

# Telejornalismo no Brasil: um olhar sobre os reflexos do padrão americano<sup>1</sup>

Iluska Coutinho – FACOM/UFJF<sup>2</sup>

**Resumo:** Análise das influências do padrão norte-americano de produção e edição de notícias em TV nos modelos de telejornalismo atualmente existentes no país. Neste artigo a reflexão parte da revisão da bibliografia disponível sobre o jornalismo em televisão, e de uma avaliação crítica sobre o tipo de conhecimento produzido, no Brasil e nos Estados Unidos, sobre o Telejornalismo. A busca por registros da relação entre os dois modelos de fazer jornalismo televisivo, em rede, ainda inclui a avaliação de correspondentes brasileiros em Nova Iorque e a análise do material utilizado para o ensino de telejornalismo em nosso país.

**Palavras-chave:** Telejornalismo; Modelo americano; Texto jornalístico; Edição; Estória

Não seria incorreto afirmar que os telejornais brasileiros têm como fundamentos básicos uma série de orientações-padrão disponíveis em vários textos sobre jornalismo de televisão como: “não construir frases e orações longas”; “em caso de sinônimo preferir palavras curtas”; “eliminar termos desnecessários”.

De um modo geral, grande parte dos textos produzidos no Brasil sobre telejornalismo traz uma espécie de regrinhas ou premissas-chave, com destaque para o texto na TV. Esse inclusive é o título do livro de Vera Iris Paternostro (1987), uma das obras mais utilizadas no ensino de jornalismo televisivo que, após várias reimpressões, foi reeditado em 1999. Aliás, além do caráter de manual de produção e redação, outra característica comum nas publicações brasileiras sobre telejornalismo é o perfil de seus autores, normalmente profissionais da área que em algum momento se aproximam da academia, como professores de graduação.

Assim, quem se interessar pelos fundamentos técnicos do jornalismo de televisão tem à disposição textos de Cunha (1990), Paternostro (1987), Maciel (1994), Prado (1996), Barbeiro&Lima (2002), Curado (2002), entre outros. A adesão à linguagem, a ser aprendida pela leitura desses livros, parece reforçar a exigência de simplicidade do telejornalismo, atributo que seria capaz de garantir o entendimento da mensagem televisiva e ainda atrair a audiência. É o que destaca Squirra(1993), a partir de informação publicada na Folha de S.Paulo: “Em 1988, 90% dos telespectadores sintonizavam o *Jornal Nacional* da rede Globo porque achavam ‘fácil entendê-lo’”. (SQUIRRA, p.14).

Ainda na lógica da manutenção dos fundamentos jornalísticos em TV, da repetição, característica da televisão, há uma série de trabalhos de caráter autobiográfico publicados por profissionais de destaque nas emissoras de televisão brasileira, como Alexandre Garcia, Fernanda Esteves, Pedro Bial e Caco Barcelos. Escritos em forma de depoimento ou quase romanceados, os livros aliam o relato de experiências a dicas sobre como se sair bem na função de repórter de televisão.

“Considero cada matéria uma pequena obra de arte, que mistura o jeito do cinegrafista, o jeito do repórter e o jeito dos upejoteiros<sup>3</sup>, dentro de um universo discutível de regras básicas. (...) No texto de televisão deve-se ter a certeza de que o telespectador vai seguindo a mensagem, sem trancos, compreendendo-a” (ESTEVES, 1990, p.113)

E, apesar das críticas constantes à emissora, aos seus critérios editoriais ou ainda à superficialidade de seu telejornalismo, os repórteres da Rede Globo são em geral referência de

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 02 – Jornalismo, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

<sup>2</sup> Jornalista, mestre em Comunicação e Cultura (UnB) e doutora em Comunicação Social (Umesp) com estágio doutoral na Columbia University (NY). Professora adjunto I do Departamento de Jornalismo da FACOM/UFJF e líder do grupo Comunicação, Identidade e Cidadania. [Iluskac@uol.com.br](mailto:Iluskac@uol.com.br)

qualidade no Brasil. Parte das razões para essa avaliação poderiam ser compreendidas pelo fato de que, segundo Pignatari (1984), teria sido a emissora que eliminou a improvisação e imprimiu o ritmo da notícia na televisão brasileira, “articulando com excelente *timing* texto e imagem” (PIGNATARI, p.114). Também para Squirra, seria a Rede Globo a responsável pela implantação da mais elaborada técnica de produção de telejornais no Brasil:

“A partir da aproximação dessa rede dos padrões administrativos e de produção norte-americanos, a Central Globo de Jornalismo passou a refletir sobre os modelos adotados e produziu seus ‘Encontros de Telejornalismo’, que eram textos produzidos pelos jornalistas da rede e que foram editados pela sucursal de São Paulo, a partir de 1980. Em seguida, esta pequena apostila foi aperfeiçoada e deu origem ao ‘Manual de Telejornalismo’, publicado em 1985.” (SQUIRRA, 1993, p.25).

Estabelecidos os fundamentos básicos da redação noticiosa em televisão, por meio do manual da Globo (de consumo interno) ou de suas releituras em livros elaborados por profissionais da área, é interessante destacar uma clara aproximação com a dramaturgia, reforçada na medida em que o discurso da TV teria a mediação do espetáculo, comum às mensagens de ficção e jornalísticas. Para Bucci (1997), a tendência do jornalismo ao melodrama seria uma das cinco constantes da televisão brasileira:

“(…) ao jornalismo, seja ele de rádio ou de jornal, não basta informar. Ele precisa chamar a atenção, precisa surpreender, assustar. Os produtos jornalísticos são produtos culturais e, nessa condição, fazem o seu próprio espetáculo para a platéia. Como se fossem produtos de puro entretenimento, buscam um vínculo afetivo com o freguês. Mas o que se dá na televisão é mais que isso – e na televisão brasileira é duas vezes mais (BUCCI, p.29)”.

Mais dramático que factual, contudo, o telejornalismo brasileiro seria incapaz de explicar temas complexos, ao privilegiar a exibição das notícias com direito à lição de moral: “(…) os telejornais são capazes de contar, bem resumidamente, o que se passa por lá. Mas depois de contar, são impotentes para explicar, para contextualizar.” (BUCCI, 1997, p.59). Para Arbex Júnior, essa forma de organização da notícia iria além da informação na televisão, e seria parte da descrição dos fatos no jornalismo, isolados como unidades dramáticas, com identificação de mocinhos e bandidos, Bem e Mal.

“(…) a construção de metáforas da guerra entre o Bem e o Mal não se restringe ao noticiário diário. O noticiário é apenas uma parte da operação que dá vida e sentido às metáforas. As outras peças são formadas por documentários supostamente “objetivos”, pela opinião de “especialistas” em religião, história e ciências sociais, por “pesquisas de opinião” e por uma imensa quantidade de filmes produzidos em Hollywood (…)” (ARBEX JÚNIOR, 2001, p.118).

Temer identifica nos telejornais da Rede Globo, e no vídeo de treinamento da emissora, o que poderia ser um indício das raízes dessa forma de organização de informações em TV: “(…) o termo contar história não é usado de forma aleatória; pelo contrário, trata-se de um termo enfatizado pela própria emissora (...) Pode-se dizer, portanto, que a matéria veiculada no telejornalismo inclui algo além da transmissão, o re-contar o fato.

---

<sup>3</sup> Eram conhecidos como upejoteiros os responsáveis pela operação do equipamento de gravação, dos VT's. Isso porque as primeiras unidades de gravação (UPJ's), padrão U-Matic eram compostas por uma câmera + unidade de gravação.

Parte desse trabalho é um exercício de criatividade”. (TEMER, 2002, p.229). Para ela haveria ainda uma tendência à personalização do drama, que esvaziaria a informação, submetida ao impacto emocional. A ênfase do prazer estético em detrimento da informação seria outra característica dos telejornais globais e em especial do Jornal Nacional.

Os aspectos de interesse e criatividade também são ressaltados por Squirra que destaca a importância da edição, como forma de ordenar as informações e atrair a atenção do telespectador. “No telejornalismo, a forma correta pode ser definida como aquela que conta a história na seqüência lógica, crescente, clara e... *no tempo certo*.” (SQUIRRA, 1990, p.96). Para o autor, os fundamentos de nosso modelo de telejornalismo teriam sido tomados por empréstimo das emissoras de TV nos Estados Unidos. Até mesmo o padrão americano de formação de pessoal, capacitação profissional na Rede Globo, por exemplo, teria sido copiado das experiências americanas; incluindo aí a inspiração de seu manual no livro *Television News*, de Irving Fang (1972). Em depoimento de Boris Casoy, Squirra (1993) confirma a hipótese central de seu livro sobre o âncora no telejornalismo brasileiro. “Buscaram-se nas emissoras americanas, que ainda hoje inspiram a televisão tupiniquim, os receituários estéticos. Na verdade, os americanos colocam a imagem, a estética, a serviço do conteúdo. Aqui aconteceu o contrário. Exacerbou-se na forma.” (CASOY apud SQUIRRA, 1993, p.124).

A importação do modelo americano de telejornalismo é confirmada também em depoimento de Maurício Loureiro Gama que integra o videodocumentário “TV no Brasil: 1950-1990”. Segundo ele, a forma de redação do noticiário “Imagens do dia” foi (re)orientada já no seu segundo dia de exibição quando, após contato com uma telespectadora que havia “aprendido a ver televisão nos Estados Unidos”. Com o “receituário recomendado” ele aprendeu a técnica de escrever de forma “dialogada”, voltada para cada um dos telespectadores do programa. Ainda segundo Loureiro Gama, a mudança no estilo de telejornal teria sido aprovada por Chateaubriand, o responsável pela chegada da TV ao Brasil.

Para além da apresentação e/ou ancoragem das notícias, Squirra (1993) reforça a existência dessa influência: “Na área do jornalismo eletrônico, o padrão norte-americano sempre foi clara e naturalmente o modelo seguido. Tanto na confecção do noticiário quanto no formato do programa, no estilo e mesmo nos equipamentos periféricos usados na elaboração dos telejornais.” (SQUIRRA, p.113).

#### O modelo americano de Telejornalismo

A chegada do telejornalismo à televisão dos Estados Unidos foi gradual, com uma busca por definições de formato, linguagem e mesmo da melhor forma de fazer jornalismo na TV. Assim os informativos foram sendo

criados, gradativamente, em um processo iniciado em meados dos anos 40 e consolidado por volta de 1963. Em paralelo ao desenvolvimento dos telejornais, eram criados outros programas de informação: debates, especiais ao vivo e documentários. O videoteipe (VT) e a tecnologia de gravação magnética de imagens chegam à TV americana em 1956, mudando seu panorama, tal como ocorre no Brasil: “quando foi criado o VT, a TV era toda ao vivo, excetuando-se o material em película e os segmentos preparados com material cinematográfico.” (ÚBEDA i CARULLA, 1993, p.35)

Outro marco do telejornalismo americano é a (re)criação na televisão de *See it Now*, com Edward Murrow, inspirado no programa de rádio, *Hear it Now*, na TV o programa apresenta documentários jornalísticos, agora com temas não mais exclusivamente históricos com uma forma de abordagem das informações, próxima do meio televisão. Por sua vez a NBC traz outra inovação, a apresentação de um telejornal com dois âncoras, conseguindo assim superar a audiência de *Douglas Edwards with the news*, da CBS.

A década de 60 é marcada pela definição do tempo-padrão dos telejornais americanos, trinta minutos de duração desde 1963, e pelo surgimento do programa *60 minutes*, uma revista informativa que comprova que é possível obter lucros com o jornalismo, quebra recordes de audiência de todos os programa de informação, e se torna uma espécie de mania nacional nos Estados Unidos. A sociedade americana teria se tornado então uma nação reunida pela TV, segundo Fred MacDonald (1993).

As características da televisão americana, em relação à sua constituição em rede, oferecendo uma programação nacional, com modelos padronizados, teriam uma estreita ligação com a opção tomada pelo órgão normativo, a *Federal Communication Commission* (FCC), de utilização do espectro de transmissão VHF. Como os treze canais, disponíveis nesse padrão ainda deveriam ser distribuídos com a transmissão em rádio e serviços móveis de comunicação, governamentais e privados, segundo MacDonald, a regra “restritiva” imposta pela FCC tornava disponíveis apenas sete estações de TV por área metropolitana. Já em 1953, quase todas emissoras americanas eram afiliadas de uma das redes de televisão, operando em VHF.

“A decisão da FCC afetou a estrutura da televisão nos Estados Unidos. Ao tornar os canais tão escassos, houve uma espécie de garantia de que a televisão americana seria uma televisão nacional, *broadcast TV*, dominada pelas poucas corporações capazes de financiar estações nas maiores cidades, oferecer programas capazes de conquistar público, atrair anunciantes nacionais e rapidamente construir um consórcio de emissoras afiliadas, e subordinadas, atingindo uma audiência de massa. (...) Para muitos americanos isso significou a criação de uma nação sob a televisão, uma televisão de rede nacional. A TV seria nacional, atingiria todas as fronteiras da nação, e gostos indiscriminados.” (MACDONALD, 1993, p.37)

E se nos primeiros anos de operação a televisão era concebida como entretenimento para a maioria da população, como no Brasil, “os jornalistas veteranos em rádio como Edward R. Murrow, Robert Trout, Eric Sevareid, entre outros, agora transferiam seu prestígio e autoridade para a reportagem televisiva. Desta forma instituíam um novo jornalismo nacional, na TV.” (MACDONALD, 1993, p.65).

Com o surgimento da TV como nova tecnologia de transmissão de dados, comunicação, é preciso observar as mudanças nas relações mediadas pela linguagem, pela nova maneira de informar, agora com sons e imagens, instituída pela TV. Carey chama a atenção para as alterações na comunicação que se estabelecem a partir da tecnologia, uma categoria que, em função de ser abstrata, permaneceria carente de análises. A partir das mudanças introduzidas com o telégrafo, ele analisa a separação entre os conceitos de transporte e comunicação: “Até o surgimento do telégrafo essas palavras eram sinônimos. A nova tecnologia pôs fim a essa identificação e

permitiu que os símbolos se movessem independentemente da geografia, e independentemente e de forma mais rápida que o transporte físico.” (CAREY, 1989, p.213). No caso da TV, essa mudança nas relações de comunicação, de linguagem, seria ancorada pelas imagens em movimento, convertidas na forma de conhecimento preferencial na sociedade americana. “Essas imagens, reforçadas pelo som gravado, tomam o lugar das palavras, números e outros parâmetros com os quais os seres humanos têm se comunicado tradicionalmente. A abstração da linguagem é superada, suplantada, pela literalidade da imagem.” (BARBER, 1996, p.89).

Fonte de confirmação e de fascínio, as imagens televisivas sustentariam a explicação de que a televisão, e o telejornalismo em particular, poderiam ser considerados espelhos, ainda que complexos, de nossa sociedade. As possibilidades comunicativas da televisão como mídia, especialmente a partir do satélite, foram quase festejadas por estudiosos como McLuhan e Innis, ambos canadenses, embora para outros autores devessem ser analisadas com mais cuidado, também em suas dimensões históricas e ideológicas.

David Thorburn, por exemplo, propõe que o meio televisão seja analisado como uma força cultural e, para isso, “nós devemos ser capazes de ler seus textos de uma forma aproximada daquela pela qual sua audiência os experimenta: como estórias e dramas” (THORBURN, 1988, p.54). Reconhecer o papel ou função da televisão como narradora ou contadora de estórias do cotidiano seria uma forma de estabelecer contextos mais aprofundados como, por exemplo, avaliar a televisão como um sistema ou instituição de consenso narrativo, como o narrador central, onipresente, da sociedade americana.

Outro autor que ressalta a centralidade da televisão na cultura dos Estados Unidos é Silverstone (1988). Para ele, “uma parte significativa da cultura televisiva consiste em oferecer estórias simples, facilmente reconhecíveis, reiteradas de forma contínua e semelhantes em forma e conteúdo não apenas em relação a outras estórias de TV, mas a outras estórias, em outras culturas e em outro tempo” (SILVERSTONE, p.22).

Segundo Silverstone, a mensagem televisiva seria definida pelo meio, como preconizou McLuhan. As habilidades e os atributos, o caráter particular da comunicação pela TV, seu imediatismo, aspecto efêmero, o deslocamento das percepções de tempo e espaço a partir de suas imagens e estórias, fazem com que a televisão seja compreendida como um meio oral, por excelência. Uma oralidade sem dúvida diferente daquela experimentada pelas sociedades pré-literárias, ressalta o autor, mas capaz de contribuir para uma mudança fundamental nos padrões de comunicação coletiva. Para Silverstone, a televisão como meio estabelece um marco em nossa experiência cultural. Mais que isso, ao assistir à televisão os telespectadores poderiam ser considerados como envolvidos em um, moderno, ritual de passagem:

“O fato de acompanharmos o noticiário noturno, a cada noite, pode ser compreendido como ritual por dois aspectos: sua repetição mecânica, ao longo do tempo, mas de forma muito mais importante, e significativa, pela apresentação, através de sua lógica de fragmentação, do familiar e do estranho, do tranquilizante e do ameaçador. (...) A cena, enquadramento final, é quase sempre dos dois apresentadores, arrumando seus roteiros e conversando entre si, ainda que sem o acesso dos telespectadores ao som, anunciando desta forma o retorno à normalidade.” (SILVERSTONE, 1988, p.26).

E qualquer semelhança com o casal do noticiário global de horário nobre, síntese da família no ar, não terá sido mera coincidência...

Ainda segundo Silverstone, a televisão, como a escola foi um dia, é atualmente o centro de informações da atualidade. Em relação à TV como meio, poderíamos considerar as notícias, assim como as *soap-operas*<sup>4</sup>, como a dimensão central de suas mensagens, do fluxo televisivo.

No que se refere ao caráter da informação, não apenas na televisão, mas em diversos meios de comunicação em que a busca pela audiência, público, se tornou uma exigência de mercado, haveria redefinições, segundo Kovach e Rosenstiel (1999). Para eles, o jornalismo estaria em um estado de desorientação, se aproximando do sensacionalismo, entretenimento e opinião: “há uma tensão crescente entre o papel da imprensa como forma de acesso à informação de interesse público, notícias, e seu papel como um simples fornecedor de produtos de infotainment.” (KOVACH & ROSENSTIEL, p.32).

A televisão e o telejornalismo apresentaram novas possibilidades de registro dos fatos, características do veículo, como sua predileção pela “pompa e circunstância”, pelas dimensões de espetáculo e ritual dos eventos noticiados. Mas, independentemente do meio de comunicação, como reforça Schudson, “nenhum repórter apenas apresenta os fatos. Repórteres constroem histórias, e construir não é fingir, nem mentir, embora não seja também um processo de registro mecânico, passivo. É um processo que não pode ser feito sem imaginação.” (SCHUDSON, 1995, p. 96). Algumas vezes ao (re)construir os fatos, por meio de dados, observação e depoimentos, os jornalistas contariam histórias tendo como base modelos narrativos próximos das fábulas, ainda de acordo com Schudson (1992):

“Era uma vez; é a partir daí que se define o ponto de partida, ou formatação da história, de histórias e narrativas, ainda que isso não signifique uma redução de sua importância. É a partir do “era uma vez” que as coisas acontecem, e é em função dessa forma de contar e não de interesses, valores ou interpretações livres, que se mantém a história, a narrativa, o conto.” (SCHUDSON, p.54).

Na TV os acontecimentos que possuem marcas de “início-meio-fim”, e portanto facilmente reconhecíveis como dramas, se tornariam em função disso imediatamente noticiáveis; pauta para os jornalistas. Essa posição é compartilhada por Bird & Dardenne, para quem as notícias, especialmente no meio televisivo, teriam qualidades narrativas, por meio das quais seria possível compreender os eventos, ou histórias sobre eles, em termos humanos e concretos.

Em um estudo sobre o jornalismo em televisão, Edward Jay Epstein identifica a recomendação de buscar para o telejornalismo um formato próximo do drama em um memorando de Reuven Frank, produtor executivo do NBC Evening News. A citação abaixo teria sido retirada do memorando de implantação do noticiário de rede com trinta minutos, em 1963:

“Toda notícia, história jornalística deve, sem nenhum sacrifício de sua honestidade ou responsabilidade, apresentar os atributos da ficção, do drama. Ela deve ter estrutura e conflito; problema e desenvolvimento; nascimento e queda da ação; um início, meio e fim. Estes são os aspectos essenciais não apenas do drama; eles são a essência da narrativa. (...) A imagem não é, e não será nunca o fato, mas um símbolo dele.” (REUVEN FRANK apud EPSTEIN, 1973, p. 05).

---

<sup>4</sup> A opção pela manutenção da grafia soap-opera se justifica, já que não haveria um paralelo com as telenovelas brasileiras, por exemplo. No Brasil alguns episódios de soap-operas americanos foram apresentados em formato de seriados como *Barrados no Baile* e *Melrose*.

Ainda segundo Reuven Frank, o maior poder do telejornalismo não estaria na transmissão de informação, mas na transmissão de experiências, por meio do consumo das histórias apresentadas em cada noticiário. Para isso, além do momento de captação de imagens e depoimentos, o processo de edição e montagem das notícias seria a essência do jornalismo televisivo, segundo Elmer Lower, presidente da ABC News, também citado por Epstein. Assim, o que os telespectadores veriam nos telejornais de rede não seriam os eventos registrados em frente câmeras ao vivo, ou o seu registro em uma filmagem, mas “uma história sobre o evento reconstruído na tela por meio de fragmentos de imagem dele, ou ainda de uma re-encenação do fato em frente às câmeras.” (EPSTEIN, 1973, p.152).

De acordo com Epstein, através de seu memorando Reuven Frank estabeleceu a fórmula básica para as notícias televisivas, não apenas em seu programa, mas na própria TV americana. A partir daí, o autor estabelece as rotinas de produção de notícias na televisão, com aspectos a serem observados na fase de captação de imagens, como a necessidade de gravação das cenas de corte, dos contraplanos e ainda a definição da estrutura das matérias.

Segundo Epstein, as três redes de televisão dos Estados Unidos – NBC, CBS e ABC – têm semelhanças em seus requisitos com relação à filmagem (gravação), tamanho, formato e perspectiva noticiosa desejada. O autor indica cinco modelos ou modo de organização da informação na TV: modelo dialético; modelo irônico; pacote nacional; história de ação e modelo das nostalgia.

O primeiro modo, dialético, estabelece que, para não contrariar as premissas da FCC, cada história deve apresentar posições pró e contra, seguindo um formato ponto-contraponto, com “os correspondentes fornecendo uma espécie de síntese”, ao final da matéria. Quando não é possível apresentar esse balanceamento de opiniões, entra em ação o segundo modelo, com sugestão de elaboração de um texto com ironias e brincadeiras, devendo ser evitada a adoção de posturas polêmicas.

O pacote nacional seria uma alternativa utilizada para nacionalizar as histórias jornalísticas, nos telejornais. Para isso, duas ou mais histórias locais deveriam ser colocadas juntas, celebrando uma fusão, para usar um termo de edição de imagens<sup>5</sup>, que adicionam um caráter nacional ao produto informativo em sua “embalagem” televisiva.

Na organização de uma notícia em TV pelo modelo História de Ação, a narrativa se organizaria a partir de um cenário no qual se desenrolam os posicionamentos e tomadas de atitudes de grupos que estariam em oposição. A ênfase da história seria dada por meio do destaque de situações de tensão entre os envolvidos na notícia, com entrevistas e narração que definem as diferenças entre os personagens de forma clara, preparando os telespectadores para o desenrolar da ação. Nesse caso, as formas de apresentação mais complexas são desencorajadas, sendo estimulada a explicitação da diferença.

Por fim, o modelo ou formato da nostalgia, em seu aspecto mais elementar, tem como foco central um valor, visão tradicional ameaçada ou substituída por uma mais moderna. Através de narração do repórter ou locutor, entrevistas e/ou edição de imagens, a história é contada em termos de conflitos de valores. Em outras palavras, no telejornalismo americano, e de forma mais específica nos noticiários de rede, o significado seria definido pela forma ou linha de construção da história.

“As notícias ou histórias dos telejornais de rede tendem a favorecer imagens de ação em oposição àquelas em que não há ação visível. E, ainda que um

---

<sup>5</sup> O termo fusão designa um efeito utilizado na edição de imagens, definido por Barbeiro & Lima (2002) como a transição gradual de uma cena para outra.

evento ou fato seja caracterizado por um inesperado baixo grau de atividade, a televisão pode (e deve) criar a ilusão de que se desenrolam muitas ações.” (EPSTEIN, 1973, p.179).

O livro de Epstein pode ser considerado como a obra fundamental de apresentação do modelo americano de telejornalismo. Assim como na literatura brasileira sobre telejornalismo, nos Estados Unidos há uma série de obras que se caracterizam como manuais de jornalismo televisivo, elaborados geralmente por profissionais de destaque e com larga experiência profissional nos departamentos de jornalismo das redes de televisão americanas.

Um destes livros, de Steven Zourmer, destaca como característica fundamental do telejornalismo o que classifica como “doutrina da imagem”. Por esta regra geral, as boas imagens seriam capazes de transmitir mais do que apenas informações, experiências para os telespectadores, por meio de impacto visual e/ou emocional. Além disso, segundo o autor, em geral as boas imagens envolvem ação, fisicamente percebida, em larga escala. Ainda de acordo com a doutrina, a televisão seria um meio visual, razão pela qual o conteúdo jornalístico deveria ser formatado a partir da imagem. Zourmer lembra que a mídia televisiva também seria tributária da oralidade e alerta para o fato de que a doutrina da TV tornaria o telejornalismo extremamente vulnerável à manipulação.

“Minha reclamação com relação à doutrina da imagem é o fato dela se constituir como tal. Ela é tomada como verdade absoluta e assumida como um ato de fé. Isso é uma violência. As limitações jornalísticas impostas pela doutrina da imagem são, em geral, aceitas como aspectos inalteráveis da realidade, como fatos da vida.” (ZOURMER, 1987, p.98).

Para o autor, a distração seria o maior inimigo da compreensão do texto jornalístico em televisão e poderia, inclusive, ser motivada por uma imagem espetacular cujo sentido ou significado concorram com o áudio. A partir daí, reforça a regra fundamental do casamento texto-imagem, além de recomendar a redação de frases curtas, de atenção especial aos verbos na redação da notícia em TV.

Além dos manuais, há livros e artigos que analisam os modelos de telejornalismo, programas e tendências no jornalismo da televisão americana. Richard Campbell, por exemplo, se dedica ao estudo do programa *60 minutes*, seja no que se refere aos papéis assumidos por seus repórteres (1994) seja sobre sua constituição como mito para os americanos (1991). Além de destacar, a partir de Carey, que produzir e consumir notícia constitui uma espécie de ritual, dramático, o autor defende que jornalistas e cientistas têm em comum o fato de serem contadores de histórias, ainda que com modelos narrativos diferenciados: “(...) Ao final, todos os repórteres são contadores de histórias que oferecem, não uma transparência precisa da realidade, mas uma interpretação da experiência por meio da narrativa” (CAMPBELL, 1991, p.24). Ainda segundo Campbell, a fórmula narrativa das notícias em televisão, com destaque para o *60 minutes*, por meio da utilização de metáforas, transformaria as experiências desconhecidas em concretas, reconhecidas. Em sua obra ele parte da afirmação do produtor executivo do programa, Don Hewitt, de que a partir da apresentação da realidade com o mesmo modelo de Hollywood para a ficção seria possível dobrar a audiência, para analisar os três papéis assumidos pelo repórter em *60 minutes*: detetive, analista e turista.

#### Evidências da influência americana nas produções nacionais

Instalada no prédio da *Reuters Television*, em Manhattan, a TBN, *Television Brazilian Network* produz informação na televisão com sotaque brasileiro, tendo como imagem de fundo a Times Square. São também

brasileiros os profissionais da empresa dirigida por Lucas Mendes, responsável pelo programa *Manhattan Connection*, exibido pelo GNT, canal por assinatura da Globosat. Um dos primeiros correspondentes internacionais do telejornalismo brasileiro, Mendes também estava na telinha da TV Cultura durante os anos de 2001-2002, período de realização da pesquisa de campo, por meio de reportagens veiculadas no Jornal da Cultura. Editor-chefe e apresentador do *Manhattan Connection*, programa semanal, Lucas Mendes chegou a Nova Iorque na década de 70, na função de correspondente da Rede Globo. Na opinião dele, a influência americana no telejornalismo brasileiro é muito grande, embora seja difícil definir sua medida exata.

“Eu, que nunca tinha escrito para televisão, comecei minha carreira aqui, sem nunca ter trabalhado em televisão, sem conhecer telejornalismo no Brasil. Então, a minha primeira tentativa de fazer telejornalismo foi a forma americana de contar a história em um minuto e meio. (...) Ao observar os hábitos, percebi que a televisão é um veículo de massa, assistido por gente desatenta e, que no Brasil em geral, ainda conversa na frente do vídeo.” (MENDES, 2001).

Em função disso, o jornalista conta que, ao escrever, imagina como seu telespectador médio uma pessoa de nove anos de idade. Segundo Lucas Mendes, sua forma de estruturar a notícia em televisão se aproximaria de um teorema, referência trazida da revista Fatos e Fotos. Já naquela época, e em uma mídia impressa, a proposta era sair da fórmula do lide, e evitar o chamado “nariz de cera”<sup>6</sup>. A alternativa utilizada então pelo jornalista era apresentar o enunciado, sua tese e hipótese no começo da matéria, e desenvolver o conteúdo de forma a chegar ao final em um “como queríamos demonstrar”. Apesar de reconhecer que essa fórmula não funciona sempre, especialmente na televisão, em que o fato deve ser contado em um minuto e meio, sua utilização seria uma forma de reduzir as chances de interferências do editor e as perspectivas de corte:

“(...) para evitar esse corte eu fazia a história muito amarrada, com um parágrafo muito amarrado no outro. E geralmente terminava a estória, usando a mesma fórmula do teorema, com uma frase ou uma idéia que estava no primeiro parágrafo. Então é impossível você cortar a matéria pelo tempo. Se você tivesse que reduzir o tempo, tinha que cortar em algum lugar, mas se cortasse o final ou o início, a estória perdia o sentido. Se eu pudesse usar o recurso de um personagem para contar a estória, eu usava. Isso realmente facilita.” (MENDES, 2001).

A utilização do recurso do personagem tornaria a narrativa televisiva mais concreta para os telespectadores por meio da identificação com o problema descrito na matéria. Além disso, como reconhece Mendes, a presença do personagem facilitaria também o trabalho do jornalista, ao encadear as informações: “Se você conta o drama do João, você identifica o telespectador com o João, e com a história”, conclui.

Na tentativa de identificar a origem do modelo do personagem, recurso freqüente nas matérias de televisão no Brasil, Lucas Mendes busca pela memória o histórico de nossos primeiros correspondentes internacionais: Hélio Costa, em Nova Iorque, e Sandra Passarinho, em Londres, ambos produzindo para o Fantástico. Contratado pela Rede Globo em 1975, ele teria como tarefa básica a produção de matérias para o Jornal Nacional:

“E eu usava a fórmula americana. Mais do que qualquer coisa pelo tempo, pela limitação do tempo. E eu achava, eu tenho certeza de que essa coisa, por exemplo, de usar o personagem veio dali. Você facilita, e principalmente

---

<sup>6</sup> Definido pelo Manual de Redação e Estilo de O Estado de S.Paulo como “(...)uma introdução vaga e desnecessária que toda notícia dispensa.” (1990, p.54).

porque você podia mostrar o americano com uma certa intimidade. Eu achava que isso o telespectador tinha curiosidade, como é que vive esse americano, que a gente só sabia que esse americano vive em Hollywood, a idéia do cinema. E a televisão podia contar uma estória, de gente do subúrbio, principalmente a história de um operário, de gente que trabalha, e aí você tinha uma noção do padrão de vida americano.” (MENDES, 2001).

Com relação à forma de hierarquizar as informações na edição de uma matéria, Lucas Mendes concorda que no telejornalismo, brasileiro em especial, o dado mais relevante, a solução do conflito, é reservada para o final. Segundo ele, a explicação para isso também poderia ser buscada na chamada “participação do repórter”, então uma exigência editorial da Globo. Seus repórteres deviam obrigatoriamente aparecer, o que levava os profissionais a saírem da emissora tendo como preocupação fundamental o tema, texto da passagem. Apesar de grande, a transcrição desse trecho da entrevista se justifica porque oferece um registro de importância histórica:

“Conectar o repórter era uma espécie de conexão do telespectador com o fato. Passar a notícia passava pelo repórter. E ele conectava, ele dava a informação também com o olho dele, com a voz dele que era a sua marca, ele era o contador da história. Então a pessoa pegava talvez a parte mais importante da estória para aparecer. Como eles não queriam que houvesse um conflito entre o repórter e o apresentador, saísse de cabeça pra cabeça, então eles já previam que a parte da informação da matéria colocava no meio e antes vinha uma parte talvez menos importante, menos informativa. Começava a ficar importante no momento que o repórter entrava, e ele tinha pegado uma notícia substantiva para não dizer bobagem. Aí tinham vários modelos. Uma época teve um memorando do Boni dizendo que o repórter tava muito parado. Aí todos repórteres tinham que caminhar. Então todo mundo começou a caminhar. Para fazer uma passagem menos entediante, todo mundo caminhava, era infernal (risos). Tem gente que passou a caminhar da esquerda pra direita, andou da direita para esquerda, porque todo mundo tinha que fazer passagem caminhando. Aí veio um outro memorando: “para de caminhar que está enchendo o saco todo mundo fazendo passagem caminhando!...” (MENDES, 2001).

Segundo ele, houve muitas tentativas conscientes de instituir um modelo, especialmente a partir das buscas de Armando Nogueira e Alice Maria em encontrarem uma fórmula de telejornalismo. Estabelecida a fórmula, instituiu-se também um padrão de estilo e ritmo de narração, o que teria tornado a televisão brasileira idêntica, à exceção das marcas d’água exibidas nas imagens. Para Lucas Mendes, contudo, essa uniformização não é uma característica apenas da TV no Brasil, sendo possível perceber isso também nas emissoras inglesas e americanas.

A associação entre o telejornal e o drama, cotidiano, é considerada válida pelo jornalista, para quem a notícia da televisão é mais dramatizada. Mesmo quando o fato não é muito importante, e talvez exatamente em função disso, é importante adicionar uma medida de emoção. “Os repórteres sabem que o choro e a alegria são contagiantes. Se você consegue fazer o entrevistado chorar ou rir dá um brilho na estória, dá peso na estória. Muita gente faz isso de forma consciente”, avalia Lucas Mendes, para quem os repórteres de televisão gostariam de comover seus telespectadores. Ele ainda chama a atenção para o fato do uso de apelo sentimental atrair a audiência mais popular, embora deva ser usado de forma moderada, em função dos limites de credibilidade.

Além da produção, em Nova Iorque, de matérias e produtos jornalísticos veiculados em emissoras brasileiras, a TBN também vendeu para a Rede Globo um trabalho de acompanhamento ou diagnóstico da mídia

americana. Em duas ocasiões, no final dos anos 80 e da década de 90, Lucas Mendes realizou uma consultoria para a emissora global, incluindo palestra e a edição de um vídeo de apresentação dos novos modelos e formatos que surgiam, e tinham sucesso, na televisão americana. O material audiovisual, consultado, apresenta os maiores noticiários da TV americana, suas características e receitas para conquistar a audiência, constituindo uma espécie de panorama do telejornalismo nos Estados Unidos.

Outro traço de influência americana no telejornalismo brasileiro seria o livro *Television News*, de Irving Fang, inspiração do Manual da Rede Globo, por sua vez fonte de inúmeras cópias e adaptações, em outras emissoras e mesmo nos cursos de Comunicação Social/ Jornalismo. Publicado em 1972, o livro tem um caráter de guia básico de treinamento em telejornalismo, e não possui grande relevância entre os títulos disponíveis nas bibliotecas americanas, já que haveria manuais mais recentes, e atualizados.

Segundo Fang, o repórter de televisão deveria tirar as vantagens do meio audiovisual para transmitir sua mensagem e atrair sua audiência, ao usar a “retórica do telejornalismo” (FANG, 1972, p.89). Com relação à redação da notícia, o livro traz uma série de recomendações como “o repórter ou redator deve considerar a audiência como uma pessoa apenas, sozinha”. Qualquer semelhança com as referências a “Dona Maria”, existentes nos livros e manuais publicados no Brasil, não terá sido mera coincidência.

A receita para escrever de forma clara as notícias de televisão, a ELF – Easy Listening Formula, resultado da tese de doutorado do autor, é apresentada no capítulo sete do livro. Segundo os estudos de Fang, que analisou 36 telejornais e 150 mil palavras, a fórmula, baseada nas premissas de que as frases seriam pacotes de informação e de que as palavras longas geralmente têm compreensão mais difícil, seria válida não apenas para o idioma inglês, mas também para as línguas que tenham como origem o latim, como o português.

Seria da fórmula estabelecida no livro de Fang que derivariam orientações-padrão em uma série de textos sobre jornalismo de televisão como: “não construir frases e orações longas”; “em caso de sinônimo preferir palavras curtas”; “eliminar termos desnecessários”. Outro conselho que se tornou quase um “lugar comum” na literatura sobre telejornalismo, no Brasil e nos Estados Unidos, é o de que o “jornalismo poderia ser considerado um processo de eliminação. Se uma palavra ou sentença não forem necessárias, omita-as.” (FANG, 1972, 169).

Ainda estão presentes na obra, referência para o Manual da Rede Globo, os estímulos à particularização de temas, especialmente em matérias com referência abstrata: “sempre que possível, busque aproximações ao tratar de números, de modo a torná-los significativos para a audiência” (FANG, 1972, p.180). O uso de trilhas sonoras e cenas de filmes populares, o jogo de palavras e a inclusão de famílias-padrão, personagens da estória, seriam outras alternativas a serem utilizadas para garantir a fluência do texto, a facilidade de ser acompanhado pelos telespectadores.

Em uma espécie de regra fundamental, o autor estabelece que as notícias de TV devem falar de pessoas e não de instituições. “Não escreva sobre idéias ou coisas, mas sobre pessoas que têm as idéias ou que fizeram, modificaram as coisas. Deixe argumentos e situações serem descritos de forma incidental e coloque o maior número possível de referências a pessoas na sua estória.” (FANG, 1972, p.177).

Outra critério definido por Fang, que pode ser facilmente identificado por meio de análises de nossos telejornais, é o de que um conflito entre dois homens seria mais noticiável que uma batalha entre dois exércitos...tal como no drama e na narrativa, uma série deles apresentados a cada telejornal brasileiro.

## Referências

- ARBEX JÚNIOR, José. *Showrnalismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. *Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- BARBER, Benjamin. Jihad Vs. McWorld. In *Hollyworld: Mcworld Videology*. New York: Times Books, S/d.
- BIRD, S. E. & DARDENNE, Robert W. *Myth, chronicle and story – exploring the narrative qualities of news*. In CAREY, James (ed.) *Media, myths and narratives: television and the press*. Sage Annual reviews of communication research, vol.15. London, Sage, s/d.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997
- CAMPBELL, Richard. *Securing the middle ground: reporter formulas in 60 minutes*. In *Television - the critical view*. Edited by Horace Newcomb. New York: Oxford University Press, 5º Ed. 1994.
- CAREY, James. *Communication as culture – essays on media and society*. Boston: Unwin hyman, 1989.
- CUNHA, Albertino Aor da. *Telejornalismo*. São Paulo: Atlas, 1990.
- CURADO, Olga. *A notícia na TV, o dia-a-dia de quem faz telejornalismo*. São Paulo: Alegro, 2002.
- ESTEVES, Fernanda. *Desculpem a nossa falha: a batalha diária de uma repórter de TV*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- KANISS, Phyllis. *Local news*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- KOVACH, Bill & ROSENSTIEL, Tom. *Ward speed: America in the age of mixed media*. New York: The Century Foundation Press, 1999.
- MACIEL, Pedro. *Guia para falar e aparecer bem na televisão*. Porto Alegre: Sagra – DC Luzatto, 1994.
- MACDONALD, J. Fred. One nation under television. In *The emergence of America television, the formative years*.
- MENDES, Lucas. Nova York, 2001. *Influências americanas no telejornalismo brasileiro*. Entrevista concedida a Iluska Coutinho.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PRADO, Flávio. *Ponto eletrônico: dicas para fazer telejornalismo com qualidade*. São Paulo: Publisher Brasil, 1996.
- RATHER, Dan & HERSKOWITZ, Mickey. *The camera never blinks twice – the further adventures of a television journalist*. New York: William Morrow and Company, 1994.
- SCHUDSON, Michael. *The power of news*. Cambridge, Massachusets: Harvard Press, 1995.
- SILVERSTONE, Roger. *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- SQUIRRA, Sebastião. *Boris Casoy, o âncora no telejornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- TEMER, Ana Carolina P. *Notícias & Serviços nos telejornais da Rede Globo*. Rio de Janeiro: Sotese, 2002.
- THORBURN, David. *Television as na aesthetic medium*. In CAREY, James (edit.) *Media, myths and narratives – television and the press*. London: Sage Publications, 1988.