação de profissionais.

O estagiário responsável pela produção da *entrevista de estúdio*, denominada pelos profissionais da redação como *pré-entrevista*, é estudante do 7º período do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A rotina do estagiário começa às 13 horas. Normalmente, ele seleciona e prepara um entrevistado para a edição do dia seguinte do telejornal. A função dele é entrar em contato com os *especialistas*, explicar a matéria que irá ao ar e, posteriormente, frente à disponibilidade do entrevistado em potencial, fazer uma prévia da entrevista que será realizada durante a edição. Uma *pré-entrevista*, um ensaio do que acontecerá no estúdio. É nessa entrevista prévia, realizada por telefone – muito semelhante à que o produtor realiza para o encontro de reportagem –, que o estudante de jornalismo obtém as informações necessárias sobre o *especialista* para saber se ele irá “funcionar” no estúdio.

“Quando sinto que o entrevistado tá meio assim, travado, eu pergunto se ele já falou na TV. Tem uns que falam ‘pô, ao vivo!?! Eu já fiz gravado’. Ou ‘ao vivo eu já fiz e não ficou bom’. (...) já aconteceu da pessoa não ir muito bem ao telefone e no dia seguinte a apresentadora dizer ‘pô, foi muito bom!’. Mas é raro.”

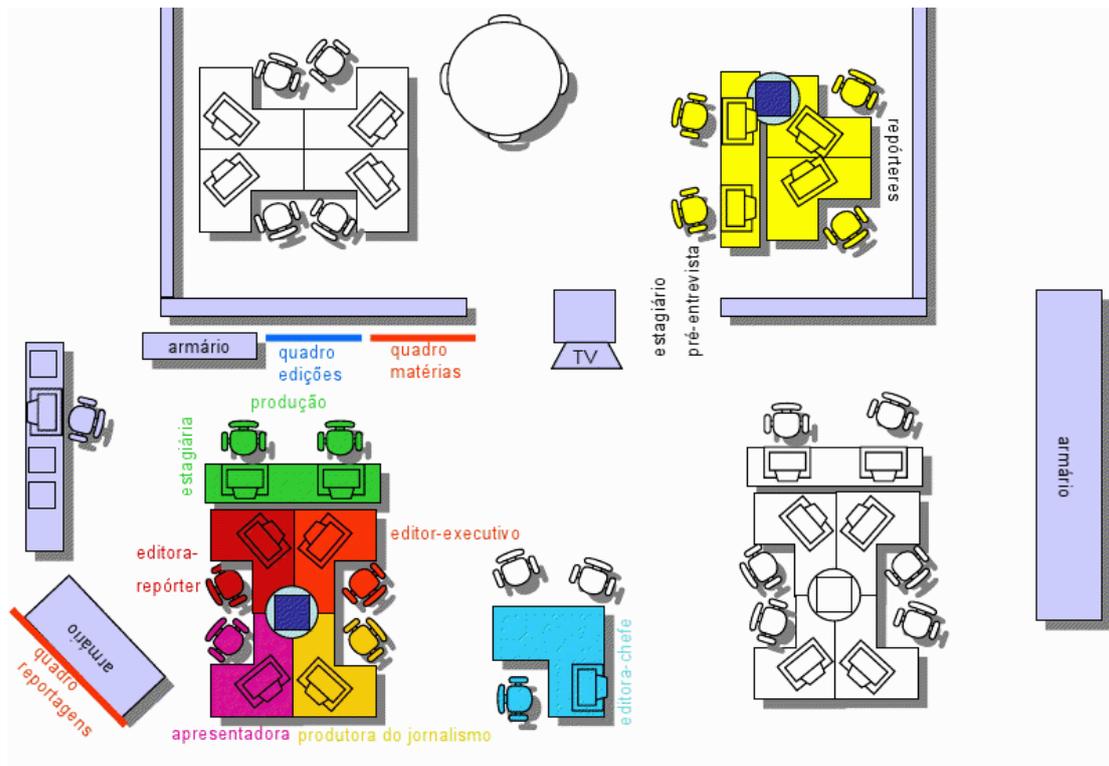
Enquanto conversamos sobre a escolha dos *especialistas* para as entrevistas no

estúdio, o estagiário produz uma *pré-entrevista* para a matéria sobre endometriose. Ele precisa encontrar um *especialista* sobre o tema. Mas antes de iniciar qualquer contato com possíveis entrevistados, o estagiário se intera sobre a questão. Para isso, ele lê a *pauta* e o texto da matéria elaborado pelo repórter, que está no sistema *online* da redação. Além disso, recorre também a *pré-entrevistas* que já produziu com outros especialistas sobre a mesma problemática a ser abordada.

Espaço, produção e registro

Toda essa pesquisa que o estagiário realiza – e que o produtor da pauta havia iniciado com o objetivo de municiar o repórter, favorecendo à situação de encontro de reportagem – evidencia a importância do arquivamento de informações que um veículo de comunicação faz. Deste modo, podemos destacar que ao lado da distribuição dos profissionais pelo espaço da redação e do constante olhar examinador dos editores ao longo do processo de produção da notícia, esse terceiro elemento, a contínua produção e arquivamento do conhecimento produzido, caracteriza a redação como um local em que se exerce um poder disciplinar (FOUCAULT, 1979).

O esquema a seguir demonstra como a utilização do espaço e a distribuição dos profissionais na redação estão relacionados à função de cada profissional. Estão assim dispostos otimizando a produção, posicionados para que acessem toda a informação que precisam na execução das tarefas que realizam, conforme esquema.



Afora isso, a disposição dos profissionais na redação favorece que sejam constantemente observados pelos editores⁹¹. A característica primordial da disciplina é a análise do espaço. No caso da redação, é a inserção dos profissionais num espaço individualizado, classificatório de acordo com cada função e combinatório no sentido da complementaridade das funções exercidas. (FOUCAULT, 1979, p. 106)

Até aqui, refiro-me a análise disciplinar do espaço físico da redação. Há ainda o controle via espaço físico virtual – sistema *online* –, em que a produção de cada etapa, feita por cada profissional, é atualizada em tempo real e armazenada. Dessa forma, como menciono mais amplamente nos capítulos “Produção” e “Materializando”, tudo que é produzido é registrado, armazenado e identificado. Existe, portanto, um controle *online*, através da constituição de um ambiente virtual, que possibilita acompanhar todo o desenvolvimento das ações de produção da notícia.

Um exemplo substancial desse controle ocorre quando a editora-chefe examina, inicialmente, as pautas escolhidas; e, posteriormente, o texto produzido pelo repórter. O terceiro exame do processo produtivo fica a cargo do editor-executivo e da editora-

⁹¹ Edilson Silva (2007: 50) analisa o espaço da redação que etnografou a partir de uma perspectiva *panóptica*. No caso do Jornal Futura, apesar da vigilância, esse quadro analítico não me parece adequado, pelo fato do observador não estar fora da visibilidade dos observados, em um “aquário”. Porém, a “astúcia arquitetônica” para a vigilância está presente na redação.

repórter. É justamente a vigilância sobre esse processo de produção – o que é feito e como é feito, mais do que sobre o resultado final da ação –, que caracteriza a disciplina exercida na redação. Pois a disciplina implica no controle e registro contínuos do desenvolvimento das ações (FOUCAULT, 1979, p. 106), conforme presencia-se na redação.

Os jornalistas têm, portanto, cada etapa da produção individualizada, vigiada e armazenada. Isso nos possibilita inferir que a redação é mais que um local de produção de notícias. A redação é também um “local de registro, acúmulo e formação de saber”. (FOUCAULT, 1979, p. 110). Na redação se produz o fazer jornalístico e um conhecimento sobre o fazer jornalístico. É o local onde os profissionais confrontam experiências da prática jornalística e recobram-nas. Citam matérias já realizadas, rememoram sucessos e fracassos em coberturas anteriores; mencionam *especialistas, personagens, campos* e viéses de abordagem utilizados em outras matérias. E, por fim, verificam os mais exitosos para determinada temática proposta. Os profissionais aprendem, apreendem, ensinam e trocam experiências na redação. Socializam-se nesse ambiente específico de produção de notícias e de saberes sobre a produção de notícias.

A redação é mais do que um simples local de produção jornalística. Esse local específico de trabalho é também o local de formação do jornalista. O saber jornalístico transborda o que foi e é registrado nos livros ou o que se transmite na academia. É mais dinâmico. É experiencial. Empírico. Esse saber jornalístico é produzido e transmitido – também e marcadamente – na redação. “No que é cotidianamente registrado na tradição viva, ativa e atual”, a redação pode ser compreendida, portanto, como um “campo documental” do qual a formação jornalística não pode prescindir, assim como o hospital o é para a formação médica. (FOUCAULT, 1979, p. 110-111).

E o estagiário responsável pela pré-entrevista fala um pouco sobre a experiência na produção. E destaca fatores desta iniciação, da relação com as fontes, do saber com o qual entra em contato e da forma como produz e armazena esse saber jornalístico que adquire na experiência da redação.

“Eu aprendo muito aqui. A gente fica sabendo de coisas que eu nem imaginava. Por isso que eu gosto. Eu não gosto de produção. Eu acho meio chato. Mas essa parte [produção de entrevista] eu gosto. Porque eu converso com as pessoas, escrevo todo dia. Olha só!”

E interrompe a conversa para abrir um arquivo de texto com todas as pré-entrevistas que já realizou e os contatos das assessorias de imprensa que intermediaram conversas anteriores. O arquivo foi construído durante os quatro meses do estagiário na redação do Jornal Futura.

O estudante de Jornalismo aproveita para comentar sobre as assessorias de imprensa, destacando a do Hospital Universitário Pedro Ernesto, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como “uma das mais eficientes”. Mas a especialista com quem deve falar sobre o tema endometriose é do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É para lá que ele liga enquanto comenta sobre a preferência de convidar *especialistas* desses locais para falar de temas relacionados à saúde.

“A gente tem uma preferência por hospitais universitários, porque o cara trabalha lá e dá aula. Então, é muito difícil a pessoa não falar bem. Tem contato com o paciente e dá aula, entende? Então, o cara fala bem.”

Quando a assessora atende do outro lado da linha, ele explica sobre a matéria e pede a indicação de um *especialista* para falar em uma entrevista sobre a questão. Durante a conversa, o estagiário lembra de um *especialista* que fora indicado pela mesma assessoria. Aproveita para dizer à assessora que o último entrevistado indicado por ela foi muito bem: “coloca uma estrelinha do lado do nome dele. Fala bem pra TV”, brinca. Após o telefonema, o jovem profissional volta a falar sobre a função que exerce e as expectativas que tem no telejornal.

“Na TV PUC eu fazia reportagem. No jornal [impresso] eu era estagiário, mas também fazia reportagem. Aqui eu não me sinto fazendo. Eu quero fazer. (...) a editora-chefe disse que nós, estagiários, vamos poder sair e fazer matéria. Não vamos assinar⁹², mas vamos fazer.”

O entusiasmo do estudante de Jornalismo com a possibilidade de “fazer matéria” remete à importância da função do repórter na profissão e ao olhar da sociedade. E é justamente o contato com o “mundo” exterior à redação que o atrai na produção da

⁹² Assinar matéria é colocar o nome do repórter nos créditos inseridos quando a reportagem vai ao ar.

pré-entrevista. Mas ele deseja um contato maior, que só a reportagem irá proporcionar. Por enquanto, o neófito está sendo iniciado no relacionamento com as fontes.

Convidados, especialista e personagem: rostos, conhecimentos e vivências

Depois de presenciar o *modus operandi* do estagiário na preparação da entrevista de estúdio sobre endometriose, acompanho o jovem na elaboração da mesma tarefa para selecionar o especialista que falará sobre *Meninos/Tráfico*. E para definir o melhor *especialista* para a matéria, o estagiário lembra da conversa que teve com o editor-executivo, a fim de saber o perfil mais adequado.

“Eu falei com ele... ele disse para falar com um cientista social, alguém assim. Aí eu disse sobre um jovem que saiu do tráfico, depois foi pra Cuba fazer um curso de cinema. Agora comanda um dos projetos da ONG. Ele [editor-executivo] disse que seria ótimo trazer alguém assim. Seria uma entrevista diferente. O cara contando a própria experiência. Mas disse que só queria se o cara não fosse muito novo. Porque tem a questão ética, de proteção da identidade. Se ele já saiu do tráfico há muito tempo. Se ele saiu há um ano, ele não quer.”

Com todas essas ressalvas do editor-executivo, o estagiário começa a pesquisa para encontrar um contato do jovem que egressou do tráfico. Quando acompanhei a reportagem *Meninos/Tráfico*, a pesquisadora responsável pelo projeto havia mencionado sobre esse rapaz para a repórter. Então, o estagiário recorre novamente à *especialista*. Telefona para a organização e uma das funcionárias que trabalha com os jovens procura o contato. Enquanto isso, o estudante de Jornalismo, pesquisa na Internet sobre o nome do cineasta. Encontra diversas páginas. No entanto, acha que os conteúdos destoam do explorado na matéria. O que, como ele explica, não é um problema, pelo contrário: “sai do discurso de alguém de fora, que vê de fora para a pesquisa e fala sobre a experiência de quem veio de dentro, passou pela experiência do tráfico drogas.”

Nesse ponto, o estagiário revela uma preocupação dos profissionais que fazem o Jornal Futura. Para eles, é importante diversificar as *fontes*, tanto no sentido de

diversificar quantitativamente – evitar o vício das *fontes* – como qualitativamente, isto é, ter *convidados*⁹³ que não sejam acadêmicos. Pessoas que apresentem a questão abordada pelo telejornal como experiência de vida e não como objeto de estudo. Essa variação do *convidado* é definida pela apresentadora do telejornal: “o convidado passa a experiência, uma vivência. O Jornal Futura pensa que todo mundo tem um saber.”

Para os profissionais do grupo, o *convidado* tem a mesma função do *personagem* que faz uma declaração na matéria. Segundo o produtor de jornalismo, profissional que acompanhei na elaboração da pauta de *Meninos/Tráfico*, a função do personagem é importante. O *personagem* é o fator de “empatia”, de “projeção” que a matéria cria no telespectador. E, para o produtor, “Jornalismo é empatia”. Será por intermédio do *personagem* que o material audiovisual, no caso a matéria jornalística, ganhará força, emoção. O produtor define o personagem como “o caso real” da matéria. É esse indivíduo, que conta a própria experiência, através de relato e ou imagem, que traz concretude a reportagem.

No caso específico de *Meninos/Tráfico*, o cineasta cogitado para ser o *convidado* tem essa mesma função. Somente com a diferença de estar no estúdio, ao vivo, em vez de dar uma declaração na matéria (*sonora*). Mas apresentaria ao telespectador a experiência de vida dele, o processo de saída do tráfico, as mudanças que ocorreram, a oportunidade de cursar cinema em Cuba. Como essa experiência o ajuda a ajudar outros jovens a saírem do crime etc. É isso que os jornalistas esperam de *personagens* e *convidados*. E essa relação dos *personagens* para os telejornais é fundamental, conforme afirma o produtor.

“Como é que a gente vai dar conta da matéria sem o personagem. No jornal impresso o cara pode até inventar. O cara vai cobrir o carnaval, fica 15 minutos e volta (faz mímica como se estivesse digitando um texto): ‘calor de 40 graus, fulano veio de - bota até o nome da cidade - Salvador...’. Na TV não tem isso.”⁹⁴

Na TV é preciso mostrar o *personagem*. Portanto, o *personagem* é de suma

⁹³ Todo *especialista* é um *convidado*, mas nem todo *convidado* é *especialista*. Há casos em que o *convidado* é um *personagem*, no sentido da funcionalidade deste na entrevista.

⁹⁴ O fato mencionado pelo produtor é considerado um grave erro na ética jornalística. Mas um famoso caso foi revelado em maio de 2003, pelo Jornal *The New York Times*, que descobriu fraudes em matérias produzidas pelo repórter Jayson Blair, realizadas, reiteradamente, durante os quatro anos em que o profissional trabalhou para o impresso.

importância para a matéria ter o que os jornalistas do grupo chamam de *apelo*.

A primeira vez que escutei o termo, foi numa conversa com o editor-executivo sobre as matérias *interativas*⁹⁵ que o telejornal coloca no ar. No dia, a matéria da interativa era sobre *criança/pré-operatório*. E o editor afirmou que “essa tem apelo”. Peço mais explicações a ele sobre o significado do termo e ele diz:

“Tem que despertar o interesse, a curiosidade. Até a necessidade de ter uma informação. Esses temas que as pessoas ‘tão’ cansadas de saber, meio ambiente... A pessoa assiste, mas não liga. Apelo é o sentimento. Uma matéria mais humana. A gente viu que saúde, alimentação, saúde da criança... Quando é saúde da criança tem muita mãe ligando. (...) tem que ser uma matéria humana. Se for muito técnico, cultural, científico, não tem interesse.”

Junto essa declaração do editor-executivo com o que havia dito a mim o produtor. Assim, defino o *apelo* como o sentimento de empatia e projeção que a matéria é capaz de gerar no telespectador. E o elemento da reportagem responsável por esse fenômeno é o *personagem*, que dá à matéria um rosto. Personifica o fato. Humaniza a questão abordada.

Vale ressaltar que por *apelo* os profissionais não querem dizer sensacionalismo. Relembro a frase que ouvi do editor-executivo no primeiro dia em que estava na redação, quando ele explicava a forma de jornalismo praticada pelo Jornal Futura: “é uma maneira da gente fazer jornalismo com dignidade. Sem se violentar com esse sensacionalismo barato”.

Mas apesar de toda a explicação racional do editor sobre como os jornalista do grupo definem o *apelo*, ao contrário do que pode se pensar, os profissionais não estão imunes ao *apelo* produzido para afetar o telespectador. Em diversas oportunidades presenciei os próprios jornalistas se emocionarem na redação ao assistirem determinados VTs. Ao serem tocados por esse *apelo*, os profissionais diziam ao final das matérias: “Nossa! Tô arrepiada! olha aqui”. Ou “quase chorei assistindo a essa matéria”.

Destaco aqui uma matéria, em especial, que se enquadra nessa situação de *apelo* que atinge os próprios profissionais. A retranca era *Criança/Pré-operatório*. Logo pela

⁹⁵ *Interativa* é o termo utilizado pelos profissionais para designar a matéria para qual os telespectadores

manhã, ao revisar o *VT*, o editor-executivo se vira para a apresentadora e pergunta se ela havia assistido à reportagem. E emenda antes de ela responder: “muito forte”. A apresentadora responde “vi mais de uma vez. Eu fiquei emocionada”, em seguida explica o motivo: “Vocês viram o nome do menino [*personagem*]? Tem o mesmo nome do meu filho”.

A reação da profissional demonstra que os jornalistas também estão sujeitos aos efeitos de “empatia”, “projeção” e sentimentos que o *apelo* das matérias devem provocar na audiência.⁹⁶

Pensando no *apelo*, o editor-executivo aprova a ideia de convidar o então cineasta. Em vez de falar teoricamente sobre o tema, esse tipo de *convidado*, não *especialista*, traz mais *apelo* à questão, empresta um rosto, sensibiliza a audiência.

O estagiário consegue por fim conversar com o cineasta. Mas depois de algum tempo, o *convidado* desmarca a entrevista, porque tinha outro compromisso no dia e na hora agendados. O jornalista-estagiário precisa procurar outra pessoa. Tenta um psicólogo de outra ONG e explica que a entrevista é para “ampliar o assunto” abordado na matéria. Mais uma vez, ele não consegue marcar.

Novo encontro, novo ensaio

Sem sucesso, o estagiário recorre a uma Doutora em Saúde Pública para ser a entrevistada, após a apresentação de *Meninos/Tráfico*. Com tudo acertado, esclarecimentos sobre a matéria e informações sobre data e hora da entrevista, o aprendiz de jornalista inicia a *pré-entrevista* com a *especialista*.

Ele faz algumas perguntas e digita as respostas da entrevistada. Assim, ao final da conversa, possui uma série de respostas sobre pontos que achou relevante destacar na fala da *especialista*. Esse conteúdo é então repassado para a apresentadora do jornal. Ela terá tempo de ler e se interar das questões discutidas pelo estagiário e a *especialista*. Como a própria apresentadora afirma, ela vai para o estúdio *briefada*.

podem ligar para o estúdio e, ao vivo, fazerem perguntas sobre o tema ao especialista convidado.

⁹⁶ Eu assisti a esse mesmo *VT* duas vezes e, ao ver as crianças que se preparavam para uma cirurgia, também me emocionei. Há aproximadamente um mês minha filha de quatro anos precisou se submeter a um procedimento cirúrgico. Ao assistir à matéria, foi impossível para mim controlar os sentimentos frente aos depoimentos de quem passava por uma situação semelhante. A “empatia” e “projeção” do *apelo* funcionaram também com o pesquisador.

Por outro lado, a *especialista* também fica ciente de quais pontos foram destacados na pré-entrevista. Como um ensaio, a conversa fornece um panorama da entrevista para a *especialista* e evita conflitos durante o telejornal, conforme menciona o próprio estagiário.

“A [pré-]entrevista dá uma luz pra apresentadora e para o entrevistado também. Ele fica pensando no que vai falar, lê um artigo... É bom pros dois. Às vezes, o entrevistado chega lá [no estúdio] e pergunta ‘pô, cadê o fulano (estagiário fala o próprio nome)? Pô, papo foi bom. Se não fosse a conversa de ontem não saberia como seria hoje”.

A pré-entrevista, portanto, é um ensaio, outro tipo de preparação para uma situação de encontro de entrevista. Durante a conversa entre entrevistado em potencial e estagiário, o segundo faz perguntas, mais também sugere que o *especialista* indique o que é mais importante a ser abordado sobre a questão. Portanto, há uma tendência da pré-entrevista de reduzir a imposição do tema. O próprio *especialista*, ao indicar um ponto a ser mais destacado, também orienta a entrevista. Mais do que isso, ao saber sobre o que versará a entrevista de estúdio e os pontos que serão destacados, o *especialista* pode se preparar melhor e construir respostas que se adéquem às limitações de tempo do meio para o qual falará. Pelo fato de não recorrerem aos “*Habitués* da mídia”, como foi visto, os profissionais do Jornal Futura têm mais necessidade de preparar alguns *especialistas*.

Por não serem o que Bourdieu chama de *fast-thinkers* (1997, p. 41), a pré-entrevista auxilia na produção de um discurso mais articulado, que foi “pouco a pouco excluído dos estúdios de televisão” (BOURDIEU, 1997, p. 11) ainda que as limitações de tempo do veículo limitem em muito a essa prática. Se “não se pode dizer grande coisa na televisão” (p. 15), que se aborde os pontos mais importantes.

E para que o mais importante seja abordado, as coisas precisam ser melhor ensaiadas, porque ao contrário do que ocorre na reportagem, a entrevista de estúdio ocorre em circunstâncias em que a edição é impossível. Apresentadora e entrevistados estão ao vivo. Essa espécie de ensaio, então, deixa os protagonistas da entrevista ao vivo, apresentadora e *especialista*, mais ou menos cientes do que acontecerá no estúdio. Todo esse cuidado se deve ao fato do *convidado*, esteja ele na função de *especialista* ou *personagem*, ser alguém de fora do grupo de jornalistas. Alguém que de certa maneira

pode arruinar a representação programada pela equipe de profissionais. Mesmo com a preparação da *pré-entrevista*, esse ator social, de fora, tem a capacidade de criar situações de constrangimento para a apresentadora e toda a equipe. Não apenas pelo caso de “não funcionar”, como dizem os profissionais, mas também por se atrasar, não comparecer ou cometer um *faux pas* que arruíne a entrevista, a matéria sobre a qual deve tecer comentários. Em suma, a representação do telejornal. Essas são algumas das possibilidades que dão à *entrevista de estúdio* uma atmosfera de tensão.

Um estranho no estúdio

Presencie algumas dessas situações. Destaco duas delas e uma terceira, que foi narrada a mim pela apresentadora.

Na primeira, a *especialista* contatada pelo estagiário passou mal no dia da entrevista e enviou uma substituta. Mas a indicada chegou ao estúdio sem passar pela *pré-entrevista*, portanto sem saber exatamente do que tratava a matéria sobre a qual deveria comentar.

A reportagem era uma das que os profissionais classificam como *delicadas*. Tratava de bancos de sangue de cordão umbilical. Um serviço particular e dispendioso que, de acordo com alguns *especialistas* na área, tem pouca utilização para o próprio doador, ao contrário do que os bancos anunciam, pois dificilmente se encontrará solução para um problema de saúde futuro nas células-tronco do sangue do próprio cordão. Os estudiosos afirmam que o mais eficiente é recorrer a bancos públicos de cordões, que são gratuitos, garantem uma maior concentração de células-tronco que o sangue do cordão e, pelo número de doadores, maior diversidade genética. Sobre essa discussão deveria falar a *especialista*.

Mas logo no início da matéria, que ela assistia ao lado da apresentadora, no estúdio, onde minutos depois seria realizada a entrevista, a *especialista* informa a jornalista que não falaria sobre aquilo. De acordo com a apresentadora, a *especialista* tinha um postura “grossa”. Logo na primeira pergunta, a *especialista* fez questão de frisar que não estava de lado nenhum da questão levantada pelo VT.

Após a edição do jornal, quando retornou à *suíte*, a apresentadora revelou ao grupo que a postura da *especialista* a deixou confusa. Tanto que a jornalista trocou a informação sobre qual dos dois elementos, se o sangue ou o cordão, possuía maior número de células-tronco. Acabou dizendo que o sangue possuía maior número. O que fez o editor-executivo tentar corrigi-la via ponto eletrônico.

Apesar desses contratemplos, ao longo da entrevista, de acordo com o editor-executivo, a *especialista* reiterou o que disse a matéria.

“Ela tirou o dela da reta. Mas depois ela ratificou a matéria. Nosso objetivo foi alcançado: informar sobre a pouca utilidade dos bancos de sangue de cordão particulares.”

O segundo episódio de tensão foi gerado devido a uma ausência do *especialista*. Por volta das 10 horas, a estagiária que acompanha o telejornal do estúdio começa a telefonar para o *especialista* que será entrevistado no dia. A ideia é confirmar a entrevista e, se estiver combinado, enviar o táxi para buscar o entrevistado. Nesse dia, ela não consegue contato com o *especialista*. Enquanto o tempo passa e a hora do telejornal ir ao ar se aproxima, a tensão aumenta. Por fim, o entrevistado não chega. Para cobrir a falta da entrevista, normalmente com quatro minutos de duração, os profissionais precisam colocar outra matéria no lugar. O que o editor-executivo lamenta após a edição do jornal.

“Perdemos duas entrevistas. A de hoje e a da outra matéria que tivemos que usar. Tivemos que colocar uma matéria que renderia uma boa entrevista. Seria um bom serviço, uma boa entrevista.”

E concluiu sobre a importância do táxi para buscar os entrevistados.

“O táxi é bom por isso. Além do conforto do entrevistado, ele [entrevistado] fica na nossa mão. O cara [por conta própria] pode se perder, tem que procurar vaga. Isso é um estresse.”

O terceiro episódio de tensão gerada por um entrevistado foi narrado pela apresentadora. Registra a atitude da jornalista numa situação de adversidade frente a um entrevistado no estúdio. Sem detalhar a situação, a jornalista disse que ela e o entrevistado tinham opiniões opostas sobre uma questão. A apresentadora afirma que se a opinião do *especialista* diverge da abordagem da matéria, ela deixa claro que a opinião dele vai “prevalecer”: “eu não posso correr o risco de ele se levantar, ir embora e eu perder cinco minutos de entrevista”, declarou a jornalista.

Essas três situações mostram bem como a participação de quem não é do grupo pode atrapalhar a performance programada pelos profissionais. Por tudo isso, o estagiário dispensa todo o cuidado na etapa de *pré-entrevista*. Ele afirma que esse cuidado evita do entrevistado se surpreender no estúdio: “O cara não chega e ‘pô, não era bem isso que eu pensei’”.

Assim, *briefados*, entrevistado e entrevistadora correm menos risco de entrarem em discordância em frente às câmeras.

7. Revisão final

quase notícia

Como já foi sinalizado anteriormente, ao final do relato sobre a etapa de Reportagem, toda vez que a matéria passa por uma mudança de etapa, e conseqüentemente uma mudança de condição, sofre um exame de algum editor. Na passagem da matéria da redação para o estúdio, onde a matéria editada se tornará notícia, o olhar examinador dos editores não poderia faltar.

Depois de decidirem em que edição a matéria editada vai ao ar e colocá-la no *espelho* do jornal, os editores ainda realizam uma última revisão, denominada de final.

Mesmo já tendo assistido aos VTs que irão ao ar, os profissionais analisam novamente *offs, sonoras, imagens, personagens, especialistas, áudio, iluminação* etc.

Se todas as revisões realizadas até então têm o intuito de controlar a produção do telejornal, no sentido de adequar os conteúdos às normas da instituição, a revisão final apresenta um aspecto a mais a ser destacado. É a tentativa de minimizar todas e qualquer evidência de intervenção no material audiovisual produzido. Pois, um corte mal executado na edição ou uma sonora em desacordo com a imagem são elementos capazes de quebrar com o “realismo” da notícia, chamando mais a atenção do telespectador do que o próprio conteúdo a ser transmitido. Sobre isso, explica Robert Hackett:

“O discurso visual procura transmitir uma sensação de imediatismo, uma sensação de que ‘você está ali’ a ver os acontecimentos narrados a desenrolarem-se perante os seus próprios olhos. O filme funciona como garantia da validade narrativa. Conseqüentemente, as marcas da mediação editorial na apresentação do noticiário televisivo devem ser as mais discretas possível. Um texto amplamente utilizado na produção do noticiário televisivo, por exemplo, aconselha os aprendizes de jornalistas a evitar técnicas editoriais que levem ‘o telespectador’ a aperceber-se do processo editorial’, o que faz desviar a atenção do conteúdo’ (Green, 1969: 131) - como se os códigos de construção editorial não fizessem também parte do ‘conteúdo’. A famosa expressão de Walter Cronkie⁹⁷ no fim de cada emissão, ‘*And that’s the way it is*’, exemplifica a pretensão do noticiário televisivo de reproduzir o real.” (HACKETT, 1993, p. 125)

⁹⁷ Walter Leland Cronie foi ancora do CBS Evening News de 1962 a 1981.

Além disso, os editores redigem, após assistirem às matérias, as *cabeças* e as *notas-pé*, se for preciso. Esses dois elementos abrem e encerram, respectivamente, as reportagens. São textos lidos pela apresentadora do telejornal e que contém informações complementares às que constam no *VT*.

De acordo com a editora-repórter, as cabeças deveriam ser indicadas pelos repórteres, no momentos em que esses escrevem o *off*. Assim, os jornalistas podem indicar aos editores que informações devem ser evidenciadas na *cabeça* ou na *nota-pé*, tendo em vista o que escolheram para compor a matéria. Mas isso não é uma prática muito usual de todos os repórteres, segundo a profissional, que se queixa, alegando que essa iniciativa dos repórteres ajudaria bastante o trabalho dos editores.

Cabeças e *notas-pé* são elementos que permitem aos jornalistas reduzirem o *VT*, no caso de estarem com o tempo da edição do jornal *estourada*⁹⁸.

Além disso, a editora-repórter também é responsável por indicar no *script*⁹⁹ da edição em que momento do *VT* a operadora do Gerador de Caracteres (GC) deve inserir os créditos (nome e profissão) de *personagens*, *especialistas* e da própria equipe que produziu a matéria. Essa operação ocorre durante a transmissão da matéria. Portanto, em *sonoras* que duram apenas dois, três segundos, a jornalista alerta a operadora de GC para “creditar muito rápido”.

A editora-repórter também sinaliza no *script* o tempo total da matéria e a *deixa*¹⁰⁰, ou seja, o momento em que a matéria se encerra e o diretor de imagem deve cortar o *VT* e retornar com a imagem da apresentadora.

Feita a revisão final, produzidos os textos de *cabeça* e *nota-pé*, indicados os GCs, o tempo total da matéria e as *deixas*, a matéria segue para o estúdio.

⁹⁸ Termo utilizado pelos jornalistas quando a soma do tempo das matérias que vão ao ar ultrapassa o tempo disponível para a edição do telejornal, que costuma ser em torno de 24 a 26 minutos de duração.

⁹⁹ *Script* é a relação de matérias que compõem a edição, que apresenta os elementos que compõem cada matéria, conforme o anexo VI.

¹⁰⁰ Algum fato que ocorra no *VT* e sirva para indicar o corte da imagem, por exemplo, um fala do entrevistado, um movimento específico de alguém na cena etc.

8. No estúdio

outra perspectiva

O escopo da presente pesquisa não vislumbrava o estúdio. A ideia inicial era analisar – sob a perspectiva antropológica – a definição, identificação, produção e significação da notícia por um grupo de jornalista. Para isso, pretendia etnografá-los executando as atividades cotidianas na redação. Mas bastaram aproximadamente três horas de campo, e um cordial convite do editor-executivo, para eu ser envolto por um episódio de serendipidade que transformou a pesquisa. Na primeira vez que acompanhei a transmissão do Jornal Futura no estúdio, tive a certeza de que a pesquisa não se limitaria à redação.

No estúdio, percebi que se encerrava o processo pelo qual todas as notícias produzidas por aquele grupo ganhavam sentido. Toda a produção jornalística desses profissionais só é notícia na ação realizada no estúdio, no momento de transmissão, nesse ambiente comunicacional específico. É a transmissão no estúdio que faz do material produzido notícia. Esse é o clímax da produção de um telejornal.

Isso se deve ao fato de que os trabalhos a que tive acesso tiveram como campo redações de jornais impressos. O que torna muito mais sutil e desacoplado do processo de produção a transmissão dos conteúdos gerados pelos profissionais. No ambiente de produção telejornalística, essa transmissão se torna mais evidente. O objetivo de qualquer profissional e empresa jornalística é publicar, transmitir o que produz. Portanto, o objetivo final de qualquer produção jornalística é comunicá-la ao público.

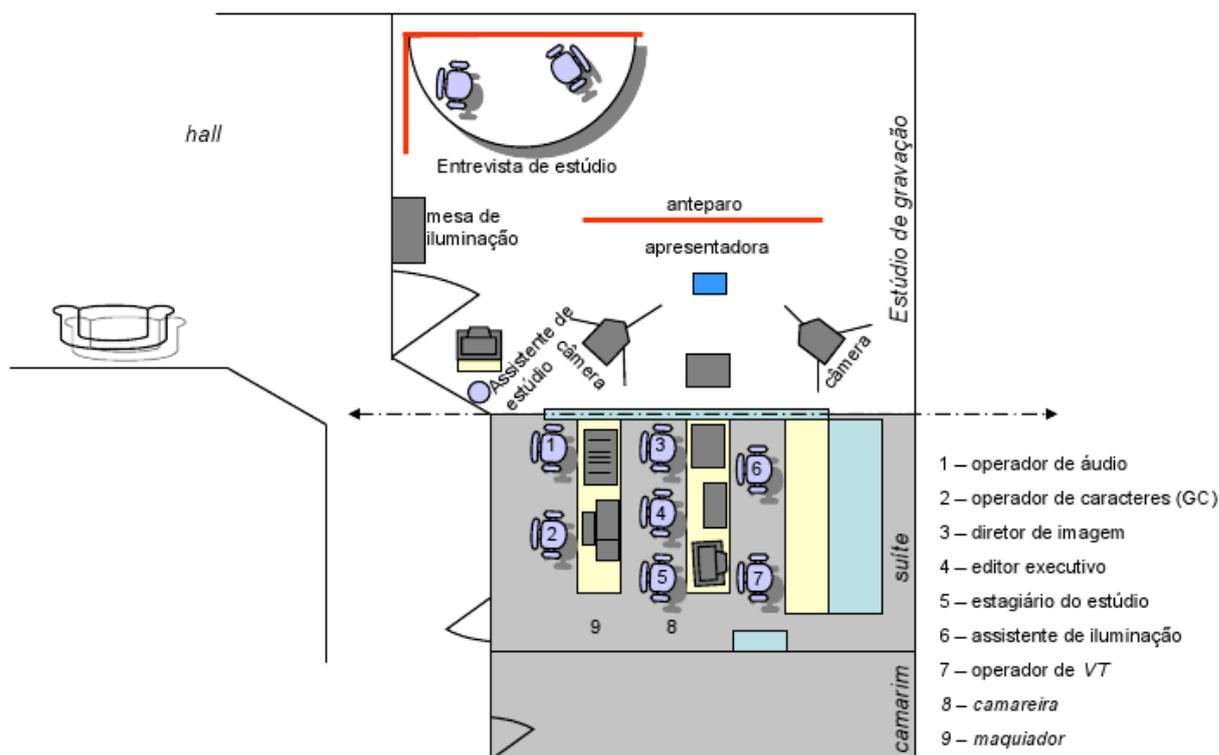
No caso da pesquisa aqui apresentada, isso ficou patente no momento em que escutei a contagem regressiva para a entrada do telejornal no ar: “cinco minutos... Três minutos... Um minuto... 10 segundos... Roda!”. Essa foi a senha que me permitiu perceber que ali começava um “lançamento”. Algo seria liberado, posto para fora daquele grupo de profissionais, daquela instituição jornalística. E foi para esse momento que eles elaboraram toda a edição do jornal, matéria por matéria. Para isso, identificaram e aplicaram os critérios de noticiabilidade do grupo em problemáticas passíveis de serem veiculadas pelo telejornal que produzem; é para esse momento que se reúnem, reafirmam quem são e para que público fazem jornalismo, definem a abordagem que a matéria a ser realizada deve ter; pesquisam, contatam *especialistas*,

buscam *personagens*, providenciam os *campos* que propiciem as melhores imagens, escalam o profissional com o perfil mais adequado à *pauta* “cuidadosamente” elaborada, com a intenção de fornecer aos repórteres todas as informações sobre a questão a ser abordada, bem como sobre os entrevistados. Tudo isso pensando em tornar a situação do encontro de reportagem favorável à direção dramática das equipes pelo repórter, conseqüentemente, também favorável à materialização dos elementos audiovisuais idealizados desde a *reunião de pauta*; vão ao encontro às realidades sociais mais diversas, na tentativa de transmitir ao público que idealizam como audiência um conteúdo interessante; realizam um trabalho de montagem, selecionando do *material bruto* os fragmentos que melhor permitem se aproximar do objetivo idealizado na pauta e elaboram em texto, um *roteiro* de como deve ser a construção audiovisual da matéria; gravam *offs*, sequenciam, cortam e inserem imagens, revisam inúmeras vezes cada trecho de cinco, 10 ou 15 segundos de *VT*, analisam coerência, áudio, iluminação em cada matéria; procuram por um *convidado* que possibilite “traduzir” um *VT* complexo, que possa “ampliar” a questão, “contextualizar” a problemática para uma audiência presumida. Preparam apresentadora e entrevistado para um novo encontro, dessa vez numa *entrevista de estúdio*; realizam uma revisão final minuciosa, em um material que já passou por três olhares examinadores, a fim de não deixar passar nenhum erro, indicam os créditos das pessoas que aparecem na matéria, escrevem *cabeças* e *notas-pé*, e sinalizam tempo total e *deixas* de cada *VT*. Tudo para que as notícias produzidas sejam transmitidas para um público que acompanhou todo esse processo de produção. Público que está presente, de forma idealizada, desde da *sugestão de pauta*, na *reunião de pauta*, na elaboração da *pauta*, passando pela reportagem, pela edição e as revisões e produção de *pré-entrevista*, até ser de fato encontrado na transmissão do estúdio. É para esse momento, no estúdio, que os profissionais investiram tempo e energia ao longo de todo o período de produção da notícia. Desde o início do processo, o foco está no momento de levar ao público o que produzem, de transmitir o que fazem. No caso, comunicar um conteúdo audiovisual jornalístico. E o local onde essa comunicação se dá é o estúdio. Portanto, no estúdio ocorre o grande encontro que motiva a produção da notícia. Porque a comunicação é da ordem do encontro. E todas as interações entre os profissionais na redação, todas as preparações de encontros, de reportagem e de *entrevista de estúdio*, e os diálogos constante entre profissionais e

audiência presumida, que permearam o processo de produção da notícia, se deram com o objetivo de produzir um último e grande tele-encontro. Pois no estúdio, ao ser transmitida ao público, é que a matéria idealizada e materializada se torna notícia. A matéria só se transforma em notícia na transmissão, quando vai ao encontro da audiência. Melhor, a notícia é o encontro entre jornalistas e audiência.

Como frisei em “O primeiro dia, o primeiro encontro”, a experiência no estúdio foi intensa, a ponto de despertar a intuição para a importância do local e para o que nele se passa. Agora, aproveito para esmiuçar essa experiência e demonstrar como essa passagem foi reveladora e reorientadora do processo de pesquisa e análise. Recoloco, então, as questões que norteiam a pesquisa: o que é notícia? Como os profissionais a identificam? Como a produzem? Foram inquietações que me levaram a uma outra questão: como funciona a notícia para o grupo de profissionais que a produz? Essa pergunta só me ocorreu ao relacionar todo o processo de produção da notícia, passado na redação, à transmissão da notícia, ocorrida no estúdio. Então, felizmente e por acaso, vamos ao estúdio.¹⁰¹

O Estúdio



¹⁰¹ Quando utilizo o termo *estúdio*, como os profissionais, refiro-me ao complexo composto por *suite*, *estúdio de gravação*.

O estúdio, conforme ilustra o esquema, é dividido em dois. Na parte superior do esquema está localizado o estúdio de gravação, onde ficam, durante as transmissões, a apresentadora, os convidados, dois câmeras e um assistente de estúdio.

Imagem do estúdio de gravação



Imagem da suíte, a partir do estúdio de gravação



Visão da apresentadora durante a transmissão do telejornal

No estúdio de gravação também circulam, antes do início da edição e, se preciso, durante os intervalos entre cada bloco do telejornal, o maquiador e a camareira. Eles acertam, respectivamente, detalhes na maquiagem, cabelos e ou roupas da apresentadora.

Numa das paredes do estúdio, a que fica à frente da apresentadora e atrás das câmeras, há um grande vidro que o separa do que o profissionais chamam de *suíte*. Na *suíte*, na parte inferior do esquema, estão os equipamentos e os operadores que comandam as ações de áudio e vídeo. Toda a equipe da *suíte* acompanha a movimentação do estúdio de gravação pelo vidro que separa as duas salas, conforme ilustra a imagem a seguir.

Imagem da *suíte* e do *estúdio*



Profissionais assistem ao final de uma edição do Jornal Futura, enquanto o câmera olha para os monitores através do vidro que separa *estúdio* e *suíte*.

Operadora de caracteres, operador de áudio, estagiária, editor-executivo, diretor de imagens, operador de VT/editor e operador de vídeo realizam as tarefas da *suíte*, enquanto apresentadora e câmeras ficam no *estúdio de gravação*. Os dois grupos se

mantém em contato por um intercomunicador, pois há isolamento acústico entre as duas salas. A apresentadora e os câmeras possuem pontos eletrônicos, pelos quais recebem orientações da *suíte*. Geralmente, do diretor de imagens. Ocasionalmente, do diretor-executivo.

Um grande número de equipamentos e monitores toma uma das paredes da *suíte*, como é possível ver na imagem. As bancadas onde ficam os profissionais também apresentam os equipamentos necessários para que cada um exerça a própria função.

Para que tudo esteja pronto na hora do telejornal ir ao ar, a rotina da *suíte* começa algumas horas antes de iniciar a edição. Usualmente, me dirijo ao *estúdio* na companhia do editor-executivo, faltando poucos minutos para o jornal começar. Ele costuma deixar a redação por volta das 11h40, 11h45. Lembrando que o jornal vai ao ar aproximadamente ao meio-dia. Entretanto, em alguns dias, acompanhei a apresentadora, que se desloca para o estúdio mais cedo. Ela costuma deixar a redação por volta das 9h30, 10 horas. No estúdio, vai ao camarim, onde o maquiador faz o cabelo dela e a maquia. Depois, a apresentadora veste a roupa com a qual apresentará o telejornal e, se for preciso, aguarda a camareira fazer os últimos ajustes. Com o pouco tempo que resta antes de iniciar mais uma edição, a jornalista pode rever o texto e acertar detalhes nas *cabeças* ou nas *notas-pé* que irão ao ar, através do sistema *online* que serve à redação.

Usualmente, a apresentadora grava previamente a *escalada*¹⁰² do telejornal. E quando há uma entrevista logo após a primeira matéria ir ao ar, ela grava também a *cabeça* dessa reportagem, pois estará se posicionando para a *entrevista de estúdio*, enquanto o *VT* vai ao ar.

Durante a arrumação da apresentadora no camarim, os profissionais do estúdio acertam os últimos detalhes para a edição. O operador de *VT* recebe as fitas que irão ao ar e checa se estão no ponto para o início de cada matéria. A operadora de caracteres digita todos os créditos que serão inseridos ao longo de cada reportagem da edição do dia, assinalando no *script da edição*¹⁰³. Operador de áudio ajusta os canais da mesa de som, enquanto diretor de imagem e câmeras verificam os equipamentos.

O diretor de imagens fica em constante contato com o *Centro de Operações* (Ceop),

¹⁰² Texto de abertura do telejornal, no qual a apresentadora faz a chamada das notícias que compõem a edição.

¹⁰³ ANEXO E.

setor responsável por colocar a edição do telejornal no ar. É esse setor que diz a que horas o telejornal entrará na programação e faz a contagem regressiva.

Apesar de cada um estar executando a sua função, as brincadeiras e o clima de descontração entre os integrantes do estúdio é marcante. Antes e depois da edição do telejornal, as brincadeiras são constantes entre os profissionais. Chegam a dizer para mim: “não vai colocar isso na pesquisa, não!”. Mas em nenhum momento parecem constrangidos ou incomodados com minha presença. Continuam brincando.

A única coisa que gerou incômodo aos profissionais em relação à presença do pesquisador foram as notas no caderno de campo. Alguns perguntam à apresentadora o que é que o pesquisador “tanto anota”. Segundo a apresentadora, um dos profissionais comentou que “às vezes não tá rolando nada do jornalismo e ele não para de escrever”. A partir desse dia, reduzo ao máximo as anotações no estúdio. E aproveito uma conversa com operador de VT para explicar – como que só para ele, mas em voz alta o suficiente para que todos da *suíte* possam ouvir – alguns aspectos da minha observação.

Apesar do estranhamento, o episódio não faz com que os profissionais do estúdio se comportem ou me tratem de outra maneira depois do ocorrido. Mantém as brincadeiras entre si e, às vezes, comigo também. Até mesmo o comportamento dos profissionais da redação se torna mais descontraído no estúdio. O editor-executivo brinca, fala mais alto, enquanto a apresentadora, ainda que mais contida, também brinque com os outros profissionais. Até mesmo a estagiária da redação, que acompanha o telejornal no estúdio e opera o *teleprompter*¹⁰⁴, se torna mais falante na tentativa de se defender das gozações dos demais profissionais, que implicam por ela ser estagiária. É ela mesma quem fala sobre a atmosfera de cooperação e intimidade entre os profissionais no estúdio:

“O estúdio é uma grande família. Eu acho que é assim, porque eles têm que ter muita união. Porque se quiser, um derruba o outro ali. É outra energia. Até o editor-executivo fica diferente ali.”

Para além da relação entre os profissionais, destaco outra diferença entre a redação e o estúdio. O primeiro é um ambiente majoritariamente feminino. Enquanto o segundo apresenta um número maior de trabalhadores do sexo masculino. Dos 10 profissionais

que em média estão no estúdio, apenas quatro são mulheres: a estagiária, a apresentadora, a operadora de caracteres e a camareira. Isso demonstra que, se na redação há uma comprovação da tendência de feminilização (TRAQUINA, 2003) no estúdio isso não ocorre.

Certo dia, depois da edição do telejornal, os profissionais brincavam entre si. Após uma declaração debochada da operadora de caracteres, o operador de VT se vira para o mim e diz: “Se fala muita besteira!”, e segue comentando sobre outros estúdios onde já esteve: “em todo lugar é assim. Você já entrou em outro jornal? Se você for no Jornal Nacional, no Jornal da Record... É assim.”

Toda a descontração e clima de intimidade entre os profissionais ocorre na *suíte*. No *estúdio de gravação*, onde estão as câmeras e a apresentadora, as brincadeiras não são frequentes. Presenciei as câmeras brincarem enquanto estão na *suíte* ou no *hall* do elevador. Dentro do *estúdio de gravação* costumam se limitar aos risos em resposta às brincadeiras que escutam via intercomunicador.

Essa atmosfera descontraída, sobretudo antes e depois das edições, contrasta com a tensão durante a transmissão do jornal. Principalmente, durante a *entrevista de estúdio*. Após a entrevista, a apreensão se dissipa. E no final da edição, então, as brincadeiras retornam.

É nesse ambiente descontraído e tenso, talvez aparentemente descontraído justamente por ser tenso, que o telejornal vai ao ar. E aponto duas variáveis que geram essa tensão. Duas variáveis que estão intimamente relacionadas. São o tempo e o erro

Após assistir a diversas edições do telejornal no estúdio, dois episódios evidenciaram a questão do tempo e a forma como os profissionais a percebem. O primeiro episódio ocorreu quando a estagiária do estúdio faltou e outra estudante de jornalismo foi no lugar dela. Bem próximo da hora de iniciar a edição, a estagiária substituta se levanta e corre para fora da *suíte*, dizendo que precisa resolver alguma coisa. O operador de áudio, tranquilamente sentado na cadeira, com um semblante surpreso e um tom sarcástico, indaga à operadora de caracteres o porquê da estagiária estar correndo tanto. E ele mesmo justifica a pergunta, como se falasse com a jovem que já havia deixado a *suíte*: “Calma! Ainda faltam quatro minutos [pra começar]...”

O segundo episódio envolve a apresentadora. Durante os intervalos, ela costuma beber água. Repete o gesto várias vezes até poucos segundos antes de entrar no ar. Às vezes,

¹⁰⁴ Equipamento que exibe o texto que é lido pela apresentadora. Também conhecido pela sigla *TP*.

com a vinheta do telejornal rodando, ela ainda está com o copo na boca. No segundo final, ela pausa o copo numa pequena bancada à frente dela e começa a ler o *teleprompter* (*TP*) com a mesma naturalidade com que bebia a água segundos atrás.

Sobre essa relação com o tempo, o operador de *VT* esclarece a situação. Primeiro fala sobre a “segurança” que os profissionais têm. Para ele, em determinados momentos a segurança demasiada dos profissionais pode parecer displicência, pois “é tanta segurança que a galera fica tranquila. Isso beira a falta de profissionalismo. Porque se dá uma merda no *VT* e volta pro estúdio, pega [ela bebendo água]”, revela o operador, que aproveita para explicar um pouco mais sobre a relação dos profissionais com o tempo e com o erro.

“Em televisão, quatro minutos, um minuto!, é muito tempo. Um erro de um segundo é uma eternidade. Se você deixar a tela preta um segundo, vai demorar uma eternidade”.

Portanto, qualquer erro dos profissionais será um grande erro. E uma ação errada de um pode incorrer no erro de outros, sem que haja tempo de correção. “É um erro em dominó. Se ele erra o *VT*, o áudio não entra...”, explica a operadora de caracteres.

Devido à ausência de tempo para a correção e à necessidade de sincronia das ações dos profissionais da *suíte*, é que se trabalha sob tensão nesse local. E a descontração da *suíte* pode ser uma evidência dessa tensão sofrida pelos profissionais. As brincadeiras, além de uma forma de extravasar as tensões, podem servir como fator de união do grupo. É o que faz com que o profissionais sintam-se como em uma “família”, que precisa invariavelmente trabalhar em harmonia.

Porém, ainda que mascarada, essa tensão emerge em momentos de erros da equipe. E presenciei um desses momentos num dia de observação no estúdio.

O problema ocorreu quando a apresentadora chamou uma matéria e o operador de *VT* inseriu outro *VT* que não o da reportagem. Ao perceber que a matéria que está no ar não é a chamada pela apresentadora, o editor-executivo manda o diretor de imagem voltar para o estúdio, enquanto abre o microfone e pede para a apresentadora chamar novamente a mesma matéria: “Rodou errado! Rodou errado! Volta pra ela. Pede desculpas e pede a matéria certa”. Ele continua pedindo, mas a apresentadora não compreende. Muito tempo se passa – quer dizer, alguns segundos, que realmente dão a sensação de “eternidade” – e o editor-executivo acha melhor deixar como está, ou seja, deixar a matéria que está no ar ir até o final.

O jornal prossegue. Os profissionais comentam o que ocorreu, enquanto o operador de VT assume o erro, levanta o braço e pede desculpas à equipe. No intervalo, a apresentadora informa ao editor que não compreendeu o que ele queria. Ela afirma que ficou “perdida”: “eu olhava para o TP e não achava o texto. Estava mudando de um pro outro”. Enquanto a apresentadora e o editor-executivo tentam se entender, mais uma vez o operador de VT pede desculpas: “O erro foi meu”. Após todos tentarem compreender o acontecido e desculparem-se, o telejornal segue sem problemas. Mas durante essa edição não há brincadeiras como de costume.

Assim que a apresentadora se despede do público e começam a subir os créditos do programa, o telefone da *suíte* toca. A operadora de caracteres exclama “Já!?”, e o editor-executivo conclui: “É reclamação”. Após falar rapidamente ao telefone, o editor, sob os olhares da equipe e envolto num imenso silêncio, comunica a todos que a editora-chefe pediu para a editora-repórter ligar para o estúdio e saber o que havia ocorrido.

Quase simultaneamente, o outro telefone da *suíte* toca. O operador de vídeo atende e explica que houve um erro na hora de rodar o VT.

Assim, encerra-se a edição do dia. Mas ao contrário da rotina do estúdio, hoje as brincadeiras não surgem logo em seguida. O editor-executivo e o diretor de imagens saem para o corredor e se dirigem à máquina de café. Eu os acompanho. O editor-executivo parece mais preocupado. Ele se vira para nós e afirma, quase como uma constatação curiosa, que esse tipo de erro nunca tinha acontecido com ele no período em que estava no Jornal Futura. O editor de imagens o tranquiliza: “isso acontece mesmo”, com o que concorda o editor-executivo.

Aos poucos o clima característico do estúdio retorna. O silêncio é rompido, os profissionais conversam, alguns até riem e brincam entre si.

Pergunto ao editor-executivo qual o procedimento no caso de ocorrer um erro como esse na edição. Ele explica que para edição reprisada do telejornal¹⁰⁵, que irá ao ar às 17 horas, eles irão corrigir esse erro. E, já mais aliviado, mas ainda com um sorriso que não esconde a tensão, ele comenta enquanto retornamos à *suíte* para as correções: “Quem viu, viu. O arquivo que vai ficar é o da tarde”, ou seja, o corrigido.

A falha serviu para exemplificar a relação entre tempo, erro e tensão, citada anteriormente. Mas, para além disso, me fez perceber, como contraponto ao erro,

¹⁰⁵ Edição do Jornal Futura que vai para o arquivo do canal.

outro elemento sempre almejado na transmissão do telejornal: a perfeição.

Perfeição que pode ser percebida como uma meta em todas as etapas de produção das notícias do telejornal. Todo o processo, marcado pelo zelo de produção, visa única e exclusivamente à transmissão do telejornal. E ao longo do processo de produção, o tempo todo, os profissionais tiveram em mente uma audiência idealizada. Uma “Dona Maria fazendo Purê”. É para encontrá-la que eles se prepararam. E nesse momento – que ocorre no *estúdio de gravação* –, tudo deve transcorrer sem erros. Todo o processo de produção concentra-se nos 24 ou 26 minutos de duração de uma edição do telejornal. Todos os preparativos foram tecnicamente elaborados para que a performance durante o telejornal seja perfeita.

Como em qualquer encontro, os profissionais preparam cenário e fachada para transmitir a melhor impressão de si, através do produto que levam ao ar. Como cenário, Goffman estabelece todo o equipamento fixo que auxilia na execução da representação, portanto, no caso do estúdio de gravação, todos os equipamentos que contribuem para a apresentação do Jornal Futura. Por fachada ou fachada pessoal devemos compreender o equipamento expressivo do próprio ator, isto é, tudo aquilo que é identificado com o agente: função, roupa, idade, sexo, gestos, expressões faciais (GOFFMAN, 2007, p. 29-30).

Quem protagoniza essa performance é a apresentadora. Ela está a frente das câmara, na região de fachada, lugar onde a representação é executada (p. 102). Enquanto isso, o restante dos profissionais do estúdio opera os instrumentos para o sucesso da apresentação, no que Goffman define como região de fundo ou região de bastidor que “costuma ser definida como formada por todos os lugares que a câmara não focaliza no momento, ou por todos os lugares fora do alcance dos microfones ‘ligados’” (p. 112).

Esses conceitos serão importantes para auxiliar na análise e na narrativa do que se passa no estúdio, levando em consideração que o estúdio de gravação será tomado como região de fachada e a *suíte* como região de fundo ou bastidor, “sendo as regiões de fachada e de fundo adjacentes desta maneira, um ator colocado na fachada pode receber ajuda da retaguarda enquanto a representação está em curso”.

E ninguém melhor para falar sobre essa “ajuda da retaguarda” do que os profissionais que atuam fora das câmeras. Dois integrantes da equipe (aqui retomo o sentido de equipe de representação) se revelam excelentes informantes a respeito das regiões de

fachada e de bastidor. São a camareira e o maquiador. Profissionais dos bastidores responsáveis por detalhes da apresentação da protagonista da performance.

Fachada pessoal

Numa das manhãs, dirijo-me ao estúdio na companhia da apresentadora. Aproveito para conversarmos sobre o estúdio. Ao responder a uma indagação dela sobre o que eu acho do local, afirmo que penso o estúdio como um lugar onde tudo é planejado e preparado para a perfeição. Ela não discorda expressamente de mim, mas de forma elegante diz “você acha?”. E reafirmo minha opinião. Ela afirma não ver o estúdio assim. Paramos de conversar e seguimos sem comentar a fundo nossa discordância.

Ao chegarmos no estúdio, a jornalista segue para a maquiagem. Aproveito o tempo para conversar, pela primeira vez, com a camareira. Para minha surpresa, logo que pergunto a ela sobre como é a preparação da apresentadora para o telejornal, a profissional responde que “na frente tem que estar perfeito. Atrás não importa, não vai aparecer.”, e prossegue com uma relação de preocupações que precisa ter com a fachada pessoal da apresentadora para que pareça “perfeito” no ar.

“Não pode ter brinco grande com anel [grande]. Se bota um brinco maior, tira o anel. A gente vê cabelo... batom, não pode ser muito forte. Esmalte... (...) Ela [apresentadora] quis um dia usar uma sandália. Mas, no estúdio, estava brilhando, parecia plástico. Falei ‘tem que trocar. Está brilhando demais.’”

A camareira prossegue listando alguns segredos para a preparação da apresentadora.

“Não adianta ver a roupa aqui [no camarim]. Tem que ver no cenário. A roupa no cenário. Ver se a roupa se destaca no cenário, ver a cor da roupa no cenário. (...) a roupa não pode ter muita informação. Drapeado, listra... Se a roupa tiver listra, vai gritar, vai dar Moiré¹⁰⁶.”

¹⁰⁶ Efeito Moiré é uma interferência causada por padrões gráficos como listras e quadrículas e que, ao ser transmitida, gera uma imagem que parece piscar ou tremer.

A profissional precisa prestar atenção a todos esses detalhes e ainda ressalta que há uma preocupação do canal em não passar uma imagem de muito *glamour*.

“A diretora manda não usar modismo. Mas é difícil. O figurinista¹⁰⁷ vai às lojas e é só o que tem. E as apresentadoras também gostam de usar.”

Outro elemento que compõe o telejornal, além do cenário e da fachada pessoal da apresentadora, é o *convidado*, na maioria das vezes o *especialista* que concede a *entrevista de estúdio*, como foi visto anteriormente. E a camareira não se furta a falar da necessidade de se preocupar também com a fachada desse entrevistado.

“Quando chega o entrevistado, eu tenho que ver se a roupa está ok. Se a camisa estiver amassada, eu tenho que passar, tenho que ver se está suja... Se tiver listra, eu peço para trocar¹⁰⁸. Tem que falar com jeitinho com o convidado. Tem gente que aceita [trocar de roupa], tem gente que não.”

Tudo isso é pensado para que atenção da audiência não seja desviada. De acordo com a profissional, as tarefas que ela executa, a atenção que presta em roupas, realizando ajustes, a combinação de adereços, cuidados com *convidados* etc., caracterizam a função de “auxiliar de figurino”. Mas esses são apenas os cuidados dispensados por essa profissional de bastidor à apresentadora. O que não encerra todos os preparativos que a protagonista da performance necessita.

Ciente disso, e com a experiência de ter conversado com a camareira, ou melhor, “auxiliar de figurino”, recorro a outro profissional, que cuida da aparência da jornalista à frente do telejornal. É o maquiador. Há 20 anos na profissão e 11 na instituição, ele conhece bem o ofício e a empresa. E afirma, com certo orgulho, quando pergunto há quanto tempo trabalha no canal: “Eu fiz o piloto aqui!”

Sobre o trabalho que executa com os apresentadores, o maquiador destaca em que precisa mais trabalhar: “cabelo é o que dá mais problema no vídeo”.

Para fazer o cabelo e se maquiar, a apresentadora do telejornal fica cerca de 40 minutos diários com o maquiador. Isso faz com que ela saia mais cedo da redação

¹⁰⁷ O figurinista foi um profissional com quem não tive contato. Segundo a camareira, ele percorre lojas de roupas e escolhe modelos para compor o figurino dos apresentadores do telejornal. Essas roupas são devolvidas posteriormente, quando o figurinista escolhe novas peças.

¹⁰⁸ No camarim existem roupas masculinas, porque ocorre de, às vezes, um repórter apresentar o

para se dirigir ao prédio do estúdio. A saída dela da redação a impede de acompanhar e elaborar parte das revisões e da redação de *cabeças* e *notas-pé*, que estarão na edição do dia. Devido a isso, durante minha passagem com o grupo, os profissionais experimentam um camarim no mesmo andar da redação, para agilizar a preparação da apresentadora, que assim pode ficar mais tempo na redação.

Portanto, a preparação da fachada da protagonista para a apresentação não interfere meramente no evento de transmissão do telejornal. Tem implicações diretas no processo de produção do Jornal Futura. Tanto que numa das manhãs, após acompanhar a apresentadora na gravação das *passagens de bloco*¹⁰⁹, ela revelou que mudaria o visual.

“Vou cortar o cabelo. Estou levando muito tempo [fazendo cabelo]. É um tempo que você perde aí [na redação].”

O maquiador explica a necessidade da apresentadora estar com o cabelo adequado para que a performance dela transcorra bem.

“Parece excesso de zelo. Mas não é. (...) No vídeo tudo fica exagerado. Fica muito próximo. Um cabelo que fica pra cima desvia a atenção de quem está assistindo. (...) Uma apresentadora cortou o cabelo todo moderninho, arrepiado nas pontas. Uns amigos meus falaram: ‘ela tem uma cara de maluquinha’. Outro disse: ‘não tem um pentezinho lá, não?’”

Além de fazer um penteado que não interfira na atenção do telespectador, o maquiador precisa agradar também o(a) profissional que vai estar no vídeo.

“Você tem que fazer de um jeito que ela [apresentadora] quer, mas de uma maneira que você acha que funcione. (...) teve uma apresentadora aqui, que eu coloquei o cabelo dela pra trás e ela não conseguiu falar. (...) tem programa que é ao vivo e você não pode entrar [no estúdio de gravação para arrumar o(a) apresentador(a)]. E tem apresentador que se desconcentra se você mexer muito nele.”

De acordo com o maquiador, não é só o cabelo que interfere na performance dos

telejornal. E essas roupas também podem ser oferecidas a um entrevistado no caso de necessidade.

¹⁰⁹ Ao final de cada bloco do telejornal é feito um anúncio das matérias que serão apresentadas no bloco seguinte, após o intervalo do programa.

apresentadores:

“Tem apresentador que se não estiver se sentindo bem, não consegue [apresentar o telejornal]. Principalmente mulher. Se ela estiver com uma roupa... não estiver bem, não vai.”

Portanto, todos os preparativos da camareira e do maquiador visam auxiliar na performance do apresentador. Em alguns casos, como disse a camareira, há uma preocupação também com o convidado. Mas esse pode recusar os cuidados da dupla de profissionais e acabar por interferir na performance programada para o telejornal.¹¹⁰ Dessa forma, o principal foco da dupla de profissionais de bastidor é o(a) apresentador(a). Profissional que deve estar, acima de tudo, à vontade em frente às câmeras. Sentindo-se bem para a performance que deve executar. E o maquiador, pela experiência em lidar com esses jornalistas, resume como se sente quem está na posição de apresentador: “estar ali [em frente às câmeras] é muito difícil. Você parece que está nu”.

Como revela o maquiador, o sentimento de segurança do(a) jornalista é fundamental para que ela consiga desempenhar o papel de apresentador(a). Mas há outra situação de bastidor que precisa ser preparada para fornecer segurança a quem não está habituado ao estúdio. Trata-se dos últimos acertos para a *entrevista de estúdio* com o *convidado*. E a pessoa responsável por passar ao *convidado* a tranquilidade necessária será a própria apresentadora.

Último ensaio

Edição do telejornal finalizada, profissionais com seus *scripts*, apresentadora arrumada, maquiada e segura da imagem que transmite. *Convidado* vestido adequadamente e presente com antecedência no estúdio. Aparentemente tudo pronto. Mas ainda resta uma última providência. Mesmo após o estagiário realizar a *pré-entrevista* com o *convidado*, produzir uma espécie de relatório sobre a conversa e

¹¹⁰ Numa das *entrevista de estúdio*, a operadora de Gerador de Caracteres (GC) alertou para o fato da entrevistada estar de blusa branca. Isso deixava a imagem dela muito clara e dificultava a leitura dos créditos, pois as letras brancas ficavam sobre o fundo branco da blusa. Ela perguntou ao profissionais

repassá-lo, junto com as impressões que teve do entrevistado, à apresentadora, faz-se necessária uma conversa entre ela e o *convidado*.

Sobre toda a preparação para se chegar ao estúdio, e, por último, a realizada no próprio estúdio, Bourdieu alerta para a necessidade de se analisar para além do “nível dos fenômenos”. Para ele, há dois pontos importantes sobre o estúdio a serem levados em consideração. O primeiro seria a composição, que é definida por todo um trabalho invisível “de convites prévios: há pessoas que não se pensa convidar, pessoas que são convidadas e recusam. O estúdio está lá e o percebido oculta o não percebido: não se vêem, em um percebido construído, as condições sociais de construção” (BOURDIEU, 1997, p. 48). Quanto a esse ponto, espero que os dados etnográficos, sobre como funciona a seleção de *convidados* e *especialistas*, tenham conseguido revelar ao leitor. Então, partimos para o segundo ponto destacado pelo sociólogo francês.

“Outro fator invisível, e, no entanto, absolutamente determinante: o dispositivo previamente montado, por conversações preparatórias com os participantes sondados, e que pode levar a uma espécie de roteiro, mais ou menos rígido, no qual os convidados devem deslizar (a preparação pode, em certos casos, como em certos jogos, tomar a forma quase de um ensaio). Nesse roteiro previsto por antecipação, praticamente não há lugar para o improviso, para a palavra livre, desenfreada, arriscada demais ou mesmo perigosa para o apresentador e para o seu programa.” (BOURDIEU, 1997, p. 49)

De fato, é esse o objetivo da *pré-entrevista* e da conversa que a apresentadora tem com o convidado. Mas há outros fatores na preparação prévia que favorecem ao especialista. Além dos já mencionados em outras etapas de preparação para o estúdio – como o fato do entrevistado tomar conhecimento do que será abordado, podendo assim preparar-se para articular melhor as ideias a serem abordadas, já que nem todos os convidados são *fast-thinkers* –, há também a necessidade de, muitas vezes, tranquilizar o convidado, porque por mais que ele tenha um discurso bem articulado e um tempo além dos considerados razoáveis para a televisão, caso não controle o nervosismo, não mantenha a representação de especialista, a atenção da audiência é desviada do conteúdo exposto para os gaguejos, as pausas, os erros de fala durante a

do estúdio se não avisaram isso à *convidada*.

entrevista. O telespectador voltará toda a atenção para o espetáculo, diga-se de passagem angustiante, do especialista “peixe fora d’água” (BOURDIEU, 2007, p. 50). Para evitar o constrangimento do entrevistado devido ao nervosismo de estar em frente às câmeras, a apresentadora lança mão de alguns “truques” para “fazer a entrevista render”. Logo após a chegada do entrevistado, a apresentadora é apresentada a ele pela estagiária de produção do telejornal. Após cumprimentarem-se, a apresentadora costuma encaminhar o convidado a entrar no estúdio e o posiciona na área destinada aos entrevistados, onde iniciam uma conversa que funciona tanto como preparação do entrevistado como de ajustes do que será abordado no ar. A profissional descreve o comportamento durante a conversa.

“Aí, eu falo (ela abaixa o tom de voz e se aproxima de mim, como se eu fosse o entrevistado): ‘fica tranquilo. Você vai falar de uma coisa que você domina’. (Retoma postura e o tom de voz anterior) Eu mostro pra ele que eu não sei. E não sei mesmo. Eu empodero o especialista. Eu me inclino mesmo... Tento deixar mais informal. Mudo até o gestual do estúdio.”

Outro ponto favorável para ambas as partes, propiciado por este último ensaio, é o fato de, ao “bater” as perguntas com o *especialista*, a jornalista, se humilde for, pode eliminar as questões “que não têm nada a ver com nada” (BOURDIEU, 1997, p. 50) e acolher as sugestões do *especialista* para abordar pontos mais importantes do tema, conforme revelou a apresentadora do Jornal Futura.

“Eu bato todas as perguntas com o entrevistado. Vejo o que é mais importante. Às vezes, ele diz ‘não, isso é mais importante’. Aí, muda [a pergunta].”

Toda essa estratégia tem como objetivo deixar o *convidado* à vontade em frente às câmeras. Fazer com que a performance não sofra interferências.

No entanto, há situações de *convidados* que chegam ao estúdio demonstrando toda intimidade com o ambiente. Antes de uma edição do jornal, a apresentadora recebe uma *convidada*. A entrevistada é médica e o tema da entrevista é obesidade infantil. Enquanto o auxiliar de estúdio prende o microfone na *especialista*, podemos ouvir, da suíte, a conversa dela com a apresentadora.

Convidada: “Qual é o público-alvo?”

Apresentadora: “C, D e E.”

Convidada: “Homens...”

Apresentadora: “Mulheres.”

Convidada: “Mães?”

Apresentadora: “É. Mães.”

Da suíte, a operadora do Gerador de Caracteres comenta: “mulher é boa, hein!? Tem tudo pra arrebentar filha.”. E, de fato, a entrevista, que era uma *interativa* – com a participação de telespectadores por meio de perguntas via telefone –, transcorre sem problemas. Nas palavras dos profissionais, a “entrevista rendeu bem”.

Ao ar

Após uma panorâmica sobre o estúdio – a atmosfera da suíte; a forma como os profissionais lidam com as tensões do trabalho relacionadas a sincronia de ações, tempo e erros; os preparativos para que a apresentadora esteja bem, e se sintam bem, no ar; e o ensaio final entre entrevistadora e entrevistado –, podemos acompanhar a última etapa de produção de *Meninos/Tráfico*.

Até aqui tratei *Meninos/Tráfico* como *pauta e matéria*¹¹¹. Esse material audiovisual só se transforma em notícia no momento da transmissão. Mesmo após a última revisão do editor-executivo, o material produzido não é nada mais que uma produção audiovisual elaborada com a finalidade de ser notícia. Mas que está armazenada em um armário na redação. Ou seja, somente quando sair da redação, ainda como matéria, e for lançada “no ar” para milhares de pessoas, que *Meninos/Tráfico* se transformará em notícia. É a transmissão do que foi produzido pelo grupo de profissionais aos telespectadores – presentes ao longo de todo o processo de produção como interlocutores imaginários dos profissionais –, que lhe confere a condição de notícia. Interlocutores que foram idealizados na figura da “Dona Maria que faz purê”, imagem

¹¹¹ Os profissionais não utilizam o termo notícia no dia-a-dia. Se referem ao que produzem na maioria das vezes como matéria apenas. Às vezes, como reportagem. Eu utilizo notícia, somente a partir de agora, para evidenciar o processo de mudança que sofre o material audiovisual produzido pelo grupo de jornalistas.

criada por esses profissionais para simbolizar o público alvo “C, D e E” para quem produzem jornalismo. Para quem oferecem esse “jornalismo diferente”. Público com quem a equipe, por intermédio da apresentadora, tem encontro marcado, de segunda a sexta, ao meio-dia.

É nesse horário que a apresentadora abre a edição, anunciando como carro-chefe do telejornal a notícia *Meninos/Tráfico*:

“Olá! Hoje é quinta-feira, dia 12 de fevereiro de 2009. A presença de adolescentes e jovens no tráfico de drogas: em cidades como Salvador, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, é cada vez mais cedo que os meninos se envolvem com o crime organizado. No Rio de Janeiro, já se sabe que o problema atinge todos os segmentos sociais e a gravidade da situação leva à crença que, uma vez envolvido com a criminalidade, o jovem não tem mais retorno à sociedade.

Esse é um dos assuntos que nós vamos tratar aqui, nessa edição do Jornal Futura. Confira.”

O operador de VT, então, roda a fita com a *escalada* do telejornal gravada previamente. Enquanto isso, no estúdio de gravação a apresentadora e a *convidada* se posicionam para a *entrevista de estúdio*, que entrará no ar logo após a notícia ser transmitida. Tudo corre tranquilamente, quando, quase no final da *escalada*, o operador de VT se vira para o restante da equipe e diz: “Nós não gravamos a cabeça, não!”. Há um silêncio de alguns segundos. Confesso que senti um frio na barriga. A apresentadora está sentada ao lado da *convidada*, ao fundo do estúdio, no local que serve de cenário para a entrevista. Não há tempo de ela fazer a *cabeça* ao vivo. O operador de áudio refuta a afirmação do operador de VT e afirma “gravamos sim!”, seguido pelo diretor de imagem: “Que isso!? Gravamos sim!”. Mas apesar dessas últimas assertivas, todos estão atentos ao VT para saber se realmente gravaram a *cabeça*.

A apreensão é enorme. Não há o que fazer a não ser aguardar para se certificar da gravação ou não. E, finalmente, após a *escalada*, surge no vídeo a apresentadora lendo a cabeça da notícia *Meninos/Tráfico*. Imediatamente, o alívio sentido por toda equipe é ouvido: “Porra!”, “Tá de sacanagem!”, “Quer matar a gente?”. Eu também me sinto aliviado, enquanto o operador de VT se justifica: “pô, eu tive uma crise e achei melhor avisar. Assim ele cortava ali, entendeu?”, apontando para a mesa operada pelo diretor de imagem.

O restante da edição do telejornal transcorre sem problemas. Mas o susto no início da transmissão arruinou minha expectativa de avaliar, na suíte, qual seria a reação dos profissionais frente à notícia *Meninos/ Tráfico*. Como eles se refaziam do susto e não prestaram atenção em todo o material, não pude observar as reações que teriam em relação à reportagem. Passado o momento de tensão, todos começam a assistir à matéria que se aproxima do fim. Nesse dia, só foi possível mesmo assistir à entrevista da especialista, que correu dentro do esperado pela equipe. Pelo menos, não houve nenhum comentário de avaliação que tenha sido negativo por parte dos profissionais da *suíte* – o que é bastante comum.

Ao final da edição, deixo o estúdio com o editor-executivo. Os profissionais do jornalismo almoçam e depois voltam para a redação. Retomam à rotina de produção de matérias para compor as futuras edições do telejornal. Passarão por todas as etapas de produção da notícia, atentos em produzir conteúdos “que agrade ao público de forma geral e que interesse mais as classes C, D...”, “que seja educativo, informativo”, que contextualize e amplie o assunto, lembrando que não trabalham para “a Globo nem SBT”. Produzirão conteúdos tendo sempre em mente a imagem de um interlocutor. Farão, então, um telejornal que desperte o interesse da “Dona que faz purê ao meio dia, esperando os filhos chegarem da escola”.

E irão preparar tudo para que, no dia e na hora em que o encontro com a audiência estiver marcado, a interação, ou melhor, a teleinteração se dê por meio de mais uma representação perfeita.

Assim se identifica, se produz e se transmite notícia no Jornal Futura.

V. Uma contribuição à análise antropológica da produção da notícia

Como é possível observar no capítulo “No estúdio – outra perspectiva”, o processo de produção da notícia não termina na redação. Tem sua culminância, seu clímax na transmissão que ocorre no estúdio – no encontro marcado com a audiência.

Mas para chegar à etapa de transmissão no estúdio, a matéria precisou ser destaca da miríade de acontecimentos ocorridos em profusão todos os dias. Para isso, os profissionais utilizaram um olhar jornalístico específico. Assim conseguem selecionar as questões a serem abordadas, que mais se enquadram na linha editorial do telejornal que produzem.

Após a identificação do que pode se transformar em notícia, os profissionais passam a trabalhar a ideia da matéria a ser produzida, que denominam de *sugestão de pauta*. Essa idealização da matéria definirá a principal características da produção jornalística do grupo, que é se distanciar da cobertura factual ou do *hardnews*, comum na prática dos demais telejornais. Ao se distanciarem do factual, os profissionais conseguem escapar da negatividade dos fatos noticiosos. Ao evitarem noticiar acontecimentos isolados, os profissionais do Jornal Futura apresentam como capital no jogo jornalístico a abordagem das problemáticas, dos contextos em que estão inseridos os acontecimentos. Procuram visibilizar, portanto viabilizar, a cobertura de processos, frequentemente preteridos no campo jornalístico, como foi apresentado no capítulo IV, item 1, “Sugestão de pauta – fugindo do inferno”.

Para consolidarem a idealização da matéria reúnem-se e têm oportunidade de reafirmarem quem são, como produzem notícias e para quem produzem notícias. Nessa oportunidade de reunião semanal, conhecida pelos profissionais como *reunião de pauta*, os jornalistas evidenciam as normas de produção do grupo e fortalecem a identidade. Reafirmam, assim, a diferença da produção de notícias do grupo em relação a outros veículos. Desta forma, posicionam-se no campo jornalístico. Um posicionamento que se dá pela ausência de outros veículos que trabalhem na abordagem contínua de problemáticas, racionalizando fatos, contextualizando e ou traduzindo acontecimentos. Como ilustra um jornalista do grupo, o Jornal Futura “tenta trabalhar no vácuo da grande imprensa”.

Definido, portanto, quem são, como fazem e para quem fazem notícias, os profissionais partem para a *produção de pauta*. Etapa que revela toda a preocupação

dos produtores em preparar, de forma “cuidadosa”, a situação de encontro de reportagem que o repórter irá enfrentar, juntamente com a *equipe de externa*, com o objetivo de captar o material audiovisual planejado desde a *sugestão de pauta*. Nessa etapa, em que o profissional extrapola os limites da redação e vai de encontro ao mundo dos entrevistados, o(a) repórter, na direção da equipe de externa e dos entrevistados, revela-se o maior responsável pela materialização da ideia de notícia. Será do repórter, com base nas informações da pauta e da experiência profissional, a responsabilidade de definir a situação de encontro de reportagem.

Além disso, esse profissional é o responsável por determinar a forma como a “estória” deve ser contada. O contato que teve com uma realidade externa à redação lhe confere uma relativa autonomia na etapa de construção da matéria. Autonomia que precisa ser constantemente submetida ao olhar examinador dos editores para que não fuja aos critérios de noticiabilidade do grupo. É preciso garantir que o repórter tenha observado e transcrito a realidade com a qual teve contato através das mesmas lentes que idealizaram a matéria e que caracterizam a produção telejornalística da instituição. Assim, o repórter escreve o *roteiro*, especificando como os elementos audiovisuais captados no mundo exterior à redação devem ser sequenciados.

A partir do texto do repórter, a editora de engenharia irá montar a matéria, que passará ainda por mais um olhar examinador e uma revisão final antes de passar da condição de matéria para a condição de notícia.

Em determinados casos, como no de *Meninos/ Tráfico*, há a produção de uma *pré-entrevista*, um ensaio para a situação de encontro que ocorre na *entrevista de estúdio*.

Porém, todas essas etapas de produção, com determinadas peculiaridades, têm exatamente a função de não serem notadas no produto final. A produção da notícia visa omitir todas as interferências realizadas pelos profissionais ao longo do processo. A notícia a ser transmitida deve parecer um fragmento do “real”. Ainda que tenha passado por diversas ações para que ganhe a aparência de realidade. Aparência essa que será ordenadora da realidade para o público. Mas de que forma isso acontece? Como funciona a notícia?

Encontro ritual

Transformação do público e ordenação da realidade.

Todas as etapas do processo de produção da notícia tem um elemento comum. O público. Um público idealizado, interlocutor que nunca é visto, mais está sempre presente na manutenção de um diálogo constante na idealização dos jornalistas. “Uma dona Maria que faz purê” e para quem a notícia é pensada a cada etapa da produção jornalística do grupo acompanhado. Uma espécie de editora temperamental, que só aceita aquilo que, presumem os profissionais, lhe agrade. Que, de forma invisível e atuante, influencia *pautas*, estabelece o viés de abordagem, define os *especialista*, os *personagens*, as reportagens, para quem são pensadas as edições e as revisões.

Os valores da cultura jornalística, ao longo do tempo, com o desenvolvimento e consolidação da prática como profissão, estabeleceu um ethos profissional. Um ser jornalista – por extensão, um ser da própria imprensa –, que pode ser definido por algumas metáforas como “o quarto poder“, “os olhos da sociedade”, “o cão de guarda”. (TRAQUINA, 2008). Todas essas comparações podem ser resumidas no objetivo da imprensa em policiar o funcionamento da sociedade e corrigir desvios. Tanto uma ação como a outra estão presentes por meio das notícias que a imprensa publica. Portanto, o instrumento pelo qual a imprensa atua é a notícia. Se entendermos a fiscalização da sociedade, em todas as esferas, e a correção dos desvios como uma tentativa de transformar para melhor o funcionamento desta, o trabalho do jornalista é produzir notícias transformadoras. Isso pode ser um dos fatores para se explicar o porquê da imprensa transmitir uma impressão negativista do mundo. Mas o Jornalismo precisa evidenciar o que há de “errado”, criando, assim, a necessidade de corrigir, solucionar, transformar tal situação. Do contrário, a representação da imprensa perderia a dramaticidade. A negatividade dos acontecimentos noticiosos é a fonte de dramaticidade que os atores que atuam na imprensa utilizam para transmitir ao público, através de uma representação da prática jornalística, a importância da atividade pública que exercem.

Por tudo isso, é através da transmissão das notícias que se dá a representação da prática jornalística para o público, que pode ser de leitores, internautas, telespectadores, ouvintes.

Apesar do Jornal Futura não explorar o factual, o princípio de representar a prática

jornalística a partir da transmissão do conteúdo que produzem também se aplica. Os próprios profissionais relatam entender “a Comunicação como instrumento de transformação social”, conforme disse a supervisora de conteúdo do canal, e “o Jornalismo como um “ferramenta de transformação”, de acordo com uma estagiária. Para que essa “ferramenta” seja acionada é preciso comunicá-la, torná-la comum. E isso se dá por meio da transmissão de notícias.

Outra característica presente na transmissão de notícias é a ordenação da realidade. A produção jornalística orienta o público, tem o poder de situar a audiência em relação ao mosaico de acontecimentos que nos circundam.

“A recorrência regular de conteúdos diversos (crimes, denúncias, corrupção, julgamentos, punições, vitórias, derrotas, recompensas) reforça as percepções de padrões culturais, modelos éticos e arquétipos no inconsciente coletivo. As notícias são uma forma de transmissão cultural, na qual o fundamento é a reiteração. As histórias são as mesmas, recontadas diariamente com novas personagens e circunstâncias pelos jornais, revistas e telejornais. Essa atividade cíclica de consumo da notícia é reordenadora, como um sistema cultural.” (MOTTA, 2003, p. 7)

Todavia, para acionar as notícias e fazê-las funcionarem como “ferramentas de transformação” e ordenação da realidade é preciso torná-las públicas, transmiti-las. Comunicá-las. E, como destaquei anteriormente, a comunicação é da ordem do encontro. Prescinde deste para ocorrer.

E por todas as características que presenciei nas transmissões do Jornal Futura, o encontro programado para ocorrer a cada transmissão do telejornal, entre público e grupo de jornalistas, por meio das notícias, pode ser lido como um encontro ritual.

Tele-ritual-jornalístico

Antes de destacar as características rituais do telejornal, elenco as características comuns, e mínimas, a qualquer ritual. A saber: a dimensão visual, verbal, espacial e temporal (LEACH, 1976, p. 115-116). Ou seja, em práticas rituais há sempre o emprego de diferentes mídias. Aspecto este que, apesar da obsessão que a Antropologia dispensa à análise de atos rituais, tem recebido pouca atenção (TAMBIAH, 1985, p. 124).

Outra característica de práticas rituais, esta podendo ser facultativa, são as sinalizações sonora, que têm com objetivo tornarem-se marcos em regiões liminares.

“podemos criar muitos exemplos de ruídos que se tornam marcos nas fronteiras espacio-temporais: o rufar de tambores, o soprar de trompas, o bater de címbalos, o dísparo de armas e o lançamento de foguetes, o toque de sinos, as ovações. Porém as fronteiras não são só metafísicas, mas também físicas.

Os toques do cornetim e o toque do sino indicam a hora do dia. As fanfarras das trombetas indicam a chegada das personalidades. Os tiros de canhão e os fogos de artifício são próprios de cortejos fúnebres e casamentos. Quando chegar o Fim dos Tempos, soará a Trombeta do Juízo Final. A voz de Deus e o trovão. Assim, teremos: ruído/ silêncio = sagrado/ profano.”¹¹² (LEACH, 1976, p. 89-90).

Assim, Leach nos indica mais uma marca das práticas rituais. É a constituição de linhas divisórias, que separam porções de espaço e tempo, mas também outras séries essenciais de equivalência metafórica, que, de acordo com o autor, são: normal/ anormal; temporal/ atemporal; categorias rígidas/ categorias ambíguas; central/ periférico; além do profano/ sagrado.

É justamente sobre essas linhas divisórias que devemos debruçar nossa atenção, pois

“O que interessa quando estabelecemos distinções entre categorias num campo unificado, seja espacial ou temporal, são as linhas divisórias; nossa atenção recai nas diferenças e não nas semelhanças, o que nos leva a dar valor especial aos marcos dessas linhas divisórias, o valor do ‘sagrado’ e do ‘tabu’”. (LEACH, 1976, p. 52)

¹¹² Leach esclarece que “as associações são todas elas binárias, por isso, pode sempre acontecer que uma oposição dotada de significado especial, existente num contexto etnográfico, surja, num outro contexto, sob forma invertida”. (LEACH, 1976, p. 90)

Um ritual faz, antes de mais nada, definir uma zona de fronteira ou liminar, que representa a intersecção de dois “mundos” distintos. É justamente sobre a travessia dessas fronteiras que paira o ritual (LEACH, 1976, p. 52), onde e quando ocorre a mudança de estatuto de algo ou alguém.

“O ‘outro mundo’ pode ficar nos altos céus, nos mares profundos, nas montanhas, na floresta, para além da baía, para lá do deserto. Afinal, a única coisa que dele se pode dizer é que *não fica*¹¹³ aqui, nem pertence ao agora. Muitas vezes distingue-se nele camadas e contrastes, por exemplo, o Céu, o Inferno, o Purgatório. Pelo menos em certa medida, o contraste entre ‘este mundo’ (o do conhecimento físico) e o ‘outro mundo’ (o da crença metafísica) dificilmente escapa à aproximação a outros contrastes, por exemplo, como ‘Humano/ Animal’, ‘Manso/ Selvagem’, ‘Cultura/ Natureza’. Neste último caso, a definição de Cultura poderá ser ‘modo de vida que nós seres humanos, experimentamos nesta sociedade (ou seja, Civilização)’. Quanto à Natureza, será tudo que não se inclui na definição. O intermediário é um simultâneo, mortal e imortal, humano e animal, manso e bravo, que se trate de um ser humano ‘verdadeiro’ (um xamã, por exemplo) ou de um deus-homem mitológico que assumiu atributos liminais.” (: 104-5)

Após recorrer a Leach para expor as características primordiais das práticas rituais, voltemo-nos para as características do telejornal que nos permitem compreendê-lo como uma estrutura ritualística. Primeiro, o aspecto multimeios utilizado em rituais, que talvez seja o mais evidente ao assistirmos a um telejornal. A característica audiovisual, a importância da linguagem oral – sem esquecer que esta é escrita, pois os apresentadores leem o que falam –, a música e a definição espaço temporal delimitada pela edição do telejornal. Tudo isso forma um conjunto que diferencia o telejornal de qualquer outro meio jornalístico e fornece-lhe uma característica de ato ritual, que, obviamente, de forma isolada, não seria suficiente para justificar a análise ritual do telejornal. Então, vamos aos demais elementos que podem configurar o fazer telejornalístico em um tele-ritual.

¹¹³ Destaque do autor.

Como Leach menciona, o ruído é utilizado como um marco de fronteiras, delimitando de forma espaço-temporal e estabelecendo oposições binárias, no caso de situações rituais.

Se compreendermos o telejornal como uma delimitação espaço-temporal, temos a *vinheta de abertura* do programa como uma sinalização sonora indicando que, a partir daquele momento, adentra-se numa outra “realidade” espaço-temporal. Pode-se dizer mesmo num outro “mundo”, que, nas palavras de Leach, “não fica aqui, nem pertence ao agora”. Um mundo de notícias ao qual o telespectador só terá acesso via Jornalismo. Portanto, podemos compreender o telejornal como uma linha de fronteira entre dois “mundos”. A produção telejornalística apresenta a “este mundo”, do aqui e agora em que está o telespectador, um “outro mundo”. Sendo assim, os jornalistas são os intermediários, definidos por Leach como proprietários de características duplas, que Travancas nos explica ao comentar sobre o prestígio do repórter e os riscos que estes profissionais correm ao cruzarem fronteiras e penetrar outros “mundos”; risco que

“inclui acompanhar a polícia em perseguições a bandidos, obter informações de criminosos ou indivíduos que levam uma vida não só à margem da sociedade, como também clandestina. Quero demonstrar com estes dados, que o risco está presente no exercício da carreira jornalística. Há situações em que o profissional correrá perigo, podendo inclusive ser considerado inimigo pelos grupos marginais. A pessoa que cruza a barreira – portanto polui – estará sempre incorrendo em um erro aos olhos da sociedade. O grupo social define linhas de estrutura cósmica ou social, e a poluição será um evento de ocorrência pouco comum, significando que o indivíduo rompeu alguma norma ou cruzou alguma linha indevida. O desvio exporá alguém ao perigo.” (TRAVANCAS, 1993, p. 82)

Mesmo que os jornalistas não se percebam como uma categoria marginal, pelo contrário, atestam o prestígio que a profissão lhes confere (TRAVANCAS, 1993, P. 82-83), eles precisam entrar em contato com o “outro mundo” para fornecer estórias ao público, o que pode ser entendido como a ambiguidade a que Leach se refere, quando fala do intermediário, que está situado na linha de fronteira ou mesmo além dela, como os jornalistas para obter informações. Informações sobre “outros mundos” que serão transformadas em notícias.

O “outro mundo” em que o repórter envereda, é transformado em notícia e transmitido justamente da zona de fronteira que é o telejornal. Mais precisamente o estúdio do telejornal, local que também possibilita outra experiência temporal ao telespectador.

“a serialidade das notícias sugere uma percepção narrativa da história, inspira a criação de uma consciência de fluxo do tempo histórico insinuada pelo fluir diário dos relatos dos fatos. A intersecção entre o tempo calendário socialmente estabelecido e o tempo interior de cada indivíduo parece estar ritualisticamente cadenciado nos dias de hoje pela percepção serializada da história através das notícias diárias. A facticidade do tempo contínuo da história parece estar sendo percebida e demarcada pelas edições matinais e vespertinas dos jornais ou telejornais, estipulando o tempo das notícias e do homem no mundo.” (MOTTA, 2003, p. 4)

Dito isso, Motta afirma que as notícias “pela natureza ritualística e enquanto sistema simbólico”, têm um caráter de fábula, podendo até se assemelharem às narrativas teológicas (MOTTA, 2003, p. 8). E serão essas narrativas – noticiosas, porém semelhantes às teológicas – que irão estabelecer “uma ponte, ou canal de comunicação. Por onde os homens possam entrar em contato com Deuses e compartilhar do seu poder” (LEACH, 1976, p. 116).

Pode-se considerar a comparação entre jornalistas e deuses um tanto quanto absurda. Concordo com a afirmação, a partir do prisma que jornalistas não são seres sobrenaturais nem possuem tais poderes. Porém, se pensarmos em entes capazes de ordenar e alterar o mundo em que vivemos, podemos, sim, recorrer a essa analogia.

O poder dos jornalistas está na capacidade de dominar os meios de produção e difusão de imagens, que exercem o “efeito de real”, isto é, capacidade de “fazer ver e fazer crer no que faz ver”. (BOURDIEU, 1997, p. 28).

Um desses efeitos de real no real se deve pela capacidade de telejornais, por meio dos profissionais que os produzem, estabelecerem princípios pelos quais as pessoas passam a enxergar o mundo de acordo com certas divisões (p. 29). Divisões quase sempre baseadas – como na divisão ritual de dois mundos – na oposição “modo de vida que nós, seres humanos, experimentamos nessa sociedade (ou seja, ‘Civilização’)” e os “outros”, isto é “tudo que não se inclui na definição” anterior. (LEACH, 1976, p. 104-105). Portanto, os telejornais apresentam a mesma potencialidade que Marcel Mauss conferiu aos atos

ritualísticos, que são, por essência, capazes de produzir algo mais que convenções, são eminentemente eficazes; são criadores; eles fazem” (MAUSS, 2003, p. 56).

Desse modo, assim como se reivindica a deuses a regulação da natureza, por exemplo, os profissionais de jornalismo se auto-atribuem – e recebem da crença e das expectativas populares – o poder de criar, produzir ou transformar a forma de perceber e avaliar a realidade social dos telespectadores. Por isso, associá-los a entes de uma natureza especial, que transmitem a impressão de ter uma aura extraordinária (BOURDIEU, 1997, p. 54), simbolicamente poderosa. Desse modo, não me parece nenhuma incongruência, visto que “os seres humanos a cargo de quem estão as atividades rituais não são normais. Podem ser sacerdotes, a quem se exige um estado de “pureza ritual”, antes da celebração do ritual principal. Podem também ser xamãs, médiuns espíritas, possuidores do poder de entrar em transe, estado em que supõem-se contatam diretamente com seres de outro mundo” (LEACH, 1976, p. 117).

Por tudo que foi exposto, também podem ser jornalistas. É sob essa perspectiva que proponho analisarmos a atuação desses profissionais ao produzirem e transmitirem notícias. Em especial, a atuação de repórteres e apresentador. Os primeiros por atravessarem os limites da redação. E irem ao encontro de “outros mundos”, outras formas de vida. O apresentador, por sua vez, por estar na execução do ritual telejornalístico, em um local de características bem definidas, como aqueles em que se desenrolam atos rituais, divididos em três zonas:

“Zona 1. O santuário propriamente dito, tornado no contexto do ritual. Possui em geral um símbolo icônico qualquer (por exemplo: uma imagem, um lugar vazio, um crucifixo), que mostra que neste lugar está presente a divindade. No contexto do ritual, considera-se o ‘santuário propriamente dito’ como pertencente ao Outro Mundo.

Zona 2. O lugar onde se reúnem os fiéis. É fundamental que esteja próximo mas, ao mesmo tempo, desligado do santuário propriamente dito. No contexto do ritual, é proibido aos fiéis entrar no santuário propriamente dito, cujo acesso só é permitido aos sacerdotes ou a outros religiosos.

Zona 3. Área intermediária onde se desenrola a maior parte do ritual e de acesso permitido aos sacerdotes.” (LEACH, 1976, p. 121)

Para ilustrar a explicação de Leach, sugiro o seguinte esquema:



Ao procurar aplicar o modelo proposto por Leach, é preciso ressaltar que o autor estabelece não ser “forçoso que o ritual apresente uma forma religiosa explícita. O objetivo da atividade ritual é, de acordo com este modelo, desencadear a passagem do tempo normal ao não normal, no princípio da cerimônia e, no fim desta, assegurar a transição do tempo não normal para o normal” (p. 117). Além disso, vale lembrar que mundo e não mundo são espaços topográficos à parte, que a zona três, ou zona liminar, divide. Assim, vamos adequar o esquema de Leach sobre o palco ritual ao palco do telejornal.

Desse modo, a divisão se apresenta da seguinte maneira:

Zona 1 – o Outro Mundo, onde profissionais entram em contato com outras realidades para capturar material e produzir notícias. O símbolo icônico que Leach propõem, aqui, é o símbolo do telejornal junto ao microfone, sempre enquadrado na imagem, a atestar a presença do veículo nesse “Outro Mundo”. Lembrando ser este “Outro Mundo” não um santuário, mas um “mundo” que “não fica aqui, nem pertence ao agora”. Um mundo que os telespectadores não acessam, a não ser via telejornal.

Zona 2 – Local que reúne a audiência, fundamentalmente próximo da zona intermediária, onde se desenrola o ritual. Essa proximidade se dá pela televisão, que fornece ao telespectador, mais do que estar próximo da zona intermediária, estar próximo aos acontecimentos transmitidos a partir do “outro mundo”, por intermédio das notícias, verdadeiras pontes entre os dois mundos. Mas, apesar da proximidade, a zona intermediária permanece desligada do “Outro Mundo”.

O acesso ao “outro mundo” é permitido ao jornalista, especificamente ao repórter, que como disse Travancas, certas vezes, correrá risco ao fazê-lo, porém o fará por força do ofício¹¹⁴. O público, em geral, é proibido – às vezes social, outras, econômica ou geograficamente – de penetrar nesse “outro mundo”, podendo incorrer em falta ao cruzar determinadas barreiras (TRAVANCAS, 1993, p. 82).

Zona 3 – Área intermediária, de intersecção entre “esse mundo” (zona 2) e o “outro mundo” (zona 1), que também apresenta a marca do telejornal, demarcando onde termina a área intermediária e sugerindo o início do “outro mundo”. A marca do telejornal também remete à ligação da área intermediária com o “outro mundo”, associando-se a logomarca que o microfone do repórter apresenta, quando está para além desta zona intermediária. Zona, aliás, onde se realiza a maior parte da performance ritual e de acesso único e exclusivo do(a) apresentador(a). É a região de fachada que está à frente das câmeras, no momento em que as imagens são transmitidas.

Ao abordar a transmissão do telejornal como processo ritual, as notícias devem ser compreendidas como as pontes de comunicação capazes de transmitir o modelo de (di)visão do mundo pertinente a lógica jornalística. São as notícias as primeiras a sofrerem o processo de mudança de estatuto a partir da zona intermediária, ao serem lançadas ao público. Pois como foi frisado, só são notícias, quando noticiadas.

Por sua vez, os jornalistas creem que as notícias têm o poder de transformarem a sociedade. E partilhar desse modelo, entrando em contato com as notícias, faz a audiência participar do poder dos jornalistas. Essa conjunção entre os dois grupos – no caso, audiência e jornalistas – é outra característica da prática ritual. Para lembrar Lévi-Strauss, a característica conjuntiva de uma ação ritual faz suprimir a assimetria inicial, dispondo as duas partes envolvidas numa simetria.

Ao propor entender os telejornais como atividades rituais, é possível explicar a tensão existente ao longo da edição e a busca pela perfeição da performance, uma vez que são dois aspectos estritamente relacionados com a eficácia ritual. No caso do tele-ritual-jornalístico, um erro na *suíte*, na região de bastidor, ou mesmo em frente às câmeras, na zona intermediária, pode arruinar a performance ritual programada pelos profissionais. A perda de controle da representação pela apresentadora ou um *faux*

¹¹⁴ Força essa que muitas vezes impõe sacrifício ao profissional, como estar disponível 24 horas, receber um salário baixo, mas ser recompensado por um “livre trânsito”, que confere um falso sentimento de poder (TRAVANCAS, 1993, p. 89) e de ser “superior ao resto dos mortais” (p. 108).

pas, pode fazer desabar a ponte de notícias, aniquilar a conjunção estabelecida entre audiência e jornalistas. Portanto, perder o controle do ritual telejornalístico é inviabilizar a conjunção prevista pela transmissão da notícia. Para além disso, errar ao longo do ritual pode significar perda de prestígio.

Os responsáveis pelo ritual, no caso a equipe de jornalistas, destacando os profissionais do estúdio, parecem ter consciência que a capacidade de controlar o ritual está relacionada com a competência em fazê-lo. Portanto, ao analisar o ritual telejornalístico não se pode desconsiderar os riscos envolvidos em cada edição que vai ao ar.

Para Leo Howe, em alguns casos, a distinção entre jogo e ritual não parece ser tão nítida, como para Lévi-Strauss. No caso de se assumir a responsabilidade – e os riscos – de comandar uma ação ritual, os participantes colocam em jogo um poder que pode ser confirmado e acrescido, pelo sucesso, ou reduzido e perdido, pelo fracasso.

“In view of this, risk prompts a new metaphor for ritual. Ritual has been analysed as communication, drama and performance, but it is surely important to see some ritual action as test, trial, examination and contest. Although the performance metaphor is enlightening, what it presently lacks, at least in some of the ways it has been used, is the sense that, because something is at lacks, it is a gamble, and that the ritual’s managers must dare to conduct it. Such a gamble is only meaningful if one can lose or win something of value: the more important the value, the larger the bet, and the more significant the victory or failure.” (HOWE, 2000, p. 76)

Dessa forma, pode-se entender o ritual telejornalístico como comunicação, performance, mas incluir nisso o fator risco. A saber, o *Jornal Futura* e o outro programa jornalístico são os únicos programas do canal produzidos internamente. Todos os demais programas do canal são feitos por produtoras contratadas. De acordo com um dos profissionais que entrevistei, o Jornalismo custa muito caro para o canal, pois demanda duas equipes de externa, carros, equipe de estúdio, *freelancers* constantes, pois com o quadro de funcionários enxuto, a saída de um profissional de férias precisa ser coberta. Outra jornalista afirmou que já haviam cogitado em acabar com o jornal ao vivo. Mas garantiu que o *Jornal Futura* é o lugar de se marcar o posicionamento do canal. Por tudo isso, a aposta em manter um jornal diário ao vivo. Uma aposta alta, que significa ganhar ou perder muito: prestígio, possibilidade de

posicionamento, avaliação de competência. Ou seja, ganhar ou perder capital simbólico. Esta pode ser uma pista para se aprofundar na questão de ser o telejornalismo “o sonho final para a maioria dos repórteres, que se sentem um pouco artistas trabalhando no veículo” (TRAVANCAS, 1993, p. 90), pois estar à frente das câmeras é assumir mais riscos, ao lidar bem com o risco, o profissional ganha mais capital simbólico, que se converte em capital econômico. É esse risco que, ao ser dominado pelo jornalista, expõe a competência do profissional, justificando os melhores salários dos jornalistas televisivos.

Há ainda mais duas características rituais associáveis ao telejornalismo. A circularidade das edições e a repetição da estrutura presente no telejornal, que resumidamente é *cabeça*, notícia, *nota-pé*, *cabeça*, notícia, *cabeça*, notícia, *nota-pé*... Para melhor alicerçar a análise do tele-ritual-jornalístico que proponho, recorro a uma conversa com a editora-chefe do Jornal Futura.

Assistíamos ao telejornal na redação, quando o produtor, impressionado com a sincronia da apresentadora, que se virava exatamente na hora em que era feito o corte de uma câmera para outra, perguntou a editora-chefe como a apresentadora conseguia fazer aquilo de forma tão sincronizada. A editora respondeu com a naturalidade habitual que “quem faz televisão tem que saber fazer isso. É uma coreografia que ela já sabe”.

Pode-se entender a “coreografia” como uma das competências performáticas em se controlar a ação ritual. Aproveito a oportunidade para comentar com a editora-chefe sobre a conversa que tive com a apresentadora, a respeito da forma que se deve gesticular em frente às câmeras: movimentos curtos, pois como o estúdio é estático e o enquadramento da câmera próximo, qualquer movimento parece muito amplo, etc. A editora me interrompe: “nós queremos acabar com isso” e prossegue: “antes d’eu me aposentar, se eu conseguir, a gente vai apresentar o jornal daqui”, explica ela, enquanto abre os dois braços sobre a redação, lançando o olhar de um lado para outro do espaço de trabalho dos jornalistas.

“Só não fizemos isso ainda porque não tem um pé direito alto para a iluminação adequada. Tem que ter um espaço aqui (aponta para o chão) para a circulação das câmeras (e faz com os braços o movimento que a câmera deve fazer). Mas minha vontade e a do supervisor artístico é fazer o jornal daqui. A jornalista apresentaria da mesa dela, interagia direto com a repórter: ‘vamos ver a matéria da fulana, em

Niterói. E aí, Fulana? Como foi em Niterói?'. E a repórter responde. Traz para a realidade do trabalho do jornalista. Acaba com a atmosfera sacralizada do estúdio¹¹⁵. [Seria] um jornal naturalista, como eu chamo.”

Portanto, além de se distinguir no conteúdo jornalístico produzido, a editora-chefe pensa em modificar também a forma de apresentar o telejornal. É a tentativa de marcar ainda mais a diferença no campo jornalístico, diferenciando-se em formato e conteúdo. Como já mencionei, a diferenciação do veículo nesse campo de forças relativas, campo de forças do “jogo jornalístico”, para lembrar Schultz, além de marcar posição, é o capital simbólico desses profissionais. Eles enxergam a prática que realizam como um “jornalismo com dignidade”, sem o “sensacionalismo” que existe nos demais veículos. Essas afirmações podem ser compreendidas como uma tradução da estrutura do campo proposta por Bourdieu.

“de fato essas representações são tomadas de posição em que se exprime essencialmente a posição daqueles que as exprime, sob as formas menos denegadas. Mas ao mesmo tempo, são estratégias que visam transformar a posição.” (BOURDIEU, 1997, p. 70)

Posto assim, os jornalistas do Jornal Futura marcam a diferença nas disposições constitutivas dos habitus que adotam. Ao fazerem um jornalismo “diferente”, principalmente, ao fazerem jornalismo a partir de outros critérios de percepção e avaliação, pretendem subverter as regras do jogo jornalístico, alterar a estrutura do campo de forças relativas no qual estão inseridos em posição de menor destaque, se comparada a outros veículos telejornalísticos do cenário nacional.

Fazer um “jornal naturalista” pode ser compreendido como fazer um jornal profano ou herético. Mas, apesar da disposição de mudança expressa pela editora-chefe, sobre o aspecto de transmissão do telejornal, os jornalistas que acompanho ainda recorrem do modelo ortodoxo de transmissão. Então, é preciso analisar como funciona a prática ritual, ainda transmitida sob a “atmosfera sacralizada do estúdio”.

¹¹⁵ Destaque do pesquisador.

Valores e emoções

Assim são constituídas as notícias. De valores e emoções. Por emoção, remete-se ao *apelo*. A capacidade de projeção, de empatia, de emocionar mesmo que as notícias possuem. O telejornalismo tem o poder de explorar “paixões primárias” (BOURDIEU, 1997, p. 11). Ao utilizar o poder de efeito de real que possui, a televisão, em geral, e o telejornalismo, em especial, podem fazer surgir ideias, representações e grupos (BOURDIEU, 1997, p. 28).

Ao trabalharem com acontecimentos, como o imprevisível e o inesperado – invisibilizando problemáticas ou processos –, os fatos reportados se apresentam “carregados de emoções, tensão, angústia” (MOTTA, 2003, p. 2).

Por outro lado, as notícias também são compostas por valores. Estabelecem “fronteiras éticas e morais” (MOTTA, 2003, p. 6). Pela perspectiva do telejornal como um ritual, as notícias nos trazem o “outro mundo”, constituído por aqueles que não compartilham de nossos valores ou “modos de vida que nós, seres humanos, experimentamos nesta sociedade” (LEACH, 1976, p 104-105), apesar de se tentar dissimular essa construção de oposição, conforme ilustra Robert Hakett:

“parte do trabalho ideológico da televisão consiste precisamente em apresentar-se como não ideológico, e em alinhar-se com um público, aparentemente superclassista e não ideológico, e com interesse nacional. É como se a televisão determinasse que ‘nós’ (a nação, o público, os consumidores, os jornalistas televisivos) somos não ideológicos; ‘nós’ representa o bom e íntegro senso comum. O problema é com ‘eles’ (aquele grupo irreponsável de trabalhadores em greve, aquele trabalhador particularmente desleal ou ineficiente) que são motivados ideologicamente, ou que deixam que os seus interesses estritos se sobreponham ao bem-estar público.” (HAKETT, 1993, p. 123)

As porções ideológica e emotiva da notícia têm mais força justamente por atuarem em conjunto, em sinergia, conforme atesta Bourdieu.

“As variedades, os incidentes ou os acidentes cotidianos podem estar carregados de implicações políticas, éticas etc, capazes de desencadear sentimentos fortes, frequentemente negativos, como racismos, a xenofobia, o medo-ódio do

estrageiro, e a simples narração, o fato de relatar, *to record*, como repórter¹¹⁶, implica sempre um construção social da realidade capaz de exercer efeitos sociais de mobilização (ou desmobilização).” (BOURDIEU, 1997, p. 28)

Notícias-símbolo

Ao voltarmos à perspectiva ritual e analisarmos as notícias como pontes de comunicação com o “outro mundo”, erigidas durante a ação ritual, podemos pensá-las como as menores unidades rituais, que preservam em si as propriedades específicas do comportamento ritual. São, assim, as unidades últimas da estrutura específica em um contexto ritual. (TURNER, 2005, p. 49)

Inspirado nos símbolos dominantes descritos por Turner, penso que as notícias apresentam características comuns à “polarização de significados” dos símbolos Ndembu:

“Num dos pólos, encontra-se um agregado de significata que se referem aos componentes da ordem moral e social Ndembu, a princípios de organização social, a tipos de agrupamentos corporativos, ou às normas e aos valores inerentes às relações estruturais. No outro pólo, os significata são, usualmente, fenômenos e processos naturais e fisiológicos. Chamemos o primeiro deles de ‘pólo ideológico’ e o segundo de ‘pólo sensorial’ (...)

No pólo sensorial, concentram-se aqueles *significata* dos quais se pode esperar que suscitem desejos e sentimentos; no pólo ideológico, encontramos um arranjo de normas e valores que guiam e controlam as pessoas, enquanto membros de grupos e categorias sociais. (TURNER, 2005, p. 59)

Assim, convido pensarmos as notícias como símbolos dominantes do ritual telejornalístico: formadas por um polo ideológico e outro sensorial, que atua em conjunto. Como uma “trama de significados, os símbolos dominantes põem as normas éticas e jurídicas da sociedade em contato com fortes estímulos emocionais” (TURNER, 2005, p. 61). Da mesma forma que num símbolo dominante em rituais Ndembu, na notícia-símbolo, “normas e valores, de um lado, saturam-se de emoção, ao passo que as emoções básicas e grosseiras se enobrecem pelo contato com os

¹¹⁶ Destaque do autor

valores sociais. O fastio da repressão moral transforma-se no ‘amor da virtude’”. Desse modo, proponho compreender o funcionamento das notícias, que através do ritual jornalístico, ao entrelaçarem emoções e valores, transformam o obrigatório em algo desejável (TURNER, 2005, p. 61).

Então, os jornalistas elaboram as notícias pensando em transformar situações sociais. As notícias são as primeiras a serem transformadas ao serem transmitidas. Por fim, os componentes ideológicos e emocionais das notícias transformam o que é obrigatório, uma vez que as notícias foram criadas a partir de categorias de percepção e de valoração dos jornalistas, em algo desejável por parte da audiência. Ou seja, as categorias que são impostas pelas instituições jornalísticas aos profissionais, serão também impostas à audiência, como forma de ordenação do mundo. Um exemplo do poder simbólico que a produção das notícias exercem, primeiramente sobre os profissionais que as produzem, e, posteriormente, sobre os públicos que as consomem. Poder simbólico que fornece à audiência o falso sentimento de necessidade, de necessidade de consumo de notícias, para ordenar o mundo, para integrar e, assim, compartilhar do poder ordenador dos jornalistas, ou “manipuladores de símbolos”, conforme definiu Glitin. (Apud MORETZSOHN, 2002, p. 95). Seres de uma natureza especial, que transmitem a sensação de possuírem uma aura extraordinária (BOURDIEU, 1997, p. 54).

As notícias e, por conseguinte, as formas de ordenação que elas impõem – oriundas das categorias de percepção e avaliação dos profissionais que as produzem – são a melhor maneira, talvez a única, do público aproximar-se da zona intermediária do estúdio, sacralizado pela aura jornalística. E, então, comungar do poder de (di)visão e ordenação oferecido pelo ritual jornalístico. Essa aproximação, faz o público compartilhar – supostamente de forma desejável, no entanto, imposta – das categorias de percepção e avaliação dos profissionais do jornalismo.

Como um “sistema simbólico”, conforme descreve Motta (2003, p. 9-10), as notícias só podem atingir um consenso porque são estruturas estruturadas a exercerem um poder simbólico estruturante, conforme explica Pierre Bourdieu.

“Os sistema simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade, que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e em particular do mundo

social) supõe aquilo a que Durkheim chama de conformismo lógico, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’. Durkheim – ou, depois dele, Radcliffe-Brown, que faz assentar a ‘solidariedade social’ no fato de participar num sistema simbólico – tem o mérito de designar explicitamente a função social (no sentido do estruturo-funcionalismo) do simbolismo, autêntica função política que não se reduz à função de comunicação dos estruturalistas. Os símbolos são instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...) eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que cocontribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição de integração ‘moral’.” (BOURDIEU, 2006, p. 9-10)

Por tudo isso, analisar os meios de comunicação faz-se necessário. Em especial a televisão e, nela, principalmente, o telejornalismo, pela capacidade de, como vimos, exercer uma opressão simbólica. Opressão essa que Pierre Bourdieu contrapõe ao extraordinário instrumento de democracia direta que poderia ter se tornado a televisão (BOURDIEU, 1997, p. 13).

Talvez a tradição antropológica relacionada a minorias e grupos subalternizados explique a pouca atenção dada ao Jornalismo. Mas pelo que se pode ver, o Jornalismo tem a capacidade de organizar a realidade social ou até mesmo criar realidades. Jornalismo que pode fazer ver e fazer crer no que faz ver. Mas também pode invisibilizar e fazer descreer no que não se vê. Se os símbolos são instrumentos de integração por excelência, também pode ser de integração seletiva, ou seja, de separação. E desvendar como esses processos ocorrem é de suma importância para compreendermos as dinâmicas sociais contemporâneas.

Para que a televisão possa vir a ser, e por extensão o telejornalismo também, um “lugar” de integração social, de democracia direta, onde se exerça o que o professor Tavares denomina de “pedagogia cívica”, no sentido de promoção dos direitos e da consciência dos cidadãos, no exercício da crítica e da atitude, cujo intuito seja revelar e superar estigmas, estereótipos e discriminações de toda ordem (TAVARES, 2008, p. 164), é preciso investigar as engrenagens, os agentes, as instituições, as lógicas e os ilogismos das experiências que se realizam hoje em televisão e telejornalismo. Experiências como a do Jornal Futura, que abrem novas veredas e rompem como o bloco monolítico que o Jornalismo aparenta ser – para aqueles que permanecem

distantes, insistindo em lhe dar pouca importância.

Se a proposta jornalística do Jornal Futura é romper com a lógica da produção da notícia e abrir espaço para a contextualização dos fatos – “aumentar”, “ampliar” os fatos, como definem os profissionais do grupo, possibilitando abordar problemáticas e diferenciando-se do que nomeiam como “jornalismo convencional”, caracterizado por um “sensacionalismo barato”, e até mesmo abrir mão da “atmosfera sacralizada do estúdio” para transmitir notícias –, a proposta demonstra uma heterodoxia na produção que praticam.

Definem assim uma posição específica no jogo jornalístico. Mesmo que tentem romper com a doxa vigente no campo jornalístico, e procurem atuar “no vácuo da imprensa”, ainda estão presos à mesma lógica ritual, com notícias, ou melhor, notícias-símbolos – compostas de polos ideológicos e emotivos –, que os identificam a partir das categorias de percepção e organização do mundo social que utilizam para construí-las. Notícias que têm “a nossa cara”, como afirmam os profissionais do Jornal Futura.

ANEXOS

Assunto: ALIENAÇÃO PARENTAL

Gostaria de mandar uma pauta sobre alienação parental. Acha que rende para vcs?

Muito mais comum do que as pessoas imaginam, a alienação parental é uma síndrome que vem crescendo nos casos de separação de casais com filhos. É quando o guardião que detém a exclusividade da guarda sobre as crianças começa a afastar o ex-conjuge dos filhos, utilizando falsas acusações.

Vai ter um documentário sobre o assunto e o trailer está disponível no site.

Veja o trailer e vc terá uma idéia do documentário.

Trabalhamos com a advogada Alexandra Ullmann que dá um depoimento no documentário e pode falar sobre o assunto. Temos personagens.

Anexo B - Relatório de sugestões de pautas

Pauta

JANEIRO 12 A 16

SEMANA 12 A 16 DE JANEIRO

SEGUNDA, 12: MODA / HELIÓPOLIS

TERÇA, 13: CASAS / ONG TETO (começa)

QUARTA, 14: DIREITO AMBIENTAL

QUINTA, 15: CASAS / ONG TETO (termina) + SEM-TETO / AUMENTO (começa)

SEXTA, 16: SEM-TETO / AUMENTO (termina)

SUGESTÕES

CONSEQUÊNCIAS / VIOLÊNCIA: Um estudo da Unifesp revela os efeitos da violência na saúde física e mental das vítimas indiretas dos crimes e de quem sobrevive a eles. As mulheres são as que mais sofrem. E o tempo não cura. Uma doença que atinge de 10 a 15% das vítimas de violência. E que é duas vezes mais comum em mulheres. A violência não traz apenas sintomas psicológicos. O organismo das vítimas também sofre mudanças importantes. De acordo com uma pesquisa da Unifesp, os pacientes com transtorno de estresse pós-traumático têm alterações hormonais e diminuição do tamanho do cérebro. A área pré-frontal e o hipocampo perdem entre 6 e 7% do volume, o que dificulta o raciocínio e a memória. A produção de um hormônio chamado cortisol cai drasticamente, o que traz dificuldade de concentração, queda da imunidade e aumenta em até cinco vezes a chance de doenças cardíacas, como infarte ou derrame. O mais assustador, segundo os pesquisadores, é que a doença é quase tão comum em São Paulo quanto em zonas de guerra. Os médicos ainda pesquisam por que as mulheres sofrem mais com a doença do que os homens.

GUERREIROS SEM ARMAS: Durante um mês cerca de 60 jovens, entre 18 e 30 anos de idade, trabalharão em uma comunidade, para a qual pensarão e executarão um projeto - como um centro cultural, uma praça, uma creche - usando recursos e talentos locais, buscando atender a uma necessidade real dos moradores. Eles fazem parte do Projeto Guerreiros sem Armas, organizado por uma ONG. Durante o programa os jovens acordam todos os dias às 6 da manhã, trabalham de 8 a 10 horas por dia e atuam em espírito de cooperação. Além da atividade nas comunidades, o programa contempla palestras temáticas e jogos vivenciais. O curso é trilingue (português, espanhol e inglês). Desde 1999 o programa já reuniu 180 jovens, beneficiando sete comunidades da Baixada Santista. Para a edição de 2009, 50% das vagas do programa são destinadas a jovens brasileiros (das quais seis são reservadas para santistas) e outros 50% serão para estrangeiros. O processo de seleção foi feito por meio de um jogo: Caminho do Guerreiro II. Já bastante conhecido por jovens de diversas partes do mundo, o programa começa a ser empregado por outros países. Durante o mês de julho foi aplicado pelo Elos no México e, em 2009, estará no Canadá, na África do Sul e no Paquistão. Países como a Argentina e o Paraguai também criaram programas semelhantes ao Guerreiros sem Armas, em 2001.

CIÊNCIA NAS FÉRIAS: O projeto Ciência & Arte, da Unicamp, leva ao campus da universidade estudantes de escolas públicas de ensino médio da região de Campinas para um estágio em seus laboratórios. Todas as grandes áreas do conhecimento estão envolvidas: Artes, Ciências Humanas, Ciências Exatas e da Terra, Ciências Biológicas e da Saúde e Tecnologia. Neste estágio os estudantes vão vivenciar experimentos em laboratórios e depois repartir conhecimento com suas instituições de ensino. Os alunos se envolvem com os desafios atuais da ciência e da arte, com a metodologia do trabalho científico e da criação artística e com o ambiente humano dos laboratórios de pesquisa. Para participar os estudantes das escolas públicas de Campinas tiveram de responder à segunda pergunta: "O que você pode

Anexo C - Avaliação Editorial

(aprovada) DIAGNÓSTICO / VIOLÊNCIA CRIANÇAS - Crianças vítimas de maus tratos chegam todos os dias, pelos mais variados motivos, às emergências dos hospitais, o problema da violência, embora raramente seja detectado e não sejam tomadas as devidas providências. Este é o alerta feito por profissionais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em artigo recém-publicado na revista *Cadernos de Saúde Pública*, periódico da FioCruz. O trabalho foi feito por pesquisadores do Programa de Investigação Epidemiológica sobre Violência Familiar (PIEVF) do Instituto de Medicina Social (IMS) da Uerj. Eles desenvolveram o estudo em dois grandes hospitais públicos de emergência do Rio de Janeiro. Durante três meses, eles entrevistaram cerca de 520 adultos que levaram crianças de até 12 anos para atendimento. Nas entrevistas, realizadas nas salas de espera, foi aplicado um questionário que visava identificar violências físicas, psicológicas ou negligências sofridas pelas crianças e praticadas pelos pais ou responsáveis legais. Os pesquisadores contabilizaram 440 dessas fichas, que notificavam casos de crianças que chegaram às emergências com sinais de agressões físicas, psicológicas e negligências. O passo seguinte foi comparar os dados das entrevistas nas salas de espera com aqueles registrados nas fichas. Os resultados foram impressionantes: demonstraram uma diferença enorme na frequência de maus tratos contra crianças detectados pela busca ativa dos pesquisadores nas salas de espera e pelas rotinas dos profissionais nas emergências. Na busca ativa dos pesquisadores, as prevalências de agressão psicológica, negligência e maus tratos físicos praticados e relatados pelas mães, as principais acompanhantes dos pacientes, foram de, respectivamente, 94,8%, 52,3% e 38,7%. Já nas rotinas dos profissionais nas emergências, essas prevalências não chegaram nem a 1%.

CONVERSAR COM LAURO MONTEIRO FILHO, DA ABRAPIA. // VAMOS TENTAR ENTRAR EM HOSPITAL PARA GRAVAR COM MÃES AGUARDANDO ATENDIMENTO NUMA EMERGÊNCIA. // CONSULTAR CONSELHO TUTELAR PARA NOS INDICAR PERSONAGEM. // IMPORTANTE CONVERSAR COM UM DOS AUTORES DA PESQUISA. ///

Vamos tentar outras fontes? senão acaba que ouvimos sempre o dr. Lauro.
Com certeza haverá outras pessoas dedicadas ao tema.
E aqui voltamos ao nosso problema de produção:

qual é o foco do tema?
qual é nosso objetivo?

mostrar que os hospitais não sabem atender esses casos?

Por que isso acontece?

a pesquisa serve de gancho e ampara com dados.

Ver CLAVES - FioCruz - que estuda violência doméstica.

Personagens - ver arquivos do hardnews sobre casos consagrados.

- menina de 3 anos espancada pela babá.
- dois meninos que morreram em SP ano passado e eram espancados pela família e foram envenenados pela madrasta e pelo pai.

- levantar casos de condenação de adultos que espancaram crianças.

- procurar adulto que quando criança foi espancado. pode até ser sem aparecer a cara.

Anexo D - Ficha de externa

Retranca H. SAI Local REPORT
FICHA DE EXTERNA (MENINC 09:30:0 VILA ISABEL DANE WIC
CINEGRAFIS Criado p Alterado Tip: D. SAÍC PAUTEII
--- [REDACTED] [REDACTED] [] 29/01/20 [LUCIANA]

Data: 29 DE JANEIRO DE 2009

Hora de Saída: 9h30

Repórter: [REDACTED] (ATENÇÃO: O PESQUISADOR KÁSSIO ENCONTRARÁ EQUIPE NO LOCALI)

Câmera:

P.Áudio:

Motorista:

MENINOS / TRÁFICO

HORÁRIO: 9h30

LOCAL: ESPAÇO CULTURAL DOM PIXOTE - AV. VISCONDE DE SANTA ISABEL, Nº 20 - GRUPO 201 - VILA ISABEL (PODE ENTRAR COM O CARRO DA EQUIPE NO PRÉDIO, É SÓ DIZER QUE SRª ZILÁH AUTORIZOU, OK?)

ENTREVISTADO: * ZILÁH MEIRELLES, COORDENADORA DO PROJETO

* JOVENS QUE SAÍRAM DO TRÁFICO DE DROGAS (DETALHES NA PAUTA)

CONTATO: ONG 3879.5507 / ZILÁH 8881.2762

SINOPSE: A ONG ESPAÇO CULTURAL DOM PIXOTE FAZ UM TRABALHO DE RESSOCIALIZAÇÃO COM ADOLESCENTES E JOVENS (15 A 25 ANOS) QUE TRABALHAVAM PARA O TRÁFICO EM SUAS RESPECTIVAS COMUNIDADES. // O PROJETO FUNCIONA EM VILA ISABEL E COMEÇOU A ATENDER APENAS JOVENS DO MORRO DOS MACACOS, MAS, COM O TEMPO, COMEÇARAM A APARECER JOVENS DE OUTRAS COMUNIDADES. // O PERFIL DOS GAROTOS É O SEGUINTE: PERMAMENCERAM TRABALHANDO PARA O TRÁFICO POR MAIS OU MENOS 5 ANOS; COMEÇARAM COMO OLHEIROS E MUITOS CHEGARAM À GERENTE-GERAL (SEGUNDO POSTO DA HIERARQUIA). // HOJE, ESTÃO, EM MÉDIA, HÁ 2 ANOS FORA DO TRÁFICO DE DROGAS E TRABALHAM COMO MOTOBOYS, CAMELÔS, CABELEIREIROS E ATÉ INTÉRPRETE DE ESCOLA DE SAMBA. //

P/ REPÓRTER: VAMOS REPERCUTIR COM A COORDENADORA DO PROJETO, ZILAH MEIRELLES, QUAIS AS PRINCIPAIS ATIVIDADES OFERECIDAS AOS JOVENS PARA AMPARÁ-LOS NESSE MOMENTO DE SUAS VIDAS. // ALÉM DISSO, CONVERSAMOS COM JOVENS QUE PARTICIPAM DO PROJETO SOCIAL, PARA SABER COMO ELAS ESTÃO VIVENDO ESSE NOVO MOMENTO DE SUAS VIDAS. // **IMPORTANTE FOCAR NA QUESTÃO SOCIAL, MOSTRANDO QUE É POSSÍVEL SIM IMAGINAR UMA GUINADA PARA MELHOR NA VIDA DESSES JOVENS QUE, MUITAS VEZES, SUBMETEM-SE AO TRÁFICO DE DROGAS POR FALTA DE PERSPECTIVAS PROFISSIONAIS. ///**

P/ REPÓRTER CINEMATOGRAFICO: ESTA É UMA MATÉRIA DELICADA PARA REGISTRO DE IMAGENS. // NÃO PODEMOS EXPOR ESSES MENINOS NA TELEVISÃO. // HÁ QUESTÕES ÉTICAS E DE SEGURANÇA A CONSIDERAR. // MAS NÃO É INVIÁVEL COMPLETAMENTE. //

Referências Bibliografia

AMARAL, Luiz. Jornalismo, matéria de primeira página. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1982.

BAHIA, Juarez . Jornalismo, informação, comunicação. São Paulo, Martins, 1971.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. Sobre a Televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BREED, Warren. Controlo social na redação. Uma análise funcional. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

CARDOSO, Luis Roberto. O ofício do antropólogo ou como desvendar evidências simbólicas. Série Antropologia Vol. 413, Brasília: DAN/UnB, 2007.

GALTUNG, Johan, RUGE, Mari Holmboe. A estrutura do noticiário estrangeiro: a apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 14. Ed., 2007.

_____. Forms of Talk. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1992.

HACKETT, Robert A. Declínio de um paradigma? A parcialidade e a objetividade nos estudos dos *medias* noticiosos. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

HOWE, Leo. Risk, Ritual and Performance. The Journal of Royal Anthropological Institute, Vol. 6, N. 1, p.63-79, march, 2000.

INGOLD, Tim. Anthropology is not ethnography. British Academy Review, Issue 11, The British Academy, 2008.

JORGE, Thaís de Mendonça. A notícia e os valores-notícia. O papel do Jornalista e os filtros ideológicos no dia-a-dia da imprensa. UNirevista, Brasil, v. 1, n. 3, 2006.

KATZ, Elihu. Os acontecimentos mediáticos: o sentido da ocasião. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

LEACH, Edmund. Cultura e Comunicação. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Campinas, SP: Papyrus, 6. Ed., 1989.

LUSTOSA, Elcias . O texto da notícia. Brasília, Universidade de Brasília, 1996.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 23^a ed., 2007.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MESERANI; DI GIORGI et alii. Redação Escolar e Criatividade, 7^a. série. São Paulo, Saraiva, 1975.

MOLOTCH, Harvey; LESTER, Marilyn. As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias” (Org.). Lisboa: Veja, 1993.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Explorações epistemológicas sobre uma antropologia da notícia. Revista FAMECOS, Brasil, v. 19, n. 19, p. 75-92, 2003.

MORETZSOHN, Sylvia. Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

SILVA, Edilson. Das reportagens policiais às coberturas de segurança pública: representações da “violência urbana” em um jornal do Rio de Janeiro. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Niterói, 2007.

PEREIRA, Silvia. A construção da notícia em dois jornais cariocas: um abordagem etnográfica. Dissertação de mestrado apresentada ao Progrma de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.

PHILLIPS, Barbara. Novidade sem mudança. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

RODRIGUES, Adriano. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (Org)Jornalismo:questões, teorias e “estórias” (Org.). Lisboa: Veja, 1993.

SCHLESINGER, Philip. Os jornalistas e sua máquina do tempo. In: TRAQUINA, Nelson (Org) Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

SCHULTZ, Ida. Context in Newsroom Ethnography: Reflexive sociology and the concepts of journalistic field, news habitus and newsroom capital. Interaction Communication Association, San Francisco, 2007.

SODRÉ, Muniz, FERRARI, Maria Helena. Técnica de redação - O texto nos meios de

informação. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

SOLOSKI, John. O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. In: TRAQUINA, Nelson (Org). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

TAVARES, Julio Cesar. Paisagem midiática, etnicidade e pedagogia cívica. In: GARCIA, Debora; BRANDÃO, Ana Paula (Org). Comunicação e Transformação Social: a trajetória do Canal Futura. Rio de Janeiro, Editora Unisinos, 2008.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do jornalismo (Vol. I): Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. Teorias do jornalismo (Vol. II): a tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2ª Ed., 2008.

_____. Jornalismo: questões, teorias e “estórias” (Org.). Lisboa: Veja, 1993.

TRAVANCAS, Isabel. A mídia no foco da Antropologia, 2008. Trabalho apresentado no 26. Congresso da Associação Brasileira de Antropologia, Salvador, 2008.

_____. O Mundo dos Jornalistas. São Paulo: Summus, 1993.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. Culture, thought, and social action: An Anthropological Perspective. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1985.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

TURNER, Victor. Floresta de Símbolos - aspectos do ritual Ndembu. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

VIZEU, Alfredo Eurico. Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornal. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

