

O Lugar da Linguagem Audiovisual na Construção da Noção de Qualidade do Telejornalismo¹

Fernanda Mauricio da SILVA²
Universidade Paulista/SP

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo discutir o papel da crítica televisiva como construtora de um padrão de qualidade do telejornalismo voltado para a questão técnica da imagem que se estabeleceu nos anos 1970 com a TV Globo. Mais do que estabelecer um quadro valorativo, a crítica contribuiu fortemente com a noção corrente ainda hoje de que a imagem é um reflexo da realidade. Assim, na televisão, a imagem aparece como um fator de distinção que promove maior proximidade com o real. A noção de qualidade aqui trazida afasta-se da prescrição de critérios rígidos e passa a considerá-la como um discurso decorrente do momento sócio-histórico. Ancoramos nossa discussão nas críticas publicadas nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil* dos anos 1970.

Palavras-chave: linguagem audiovisual; telejornalismo; crítica.

Introdução

[...] Os elementos da realidade estão fixados nesses pedaços; combinando-os na sequencia selecionada, encurtando-os ou aumentando-os, de acordo com seu desejo, o diretor cria seu próprio tempo e espaço 'filmico'. Ele não adapta a realidade, mas a utiliza para criar uma nova realidade; e o mais importante e característico aspecto do processo é que neles as leis do espaço e do tempo invariável e inescapável da realidade se transformam em algo manipulável e obediente. O filme cria uma nova realidade própria a ele mesmo.

A epígrafe acima nos é apresentada pelo cineasta russo Vsevolod Pudovkin, ainda no início do século XX, época em que o cinema criava sua linguagem sem contar com a amarração da palavra para dar sentido às narrativas. Pudovkin, assim como diversos outros cineastas do período, entendia que as narrativas e os efeitos desejados poderiam ser provocados simplesmente com um jogo de edição e montagem. Compartilhando as mesmas noções, Sergei Eisenstein também tinha na edição e montagem recursos para criar efeitos de sentido - em geral, um sentido político favorável à revolução no país³ (DANCYGER, 2007).

¹ Trabalho apresentado no GP Televisão e Vídeo, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista E-mail: fernandamauricio@gmail.com.

³ Percebemos que a crítica cinematográfica é muito mais perspicaz em considerar os aspectos imagéticos do que a do telejornalismo. A forma de narrar pelo uso da linguagem audiovisual, inclusive, é o que caracteriza os traços autorais de certos cineastas (apenas para citar um exemplo muito conhecido, Alfred Hitchcock criava suspense por meio da montagem de cortes secos, trilha sonora etc).

Certamente a leitura que os cineastas fazem da realidade é muito distinta da do jornalismo, uma vez que a ficção lida com o real a partir de um paradigma de verossimilhança, enquanto o jornalismo se coloca como uma janela para acontecimentos concretos do mundo (Duarte, 2004; Jost, 2004). De um modo ou de outro, as imagens – desde a captação dos planos, movimentos de câmera, edição e montagem – compõem as narrativas e, antes do surgimento da televisão, contribuíram fortemente para a criação de uma linguagem audiovisual, da qual o telejornalismo veio a se aproximar. Certamente, no caso do jornalismo de televisão, em seus primeiros anos de transmissão, a imagem era o recurso privilegiado para abordar a realidade e diferenciar-se dos demais meios de comunicação. O nome do primeiro telejornal brasileiro, *Imagens do Dia*, ratifica o lugar central ocupado pela imagem na formação de um discurso legitimador do telejornalismo, embora sua linguagem fosse ainda muito mais próxima do rádio.

Acreditamos que os anos 1970 foram fundamentais no desenvolvimento histórico do telejornalismo, uma vez que, passada a fase de experimentação, as emissoras arriscaram-se em apropriações da linguagem audiovisual para construir suas versões da realidade. O jornalismo em rede impulsionou o desenvolvimento tecnológico e permitiu que as narrativas noticiosas televisivas ganhassem maior dinamicidade. Daí a presença frequente de menções aos elementos da linguagem televisiva (às imagens, de um modo geral) nas críticas publicadas em jornais e revistas do período. Conquanto o determinismo tecnológico pesasse no pensamento dos críticos, havia uma intenção clara de compreender a singularidade do jornalismo *na televisão*. De modo geral, o uso dos recursos audiovisuais eram ressaltados no contexto da *inovação* da tecnologia e da evolução do telejornalismo e da televisão (e do país, conseqüentemente). Assim, percebemos que no discurso dos críticos dos anos 1970, há uma preocupação com a qualidade técnica da imagem, ao mesmo tempo em que espera-se que ela seja o reflexo da realidade.

O presente artigo tem como objetivo discutir as distintas expectativas dos críticos de televisão para o uso da linguagem televisiva na construção de uma dimensão de qualidade que se estabeleceu em manuais de redação anos mais tarde. Com a análise da crítica publicada no *Jornal do Brasil* e *O Globo*, percebemos que as imagens são tomadas frequentemente como espelho da realidade, como estratégia para emocionar ou como elemento de distinção em relação a outras mídias. Acreditamos que o que estava em jogo,

naquele momento, era a legitimação de um tipo específico de jornalismo televisivo que pudesse competir com o jornalismo impresso em seriedade e credibilidade. Além disso, esse relevo da linguagem audiovisual na crítica alinha-se com a formação de um padrão de qualidade forjado pela Rede Globo nos anos de sua inauguração. Sendo assim, acreditamos que a noção de qualidade do telejornalismo ultrapassa os aspectos de produção e do produto e faz-se presente num conjunto de paratextos que corroboraram para a noção de qualidade. Mais do que um receituário, a ideia de qualidade demonstra quais parâmetros convencionaram-se como elementos dominantes do telejornalismo enquanto gênero televisivo.

Neste texto, apresentaremos sucintamente uma discussão sobre telejornalismo de qualidade⁴ a fim de buscar uma noção que, como afirmamos acima, desloque-se do campo da produção, como afirmam por exemplo os manuais de redação. Acreditamos que o fazer do telejornalismo se articula com valores sociais dispersos em diversos espaços sociais que consolidam uma noção de qualidade que reconhecemos culturalmente como válidas e a crítica é um desses espaços. Ao final do texto demonstramos como a crítica televisiva dos anos 1970 recorre ao uso da imagem nos telejornais como reflexo da realidade, estratégia de dinamização e corrigir eventuais falhas de cobertura dos assuntos⁵.

A noção de telejornalismo de qualidade em questão

Preocupada com a qualidade no telejornalismo, Beatriz Becker (2006) discute não o conceito de qualidade, mas como os telejornais podem alcançá-la. Na tentativa de dar conta da amplitude do conceito, Becker emprega um referencial teórico-metodológico que engloba estudos culturais e estudos de jornalismo. Segundo a autora, um dos indícios de qualidade no telejornalismo é a diversidade temática que permite que a audiência tenha acesso a informações distintas sobre os assuntos. A autora alerta que a diversidade é um valor por permitir maior acesso aos conteúdos em consequentemente, promover a democracia.

⁴ Não ignoramos a importância da discussão sobre qualidade televisiva para o tema aqui levantado. Este assunto tem ocupado a preocupação de diversos pesquisadores no país. No entanto, nosso foco, aqui, será apenas a questão da qualidade no telejornalismo pelas especificidades que apresenta. Para uma discussão sobre qualidade televisiva, ver Freire Filho, 2004.

⁵ O presente artigo foi financiado pelo CNPq.

Sua leitura do telejornalismo, embora empregue o termo “gênero”, parece aproximar-se mais fortemente de uma versão mercadológica da produção noticiosa. Assim, a autora afirma a complexidade do telejornal nobre como espaço privilegiado para a publicidade das empresas, sendo que o *Jornal Nacional* encontra-se no topo dos custos para os anunciantes.

Sua análise das narrativas das reportagens do *Jornal Nacional* em uma semana de 2005 foi baseada nos critérios de diversidade e tematização, discutidos o longo do texto. Em suas conclusões, a autora avalia que se por um lado a emissora tem aberto mais espaço para temáticas e sujeitos que não faziam parte de sua programação, atualmente há uma fresta que sinaliza para uma transformação a caminho de maior diversidade. Com muitas ponderações, Becker assume que a partir destes critérios o *Jornal Nacional* estaria, sim, com qualidade elevada.

A autora comenta, também, a rigidez no tratamento dos assuntos, do ponto de vista do uso da linguagem audiovisual. Neste aspecto, avalia Becker que o *Jornal Nacional* ainda é bastante conservador, mantendo o padrão clássico de reportagem. Ao longo de suas análises, ela pouco explora este elemento, mas faz questão sempre de ressaltar o tempo dado às reportagens e algumas imagens que ilustraram a cobertura (como “imagens de crianças brasileiras que não têm lar” ou ainda “imagens de uma Venezuela que não conhecemos”, pp. 9, 10). O novo modo de contar histórias na Globo acaba escapando para programas como o *Fantástico* que, numa reportagem “semi-jornalística” sobre jovens envolvidos com movimentos tecno-bregas elaborada por Regina Casé, dispensou *off* e passagem, conseguindo mostrar a diversidade com criatividade e conteúdo.

Ao final de seu texto, Beatriz Becker oferece um receituário normativo de como produzir um telejornal de qualidade. Conquanto suas análises tenham recaído muito mais sobre a temática trazida pelo *Jornal Nacional*, em suas conclusões, Becker se volta mais para as formas expressivas dos telejornais recorrendo a normas defendidas por boa parte dos manuais de redação. As providências para que os telejornais ganhem qualidade recaem em três aspectos centrais: 1) pautas elaboradas a partir de “uma nova hierarquia de valores em sintonia com o interesse público, valorizando menos a agenda oficial, não temendo desmentidos, mantendo independência política e multiplicando as fontes” (BECKER, 2006, p. 12); 2) “na apuração e na construção das notícias, reinventar as maneiras de abordar os

fatos sociais, cruzando informações e dados, criando relações entre aspectos locais, nacionais e globais nos relatos para promover a cidadania, abrindo regularmente espaço para vozes de diferentes personagens e *buscando enquadramentos e pontos de vista diferenciáveis, movimentos de câmera e planos singulares e inusitados, na captação de imagens*” (BECKER, 2006, p. 12, grifo nosso); 3) “na edição das reportagens, *explorar melhor a relação texto-imagem*, marca essencial do audiovisual, produzindo novos olhares sobre a realidade social. A imagem nos telejornais tem maior poder de descrição dos acontecimentos, mas a qualificação sempre cabe ao texto verbal. O casamento entre texto e imagem é quase sempre articulado para não imprimir qualquer dúvida quanto à veracidade do acontecimento e do noticiário, busca criar o efeito do real” (BECKER, 2006, p. 12, grifo nosso).

Percebe-se que há uma preocupação da autora com as etapas referentes ao fazer do telejornalismo, a saber a construção da pauta; a apuração e construção da reportagem e o processo de edição e montagem das reportagens. Assim, o texto de Becker tem como objetivo não apenas refletir, mas também orientar jornalistas sobre como fazer um telejornal de qualidade, constituindo-se, assim, como uma espécie de manual, com normas que busquem uma espécie de universalidade.

A regra básica do telejornalismo é que as imagens devem estar casadas com o texto verbal, como afirma Vera Íris Paternostro (2006), Sebastião Squirra (1990), Guilherme Rezende (2000), para que haja uma complementaridade entre as duas instâncias. Assim, a palavra reduziria a polissemia das imagens e daria ao telespectador as pistas para uma leitura dominante do texto noticioso (Hall, 2003). Por sua vez, a imagem complementaria o texto, ratificando sentidos, enfatizando informações.

Segundo Bruno Leal (2012), enquanto veículos destinados a apresentar (e também orientar) práticas e modos de narrar do telejornalismo, os manuais apresentam-se a-históricos, como se as regras que compõem o relato jornalístico fossem naturais ou ainda de uma essência noticiosa. A partir da leitura de três manuais de referência em cursos de comunicação, Leal demonstra que muito pouco se considera da história do telejornalismo quando o objetivo é traçar normas, normas estas fechadas em padrões bem definidos e sintetizadas num correto modo de fazer. Sendo assim, Bruno Leal demonstra que, se por um lado os manuais

consideram os avanços tecnológicos no fazer jornalístico (já que a prática profissional recorre a essas tecnologias), por outro os procedimentos são tomados como uma prática universal que deve ser buscada.

Ao tratar sobre as imagens, Leal afirma que as imprecisões dos manuais são ainda mais evidentes. Embora em todos eles haja uma preocupação entre o casamento imagem/palavra, as explicações oferecidas dão a entender que a palavra é apenas um complemento da imagem e o telejornal seria fortemente visual. Entretanto, pouco se diz sobre como essa imagem deve ser tratada, ou ainda, sobre os modos de narrar com imagens (2012, p. 129).

Ele afirma

É como se a iconicidade das imagens fosse inevitável e não uma relação que se estabelece entre signo, objeto e leitor; como se as imagens não desempenhassem também uma função fática, fundamental para o contato televisual, em grande parte das notícias telejornalísticas; como se o visível e suas implicações para a imagem, como o extracampo, não fossem tensões peculiares ao dispositivo televisivo (LEAL, 2012, p. 130).

O telejornalismo é tomado a partir de uma perspectiva evolutiva e progressista na qual o passado – contado a partir de uma única narrativa sem tensionamentos – se apresenta como uma sucessão de eventos para que se chegasse ao tempo pleno onde os modos de fazer podem ser estabilizados em convenções fixas. A noção de qualidade do telejornalismo perpassa essa dimensão.

Em texto mais recente, Becker (2009) mantém sua preocupação com a qualidade do telejornalismo, mas agora sob a mediação das tecnologias de informações que impulsionam novas narrativas noticiosas na web e na TV. Assim, as tecnologias ampliariam as possibilidades narrativas das notícias, permitindo que se alcance parâmetros de qualidade que esbarram nos limites do televisivo. Uma preocupação tecnicista se faz evidente quando afirma que

Levou anos para o aprimoramento de novas técnicas que tirassem proveito da nova mídia: filmagens com câmeras mais leves e em maior quantidade, transmissões ao vivo de diferentes locações numa mesma cobertura, vídeos gravados, artes e gráficos (BECKER, 2009, p. 100).

Ao pensar sobre a informação audiovisual na web, Becker complementou os parâmetros discutidos anteriormente que assegurariam qualidade: “diversidade de temas e de atores sociais, pluralidade de interpretações, inovações estéticas e contextualização dos acontecimentos” (BECKER, 2009, p. 102). Se por um lado a web não assegura a presença desses elementos, ela pode potencializar o surgimento de outros, em especial no que diz respeito ao uso da linguagem audiovisual. Para Becker, “o vídeo no webjornalismo pode não funcionar apenas um complemento da informação verbal como no caso da imagem informativa televisiva, que desperta curiosidade e incerteza amparadas e organizadas pelo comentário verbal ou pelo texto *off*” (2009, p. 104).

As apostas de Beatriz Becker sobre a qualidade no telejornalismo tendo como referencial aquele que é considerado um padrão de qualidade na televisão nacional, nos leva a pensar que o que está em jogo é o que se convencionou chamar de telejornal. O texto esconde um desconforto com o momento que o telejornalismo passa e uma demanda por transformações que sinalizem para maior diversidade e maior convocação de um engajamento político dos telespectadores, recorrendo, porém, a discursos datados sobre o telejornalismo cuja intenção é construir uma leitura perene do mesmo. Ao empregar essa abordagem, o telejornalismo torna-se um produto comercial cuja aspiração para transformações se baseia em ideais mercadológicos. Tal perspectiva é a mesma dos manuais de redação, especialmente no que diz respeito ao uso dos recursos da linguagem televisiva, embora aqui a intenção seja escapar das normas convencionais em busca de uma narrativa nova, com planos mais ousados. Quando isto foi feito no *Fantástico*, porém, a autora hesitou em chamar os novos usos como “semi-jornalismo”, o que revela que uma interpretação muito fixa e universal do telejornalismo, embora seja inquietante, provoca receios quando ele se mostra muito distante dos padrões convencionados. Daí é que nossa preocupação neste momento é refletir como este modelo se estabeleceu como telejornalismo de qualidade, quais as matrizes históricas para que o *Jornal Nacional* (e outros que seguiram seu modelo) pudessem consolidar marcas que se colocam como qualitativas.

Segundo Itania Gomes (2006), embora as pesquisas recentes no Brasil tenham-se dedicado ao tema da qualidade no telejornalismo, poucas delas se voltam para a análise dos produtos. Estes são usados como pretexto para as críticas 1) a desregulamentação e concentração da propriedade dos canais de TV por fortes grupos político-econômicos e/ou familiares; 2) a

função social do jornalismo; 3) a popularização da audiência; 4) a qualidade técnica, em especial a qualidade de imagem e som (GOMES, 2006, p. 3). A partir dos *cultural studies*, Gomes busca compreender o telejornalismo como forma cultural e instituição social, o que significa que a análise não se restringe aos aspectos produtivos nem ao produtos, mas a este em relação a aspectos sociais, ideológicos e culturais. Assim, qualidade, para Itania Gomes, tem a ver com o modo como a sociedade reconhece e legitima as práticas jornalísticas num momento histórico. Apoiando-se num discurso auto-legitimador do jornalismo, que se estabeleceu como instituição nas sociedades anglo-americanas do século XIX, Gomes estabelece que há parâmetros culturalmente construídos que tornaram o jornalismo uma *instituição de certo tipo*. A partir das construções de Josenildo Guerra (2004), por exemplo, Gomes irá dizer que

As noções de verdade e relevância são bons parâmetros de qualidade porque sobre elas se sustenta a confiança que a sociedade deposita no jornalismo e é com base nelas que essa confiança pode ser quebrada. Essa confiança supõe a possibilidade de conhecimento verdadeiro e a capacidade de julgamento de relevância dos fatos e supõe também a credibilidade dos jornalistas e das organizações jornalísticas (GOMES, 2006, p. 8).

Dessas formas de reconhecimento, Gomes discute o papel da imagem, essencial para a construção da narrativa noticiosa na televisão. Aqui, o casamento texto/imagem também aparece como forma de legitimação e também de distinção da informação televisiva. Referindo-se a Jensen, Gomes afirma que

as imagens da cobertura televisiva reforçam a expectativa de objetividade e imparcialidade, e nas convenções jornalísticas que regulam a imagem jornalística. A variedade de imagens oferecidas aparece também como um forte apelo para a audiência e, de modo a manter o telespectador preso no fluxo televisivo, no telejornalismo as imagens são estruturadas de acordo com a estética de produção de mercadoria (GOMES, 2006, p. 13).

Apostando nos conceitos de gênero televisivo e modo de endereçamento, Itania Gomes afirma que a análise da qualidade deve votar-se para a materialidade do produto televisivo na relação que estabelece com a cultura e sociedade. Assim, a autora rejeita uma análise da qualidade a partir de parâmetros preconceituosos e pré-estabelecidos – que considera como programa de qualidade apenas aquele que interessa, a partir de critérios estéticos específicos, a camadas mais elitistas da sociedade – para pensar a qualidade como “o bem-sucedido de um programa específico, realizado em condições históricas, sociais e culturais específicas” (GOMES, 2006, p. 19).

Nesse sentido, para Gomes a qualidade se forma culturalmente, mas se concretiza no produto televisivo dentro de condições sócio-históricas. A partir disso, vale retomarmos outra análise da autora que recupera a história do *Jornal Nacional* como conformadora de suas estratégias de endereçamento no presente. A autora destaca que, no momento de consolidação da TV no Brasil, momento marcado pela ditadura militar, pela Ideologia de Segurança Nacional e pela ideia de integração nacional, o *Jornal Nacional* forjou uma noção de qualidade como uma estratégia para “transformar sua programação num objeto de consumo de massa” (2010, p. 5). Para Gomes, o padrão Globo de qualidade “reúne elementos da ordem dos investimentos tecnológicos, da profissionalização dos sistema de produção televisivo, do sistema de comercialização e da qualidade estética de seus produtos sendo fundamental para garantir o sucesso do *Jornal Nacional*” (2010, p. 6).

No contexto da ditadura militar e da censura, a Globo adotou como marca de seu jornalismo uma contraposição entre liberdade de expressão e padrão de qualidade: já que a opressão ao conteúdo era forte, a Globo apostou em apuro técnico e na racionalização da produção. Se os programas eram produzidos e patrocinados por empresas de publicidade no início da televisão, nos anos 1970, quando Walter Clark chega à Globo, ele mudou a lógica do patrocínio para a compra de espaços publicitários. Para que isso acontecesse, porém, era necessário uma programação sólida e com altos índices de audiência. Nesse contexto, a Globo vislumbra sua noção de qualidade:

Assim, qualidade e confiabilidade eram, no programa, o resultado do investimento da emissora na contratação dos melhores profissionais, na melhor tecnologia disponível e na transmissão em rede nacional, configuradora de uma identidade nacional brasileira. Desde esse período, podemos dizer que o *Jornal Nacional* se equilibra entre a quase perfeição técnica (de imagem) e um tom oficial ou institucional. (GOMES, 2010, p. 11).

A autora conclui: “se hoje o padrão Globo de qualidade personalidade à programação da emissora e tornou a TV Globo uma das principais marcas no mercado midiático mundial, naquele momento ele foi o responsável pela sobrevivência econômica e política da emissora”. (GOMES, 2010, pp. 11-12).

Sendo assim, de acordo com a autora, a qualidade dos produtos que trazem marcas do que se pode considerar como positivo na televisão, não se forma exclusivamente neles, mas nas

condições sócio-históricas que viabilizam seu desenvolvimento. O padrão Globo de qualidade logo se tornou o padrão Globo de televisão, o que não se explica apenas pelos dados de audiência e concorrência entre as emissoras, mas pela formação de um consenso cultural em torno da noção de qualidade do telejornalismo.

É nesse ponto que a crítica televisiva do período ganha um papel fundamental. Leal e Jacome já sinalizaram a importância de outros agentes na comunidade interpretativa do jornalismo (2014), aos quais o público recorre em busca da instituição noticiosa com maior credibilidade para informar-lhe sobre o mundo. Apostamos que a crítica pode se configurar como um desses agentes ao circular valores e sentidos sobre os produtos televisivos que buscam instruir a audiência sobre o que e como ver TV⁶. Para além disso, os textos críticos atuam como uma prática discursiva de definição, interpretação e avaliação que não apenas informam sobre a televisão mas constroem os gêneros televisivos (Mittell, 2004). Sendo assim, defendemos que a noção de qualidade do telejornalismo não está atrelada exclusivamente aos textos, mas os ultrapassam alcançando outros espaços mediatizados, entre eles, a crítica.

A linguagem audiovisual na crítica televisiva

Não por acaso, os anos 1970, período de formação do padrão Globo de qualidade, são marcados pela presença constante de fatores técnicos de imagem e som nos textos críticos⁷. Em muitos sentidos, os críticos do período reclamam para o telejornalismo o papel de agir como uma janela transparente para a realidade, como se as imagens televisivas se confundissem com ela. Artur da Távola era defensor da imagem como um canal que despertava sentimentos, o que era visto pelo crítico como algo positivo. No caso, o autor destacava as imagens da guerra do Vietnã. Num relato pessoal sobre suas impressões dos acontecimentos, Távola ressalta o impacto da imagem:

Tentei escapar para a frieza do tecnicismo para me defender do que estava vendo. Pude constatar uma cobertura sensacional em termos técnicos, com som direto, estatísticas de acidentes decorrentes de desabamentos, tomados de helicóptero etc. Não deu para resistir. Minutos após — não temo dizê-lo —, lágrimas nos olhos, eu, o obrigado a ver friamente, por dever de ofício, era mais um impactado pela brutalidade dos acontecimentos. (TÁVOLA, 22 dez. 1972).

⁶ Ver Silva, 2014.

⁷ Ver Silva, 2014.

Pelo ativamento das emoções, permitindo que o telespectador se tornasse uma testemunha dos acontecimentos, a imagem era capaz de expressar o conteúdo com mais precisão do que o relato verbal. Nesse momento, Távola coloca a imagem no primeiro plano de noticiabilidade, dispensando “a intermediação limitante da palavra” (Távola 12 dez. 1972). A crítica de Távola se refere à cobertura do *Jornal Nacional* e não poderia deixar de destacar as questões técnicas (sobe som, dados estatísticos, conteúdo das imagens). Assim, o crítico do jornal *O Globo* contribui para a consolidação da qualidade estabelecida pela emissora de seu grupo midiático. Postura semelhante encontra-se em outros textos também sobre a cobertura de tragédias, como quando trata do sensacionalismo dizendo que “a televisão ao levar tais cenas não está inventando a vida. Está sendo sua portadora. Não está “representando” a realidade. *Está sendo a própria realidade*”. (TÁVOLA, 12 jan. 29173, grifo nosso). Assim, Artur da Távola contribui para pensar a imagem e os recursos da linguagem televisiva como portadores da realidade, confundindo-se com ela. Ele pouco relata as estratégias audiovisuais na construção da narrativa e assume uma perspectiva da imagem como espelho, contribuindo com os anseios da institucionalização do jornalismo no período.

Ana Paula Goulart Ribeiro (2003) demonstra que nos anos 1950 o jornalismo brasileiro efetuou uma mudança em seu *ethos*, deixando o modelo politicamente engajado e literário, para adotar o referencial da objetividade e informatividade como padrão, o que implicou não apenas em novas formas de escrita, como também na modernização das redações e criação de novos profissionais de imprensa. Entre as transformações, a autora afirma que as imagens deixaram de ser meramente ilustrativas e passaram a portar informações. Era como se a imagem captasse o momento do acontecimento tal como aconteceu, corroborando com o ideal de objetividade defendido. É com esse modelo que o telejornalismo busca dialogar e, mais do que isso, distinguir-se dos demais veículos de comunicação, já que a imagem era a grande novidade que a televisão trazia.

Nesses casos, ainda que com relutância, como parecia ser o caso de Valério de Andrade, crítico do *Jornal do Brasil*, os programas da Globo, especialmente *Jornal Nacional* e *Globo Repórter* eram aclamados como os produtos de maior qualidade da televisão. As emissoras

que não podiam contar com os mesmos privilégios econômicos e tecnológicos precisavam recorrer a outras estratégias comunicativas para fazer-se interessante.

Também era a partir da denúncia de falhas técnicas que as críticas eram construídas. É o caso do programa *Correspondentes Brasileiros Associados*, da TV Tupi, que estreava em 1971. Andrade denuncia a falta de qualidade do programa atribuindo-a, entre outros fatores, às dificuldades técnicas na relação imagem/som, especialmente quando o objetivo era enfrentar um concorrente “tecnicamente perfeito”, o *Jornal Nacional*. Detalhando um pouco mais as falhas da emissora, Andrade ilustra:

Do ponto-de-vista técnico, contudo, o CBA ainda vem apresentando consecutivas falhas na conjugação da imagem e do som, como também quanto ao ritmo interno. As vezes, Gontijo termina o texto e a câmara permanece fixa nele. Em outras, a imagem externa acaba bruscamente, interrompendo a entrevista de Maria Emília, provocando a intervenção prematura do locutor. E ainda - como aconteceu na cobertura do terrorista condenado à morte - a imagem anunciada não aparece no vídeo na hora certa. (ANDRADE, 01 abr. 1971)

Isso demonstra que não apenas o conteúdo das imagens era precário, mas o nível de profissionalização da redação para colocar no ar a imagem certa na hora certa também era falho. Diferentemente da Globo, que aproveitou-se dos benefícios com o acordo com a Time-Life em seus primeiros anos de existência para o treinamento de profissionais, a Tupi, já em seu ocaso, não conseguia impor o mesmo nível entre os produtores do telejornalismo, o que se expressava em seus produtos.

Valério de Andrade, crítico cinematográfico, esperava que o jornalismo televisivo fosse mais ousado no uso da linguagem televisiva em favor da qualidade da informação. Sua preferência por programas de grandes reportagens, como é o caso de *Amaral Neto Repórter*, demonstra que a qualidade da informação, para o crítico, deveria vir conjugada aos aspectos visuais que, também em conformidade com os objetivos militares de promover a integração nacional e a modernização por meio da Ideologia de Segurança Nacional, representavam o próprio progresso. Sobre a construção da ponte Rio-Niterói, Andrade foi claro:

a equipe de cinegrafistas de Amaral Neto captou cenas e ângulos inéditos para o grande público da ponte Rio-Niterói, no mais completo trabalho filmado já feito sobre a monumental e discutida obra. Para o telespectador, familiarizado com reportagens fotográficas, imóveis, a imagem

cinematográfica colorida deu-lhe uma nova e mais exata visão desta obra que espanta a todos pelo seu gigantismo. (ANRDARE, 19 JUN. 1973).

Também aqui havia uma preocupação entre manter-se dentro das convenções (que estavam sendo criadas naquele momento) e efetuar inovações na linguagem, o que ainda se apresenta como uma demanda hoje.

Deste modo, podemos afirmar que o jornalismo impresso, através da crítica televisiva, teve um papel fundamental na consolidação da linguagem audiovisual como critério de qualidade participando do processo político do período. A qualidade, portanto, não tinha a ver tanto com as marcas textuais dos programas, mas com a estabilização de marcas do telejornalismo que se estabeleceram como dominantes. A naturalidade com que os manuais de redação e parte da crítica acadêmica tratam dos recursos da linguagem audiovisual como fatores relevantes para a qualidade demonstra que na disputa com outros critérios – como o aprofundamento das informações, a entrevista ao invés da reportagem, etc – a imagem e o som se estabeleceram como parâmetros hegemônicos que foram compartilhados socialmente. Certamente isso não foi feito sem tensionamentos, mas o alinhamento entre a Globo e os interesses dos militares criou uma noção histórica de qualidade do telejornalismo.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Valério. (01 abr. 1971). CBA. **Jornal do Brasil**. Disponível em <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=161&PageNo=1>, acesso 18 nov. 2014.
- ANDRADE, Valério. (19 jun. 1973). Panorama visto da ponte. **Jornal do Brasil**. Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=854&PageNo=3>, acesso 12 mar. 2015.
- BECKER, Beatriz. Jornalismo audiovisual de qualidade: um conceito em construção. In: **Estudos de Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, n. 2, jul/dez 2009, pp. 95-111.
- BECKER, Beatriz. Telejornalismo de qualidade: um conceito em construção. Texto apresentado no GT Estudos de Jornalismo do **XV Encontro da Compós**, Bauru/ SP, 2006.
- CHANDLER, Daniel. Modes of address. In: **Semiotics for beginners**. Disponível em: <http://www.producaomultimedia.com.br/wp-content/uploads/2011/04/Semiotics-for-Beginners-Daniel-Chandler.pdf>, acesso em 02 jun. 2015.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. A palavra e a imagem. In: **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, pp. 85-105.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. Cinema e narrativa. In: **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, pp. 31-56.

- GOMES, Itania. O Jornal Nacional e as estratégias de sobrevivência econômica e política da Globo no contexto da ditadura militar. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, vol. 17, n. 2, mai/ago 2010, pp. 5-14.
- GOMES, Itania. Telejornalismo de qualidade: pressupostos teórico-metodológicos para análise. In: **E-compós**, agosto/ 2006.
- GUTMANN, Juliana. **Formas do telejornal**: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: EDUFBA, 2014.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- JOST, François. **La télévision du quotidien**: entre réalité et fiction. Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2003.
- JOST, François. **Seis Lições sobre Televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LEAL, B; JÁCOME, P. Outros agentes na comunidade interpretativa do jornalismo. In: **Rumores**, n. 14, vo. 17, jul-dez 2013, pp. 45-61.
- LEAL, Bruno Souza. Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso. **E-compós**, abril, 2006, pp. 1-13. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/61/61>, acesso 15 abr. 2015.
- LEAL, Bruno. Do texto ao discurso: as normas sem história dos manuais de telejornalismo. In: GOMES, Itania. **Análise do telejornalismo**: desafios teórico-metodológicos. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 117-141.
- MACHADO, Arlindo. Acaso e controle na edição. In: **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- REZENDE, Guilherme. O jornalismo de televisão. In: **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo, Summus, 2000, pp. 70-91.
- REZENDE, Guilherme. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca dos anos 1950. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 31, 2003, pp. 147-160.
- SILVA, Fernanda Mauricio. Em busca de um telejornalismo legítimo: critérios de qualidade nas críticas de Artur da Távola nos anos 1970. In: **Significação**, São Paulo, vol. 41, n. 41, 2014, pp. 57-78.
- SQUIRRA, **Aprender telejornalismo**: produção e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- TÁVOLA, Artur. Ainda a imagem, agora na tragédia. In: **Jornal O Globo**, 22 dez. 1972. Disponível em <http://www.tv-pesquisa.com-puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=50952&PageNo=1>, acesso 19 abr. 2013.
- TÁVOLA, Artur. Telejornalismo ou sensacionalismo I. In: **Jornal O Globo**, 11 jan. 1973. Disponível em <http://www.tv-pesquisa.com-puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=33445&PageNo=1>, acesso 19 abr. 2013.
- TÁVOLA, Artur. Telejornalismo ou sensacionalismo II. In: **Jornal O Globo**, 12 jan. 1973. Disponível: <http://www.tv-pesquisa.com-puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=33445&PageNo=3>, acesso 07 mai. 2013.