A prática da *passagem* no telejornalismo[1]

Valquíria Aparecida Passos KNEIPP[2]
Aline Farias Martins OLIVEIRA[3]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão a respeito da *passagem* telejornalística, através dos 60 anos de implantação da televisão no Brasil. O objetivo da pesquisa foi acompanhar as transformações ocorridas ao longo dos anos, através de depoimentos de repórteres. Para o desenvolvimento do estudo, o instrumental metodológico utilizado contou com pesquisa bibliográfica e entrevistas semi-abertas. A análise foi elaborada a partir de um cruzamento das entrevistas com o material bibliográfico levantado sobre o assunto. A palavra *passagem* foi utilizada em itálico por ter incorporado o sentido técnico personalizado pelo telejornalismo e não o sentido literal da mesma.

PALAVRAS-CHAVE: telejornalismo; reportagem; passagem.

A arte de interpretar no telejornal

Por meio de declarações de repórteres atuantes do telejornalismo nacional, pretende-se apresentar uma aproximação da realidade vivida por esses profissionais no momento de produção da *passagem*. Participaram da presente pesquisa, 14 repórteres, estando, entre eles, oito homens e seis mulheres. Neste artigo, apenas uma parte deste corpus se fará presente, por questões de espaço.

Para Duarte, "entre as principais qualidades dessa abordagem está a flexibilidade de permitir ao informante definir os termos da resposta e ao entrevistador ajustar livremente as perguntas. Este tipo de entrevista procura intensidade nas respostas" (2005, p. 62).

As entrevistas foram, desse modo, semi-abertas, uma vez que partiam de um tema base: a *passagem* no telejornalismo brasileiro. A Internet foi o meio encontrado para estabelecer o contato com os repórteres de longe e, mais tarde, esse formato foi

[1] Trabalho apresentado no GP Telejornalismo do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UNESP – Bauru), com mestrado e doutorado em Ciência da Comunicação (Eca/USP). Tem experiência em telejornalismo como editora de texto, produtora e coordenadora de produção, e ainda, em assessoria de comunicação e mídia training. Atua como professora universitária (UFRN), valkneip@usp.br.

[3] Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (Unifor), possui experiência profissional como repórter , apresentadora, produtora e editora de programas televisivos. Atuou nas TVs Cidade e Unifor, ambas em Fortaleza no Ceará, aline_fmo@hotmail.com.

padronizado também para os profissionais de Fortaleza. Segundo Duarte, a Internet, "geralmente não permite a discussão, o aprofundamento natural, a discussão do contraditório" (2005, p. 77), mas se mostrou satisfatória para a presente pesquisa, uma vez que registros históricos de grande valor foram coletados e a discussão pôde ser estabelecida através das diferentes opiniões registradas e do material bibliográfico utilizado para fazer a análise das mesmas.

O depoimento de Francisco José Brito[4] mostra a já forte preocupação com a imagem do repórter ainda na década de 70, e, também, revela que posicionamentos mais ousados por parte dos profissionais de TV seguramente existiam desde mais de três décadas (RGT, 2004). Outros interessantes pontos que devem ser observados no momento da construção da *passagem* pelo repórter da Globo é o que se pode chamar de fator sorte e, ainda, o saber aproveitar essa tal "sorte", de modo a transformá-la em material para veiculação. Porém, não é sempre que a notícia "vai até o repórter", e ele consegue, além de perceber seu potencial, encontrar uma maneira de aproveitar bem o acontecimento.

> É indiscutível que recursos próprios da arte cênica são usados no telejornalismo; alguns jornalistas chegam a fazer curso de teatro, inclusive para perder a timidez. O uso da maquiagem e as roupas especiais, e o jeito de olhar para a câmera muitas vezes dão ao telespectador a impressão de que a notícia está sendo apresentada por um ator. O desempenho perfeito no vídeo não deve ser confundido com farsa. Assim como na arte cênica, o que existe é muito ensaio e treinamento. É comum que o repórter, espinha dorsal do noticiário, ensaie várias vezes a *passagem* de uma matéria. Esse momento é precedido de produção, avaliação do cenário (recurso do teatro), marcação da entrada e saída da cena, etc (BARBEIRO e LIMA, p. 82 e 83).

Ivonete Pinto (1997) avança no pensamento de Barbeiro e Lima ao citar que "o que estará aparecendo de pano de fundo tem que ilustrar o texto que vai ser dito. Se for uma externa, 'com figurantes', outro ingredientes da dramatização fazem parte da cena". Ela também propõe uma possível fórmula para lidar com essa situação:

> Em primeiro lugar, o repórter precisa do recurso da concentração, imprescindível acima de tudo no teatro, para que os tais "figurantes" não atrapalhem a fala. Em segundo lugar, estes "figurantes" não podem, é claro, chamar a atenção para si, muito menos passar na frente da câmera. Tudo isso é necessário para que o boletim, também chamado de passagem ou stand-up, seja composto de tal forma a contribuir com o "enredo" da reportagem (PINTO, 1997, p.1).

[4] BRITO, Francisco José. Questionário padrão respondido por e-mail em 5 de abril de 2010.

As coincidências entre a produção de algo ficcional e de um produto telejornalístico são de deixar boquiabertos aqueles que não estão em contato constante com uma produção televisiva, mas alguns estudiosos defendem que, apesar disso, existe um abismo entre o que é jornalístico e o que é ficcional.

> Os jornalistas têm compromisso com a notícia, buscam sistematicamente o que entendem ser verdade e desenvolvem suas investigações dentro do parâmetro da isenção. O que dizem muitas vezes mexe com a emoção das pessoas, mas eles não representam qualquer personagem. Já os atores vivem da arte de representar. Fazem o melhor que podem para emocionar o público, mas no universo do entretenimento (BARBEIRO e LIMA, 2002, p. 82).

Resta, entretanto, um questionamento: Apenas por falar sobre algo que verdadeiramente ocorreu, o jornalista está livre de repassar uma realidade simulada? Quando um produtor escreve uma pauta e seleciona o gancho que considera mais adequado; quando um repórter lança um olhar sobre um determinado fato e o descreve com suas palavras sempre cheias de significados; ao ser escolhido um ângulo e não outro pelo cinegrafista; quando um editor seleciona apenas determinadas imagens; etc. Em todas essas e em muitas outras etapas há uma apropriação e conseqüente ressignificação do real. Nesse caso, seria possível dizer, sem prejuízo à qualidade da notícia, que se trata de uma realidade simulada. Mas a simulação pode ir além desses termos.

> [...] A narrativa telejornalística pode ser descrita como uma encenação, montada a partir da unificação discursiva de eventos selecionados no contexto de um acontecimento, eventos que muitas vezes não se justificam isoladamente, mas que encontram o seu complemento quando submetidos às formas telejornalísticas (VALLE, 2007, p. 7).

Como é possível perceber, muito se discute a respeito das diferenças e semelhanças entre telejornalismo e ficção. E a grande maioria dos autores, apesar de reconhecer uma série de similaridades entre as duas atividades, faz clara distinção entre transmitir uma informação factual e uma fictícia. Mesmo assim, ao expressar sua opinião sobre o recurso em pauta, a repórter da rede Globo Sandra Almada Laukenicas[5] (2010) conta: "ouço falar de repórteres que já saem da redação com uma passagem pronta, ou seja, ele/ela constroem a realidade que não existe ainda! Estar à frente da câmera é o que lhes interessa apenas – um equívoco, baseado em deformação do conceito de telejornalismo". No caso exposto por Laukenickas, a realidade não somente está sendo simulada como, também, até certo ponto, antecipada. Quando um repórter escreve um

[5] LAUKENICKAS, Sandra Almada. Comentário enviado por e-mail em 18 de maio de 2010.

texto ou mesmo uma *passagem*, a qual deveria representar que ele esteve presente no local do acontecimento, antes que o fato ocorra ou que ele verifique pessoalmente o sucedido, ele necessariamente precisará imaginar, ou seja, criar uma cena fictícia, que, depois, poderá ou não ser comprovada com diversos níveis de aproximação/distanciamento do real. Isso leva à reflexão sobre até que ponto essa criação seria legítima e não feriria os princípios éticos de produção jornalística.

De acordo com o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, capítulo II, artigo 4º, "o compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, deve pautar seu trabalho na precisa apuração dos acontecimentos e na sua correta divulgação" (FENAJ, 2007). Mas, se sem apurar os fatos, um jornalista conseguisse descrever com detalhes uma cena ocorrida e comprovasse isso por meio das imagens? Se mesmo sem uma apuração prévia um repórter se aproximasse tanto da realidade que fosse capaz de dizer que aconteceria um gol no instante exato em que ele ocorresse? Com 20 anos de experiência, o repórter Régis Rösing[6] foi o primeiro a realizar essa façanha e não foi apenas uma vez. No instante exato do gol, ele disse que iria acontecer e lá estava a bola na rede.

> Por trás dos gritos de locutores, de narradores, de comentários envaidecidos de repórteres, ninguém se preocupa em ouvir a palavra, a voz ofegante, o pranto feliz do cara que faz o gol. Quando eu fazia essa passagem, eu combinava com os atacantes de eles irem na câmera, eu narrava o lance e eles iam na câmera, mandar a mensagem deles, pro Brasil inteiro ouvir o principal personagem que só havia imagem na televisão. Normalmente você só ouve o som da torcida e o do narrador. Então isso é pra poder dar voz ao herói (RÖSING, 2010).

Em entrevista, Rösing declarou que realiza esse tipo de passagem por um método simples e antigo, porém bastante trabalhoso, o da tentativa e erro.

> [...] É muito simples. Eu não faço previsão, não sou vidente. Eu fico narrando tudo que é ataque. Eu combino com o repórter cinematográfico, esse é um trabalho de equipe maravilhoso. Ele fica em mim e quando a bola começa a chegar perto do ataque eu começo a narrar: "E o gol começou desse jeito" (RÖSING, 2010).

O repórter se vale de experiência, capacidade de improviso e da lógica. É mais fácil, por exemplo, que um gol seja marcado em um momento de cobrança de pênalti, caso bastante explorado pelo profissional. Essa é, entretanto, uma das formas mais inusitadas

[6] RÖSING, Régis. Entrevista gravada por telefone em 31 de maio de 2010.

de elaboração da *passagem* que se tem notícia e remete a outro aspecto que deve ser levado em consideração: o da dramatização, o qual se faz presente não somente nesse como também em todos os outros em que se dá a construção da *passagem* em maior ou menor intensidade. Pinto discute essa temática e avalia o repórter no momento da *passagem* como se ele estivesse interpretando uma cena.

> [...] A"atriz" ou o "ator" tratam de ajeitar a roupa e o cabelo, de fazer uma maquiagem adequada e, junto com o câmera, escolhem o melhor cenário. Ou seja, o que estará aparecendo de pano de fundo tem que ilustrar o texto que vai ser dito. Se for uma externa, com "figurantes", outros ingredientes da dramatização fazem parte da cena (PINTO, 1997, p. 1).

Essa construção à qual Pinto se refere, tem início anterior à execução da *passagem* e, logo, à montagem da matéria também. A estudiosa mostra que "grosso modo, dramatizar e interpretar seriam a mesma coisa", uma vez que "a dramatização nada mais é que o esforço de tornar uma narrativa mais interessante, com vida, dando, assim, importância ao seu teor" (PINTO, 1997, p.2).

> Afora o texto falado, a dramatização inclui, evidentemente, a linguagem não verbal. Interessa aqui a gesticulação facial sobretudo, já que os enquadramentos são fechados. E note-se, quanto mais fechados, mais importante é a notícia – ou o trecho dela – em questão. Esta linguagem, tão comum no cinema, passa a ser usada com ênfase, por exemplo, no *Jornal Nacional* da rede Globo (PINTO, 1997, p.2).

Pinto conta que "o Estado de São Paulo chegou a dizer que os estudantes de jornalismo que querem trabalhar na televisão deveriam fazer curso de arte dramática" e que "de nada adianta o preparo técnico-intelectual se a mensagem não for passada com talento. A forma pode derrubar o conteúdo" (1997, p. 3 e 4).

Com isso não se está corrompendo a idéia de que jornalismo deve sustentar-se na verdade. Apenas evidencia-se o fato de que qualquer verdade, ao ser filtrada (pauteiro-editor-repórter-editor-apresentador) passa a ser a versão/visão de uma verdade. O repórter e o apresentador são canais transmissores cujo self – as características de cada um – interfere no conteúdo da mensagem/notícia.

> Um telejornal é um produto de uma emissora. Para atrair público/consumidor precisa, cada vez mais, devido à crescente concorrência, apresentar conteúdos diferenciados, através de formas inovadoras. Ou seja, material humano, quanto mais humano for, lato sensu, mais personalidade agregará ao produto. Notícia por notícia, os computadores, via Internet, podem fornecer. Notícia com interpretação e vivacidade faz a diferença (PINTO, 1997, p.6).

Mesmo com dramatização e talvez principalmente por ela, o momento da *passagem* é carregado de significados que auxiliam na compreensão da verdade que se tenta transmitir. Verdade essa que, nesse momento, será vista por meio, literalmente, do olhar do repórter.

A *passagem* de acordo com os artífices

Nos primórdios da televisão no Brasil, o jornalista de televisão era considerado um tipo de marginal do jornalismo, ou o telejornalismo era visto como algo menor, se comparado com os meios de comunicação, como o jornal impresso. Quem ousasse trocar a redação do jornal pelos bastidores da TV estava, simplesmente, mudando de ramo. "Sou testemunha de um tempo em que semelhante discriminação atrasou a chegada de muita gente boa ao universo fascinante do telejornalismo" (PRADO, 1996, p. 7).

Mas, ainda que com atraso, os profissionais que se procuravam chegaram e mudaram o rumo da TV. Dentre os repórteres entrevistados está Laukenickas, nacionalmente conhecida pelo nome de Sandra Passarinho, a primeira correspondente internacional da rede Globo e uma das profissionais atuantes que está há mais tempo trabalhando em televisão. De acordo com a repórter:

> É possível considerar a passagem como uma forma de destacar a presença do repórter no local onde se desenrola a ação da matéria. A expressão, literalmente, pode também se referir a um momento de ligação entre trechos da reportagem, que podem ou não acontecer em locais diferentes (LAUKENICKAS, 2010).

Depois dos repórteres testemunhais, como Tico-Tico e Carlos Spera, a década de 60 foi marcada pela iniciação de repórteres, como Laukenickas, que somente em 70 começaram a realizar o que hoje é denominado *passagem*, devido à chegada de recursos técnicos adequados para tal (RGT, 2005). Segundo Fechine e Lima, que subdividem a *passagem* em sete categorias base, a função descrita por Laukenickas diria respeito à "indicação ou realce de percurso".

Prado, por sua vez, destaca quatro situações em que a *passagem* se torna imprescindível para a construção de uma narrativa compreensível. Dentre elas, o estudioso converge com Fechine e Lima, ao demonstrar uma ação que pode ser realizada quando o repórter

precisa indicar ou realçar um determinado trajeto sem aparentar que os acontecimentos descritos se sucederam como que por mágica. Ele exemplifica:

> O repórter vai cobrir a convenção de um partido político que apontará o seu representante na eleição para governador do Estado. Um dos possíveis candidatos está na rua conversando com partidários e isso está sendo narrado em off e, na seqüência seguinte, será feita uma entrevista com outro que está numa casa. O repórter não pode aparecer falando no lado de dentro sem mais nem menos. Então ele aparece na tela e diz que "enquanto lá fora o movimento é grande, na parte interna o outro candidato está aguardando, tranquilamente, o que vai acontecer". Nesse momento o repórter faz uma pergunta que o candidato irá responder numa seqüência lógica. Fica a impressão de que o repórter estava lá dentro, narrando os fatos que via do lado de fora (PRADO, 1996, p. 33).

Até então todos concordam que existem momentos onde a presença do repórter, enquanto testemunha de um determinado acontecimento, pode e deve ser evidenciada com a aparição dele, através da *passagem*. Laukenickas enfatiza, a título de exemplo, que "há passagens que resultam de situações que acontecem na hora da gravação, e viram parte daquela narrativa" e relata: "[....] Já levei empurrões da polícia, fiquei espremida em meio a multidões, tive grande dificuldade em chegar até um lugar, e registrei isso para a câmera informalmente". A experiência profissional de quatro décadas mostrou a ela que, nessas e em algumas outras circunstâncias pontuais, "a presença do repórter, *on* câmera, é fundamental porque ele representa o assunto ao telespectador, ele mostra o drama dos desabrigados pelo temporal, ou das vítimas de um atentado, e está lá onde tudo acontece no momento" (2010). E, ainda:

> [...] Em outras situações, a matéria pode perfeitamente acontecer sem uma passagem. Uma narrativa na primeira pessoa seria mais eficaz. Uma pergunta do repórter a alguém pode ser mais enriquecedora, por exemplo. [...] A passagem não é necessariamente o melhor momento da reportagem, e, às vezes, não tem importância nenhuma no contexto do assunto, ou seja, é gravada apenas porque existe a crença de que "a passagem é a assinatura do repórter" (LAUKENICKAS, 2010).

Com o embasamento exatamente na crença citada por Laukenickas, Fechine e Lima destacam outra função da *passagem*, a de "construção de presença". Essa categoria é uma tentativa de "realçar a proximidade do repórter em relação àquilo que noticia, enfatizando uma condição que subjaz todas as suas outras participações no telejornal, a de testemunha do fato/ fenômeno (afinal, é ele que está no local) (2009, p.273).

> Inclui-se também nessa categoria aquele tipo de *passagem* que funciona como uma simples "assinatura" do repórter (exibe "quem está por trás das câmeras"). Em um caso ou outro, sua eventual supressão ou "cobertura" com imagens, pode se dar sem quaisquer prejuízos à estrutura geral do VT, na medida em que sua função é apenas "assinalar uma presença" (FECHINE e LIMA, 2009, p 273).

Essa é também uma característica destacada com bastante ênfase por Valle, o qual entende a *passagem* como um fenômeno de ancoragem tempo-espacial. Segundo ele, seria a *passagem* um dos elementos responsáveis pela construção de um efeito de real, tanto na reportagem como no telejornal. Para o pesquisador, "a convocação dos repórteres localizados no interior das notícias, os insere no "aqui e agora" em que se encontra o apresentador" (2007, p. 4).

Com 34 anos de experiência, o pernambucano conhecido pelos colegas apenas como "Chico", o já mencionado repórter Francisco José de Brito vivenciou praticamente todo o processo de transformação da *passagem* telejornalística no Brasil. Ele pôde acompanhar o desenvolvimento tecnológico, a adaptação da linguagem e toda a formulação do padrão estabelecido pela emissora Globo. Dentre as várias experiências, ele descreve uma *passagem* que realizou para o seu *Globo Repórter* de número 80:

> Entrei numa reserva florestal para mostrar a Kea, considerada uma das aves mais inteligentes do planeta. O pessoal da reserva sugeriu que eu levasse um pote de mel para atraí-las. Logo que entrei, elas vieram. Duas pousaram em meus ombros e uma ficou no chão, bicando minha calça jeans até rasgar. Eu falei o tempo todo para a câmera, passando informações sobre aquela espécie tão rara. Numa situação como essa, a tendência é cair no ridículo (BRITO, 2010).

Mas o que poderia "cair no ridículo" acabou ganhando sim uma pitada de humor e uma quantidade de informações sobre o comportamento do animal que provavelmente não seria possível mostrar em outras circunstâncias. Até mesmo a música de fundo faz menção à *passagem*, que mais parece uma brincadeira entre o repórter e as aves. Na Nova Zelândia, com o carregado sotaque nordestino que se faz presente em todas as suas produções, o repórter constrói uma *passagem* que Fechine e Lima classificariam como sendo de "gerenciamento de atenção", na qual faz uso de:

> [...] Estratégias que buscam tão somente promover um maior envolvimento do espectador com a própria narrativa jornalística, criando expectativa, aguçando a curiosidade, estimulando seu interesse pelo fazer-se reportagem. Exploram bastante a função fática da linguagem, convocando mais diretamente o envolvimento do telespectador com o conteúdo reportado, com expressões do

> tipo "Você deve lembrar que em...", "Responda rápido", "O que você diria se...", entre outras. Por se preocuparem justamente, em "chamar a atenção" do telespectador apelam, via de regra, para procedimentos lúdicos ("brincadeiras", "pegadinhas", "sustos" ou surpresas) ou as "espetacularizantes" (comportamentos performáticos; apelo aos recursos de pós-produção, tais como superposições, ilustrações computadorizadas, incrustações, etc.). Por quebrarem "convenções de estilo do próprio telejornal, essas passagens costumam ser mais frequentes em outros tipos de programas jornalísticos (no telejornal, elas são mais frequentes nas reportagens esportivas) (FECHINE e LIMA, 2009, p. 273).

Por meio do depoimento de Brito, é possível observar que para cada reportagem existe uma forma de elaboração diferente de *passagem*, assim como os elementos selecionados para a realização de cada uma variam significativamente de um repórter para outro. A importância dada a esse recurso técnico também muda de acordo com a formação ideológica de cada profissional. Ele defende que a utilização da *passagem* em uma reportagem é essencial e afirma, ainda, que uma "matéria sem passagem vira nota coberta. Todo bom telejornal procura valorizar seus repórteres, que são reconhecidos pela voz e principalmente, pela passagem. Um repórter desconhecido numa matéria sem passagem vai continuar anônimo. Um fantasma" (2010).

Christina Musse[7] tem um pensamento que se assemelha ao de Brito quando o tema é a necessidade de se fazer *passagem*. Para ela, "matéria sem passagem fica sem vida, mas se parece com uma nota coberta" (2010). Musse dá ainda maior ênfase à importância que acredita ter uma *passagem* no desenvolvimento de uma reportagem, ao falar sobre o que considera relevante no momento de elaboração desse recurso:

> [...] Acho que a passagem tem uma função didática, explicativa, e, ao mesmo tempo, permite que o telespectador identifique o sujeito da fala, aquele que "assina" a matéria. É uma maneira de singularizar o trabalho, de dar a ele quase que um cunho autoral, o que é muito bacana para o repórter (MUSSE, 2010).

O repórter Ogg Ibrahim[8] (2010), por sua vez, manifesta uma opinião menos definitiva sobre a questão da importância de se fazer *passagem* no decorrer de uma reportagem. Ao contrário do que é defendido por Brito e Musse, ele afirma que essa utilização "não é essencial", mas afirma que, embora não indispensável, trata-se de um recurso importante "pra dizer algo que não dá pra dizer em *off*. Se for só pro repórter aparecer na matéria, melhor virar nota coberta. A circunstância, depende do momento. [....] O que importa é conter informação importante".

[7] MUSSE, Christina. Questionário padrão respondido por e-mail em 31 de maio de 2010.
[8] IBRAHIM, Ogg. Questionário padrão respondido por e-mail em 4 de maio de 2010

Ibrahim gosta das *passagens* improvisadas e que passam naturalidade. Ainda de acordo com o repórter, "passagem é pra ser 'sílaba tônica' da matéria, conter a informação mais importante, despertar mais a atenção ou concluir algum raciocínio". E quando questionado sobre como se dá o seu processo de produção da *passagem*, complementa:

> Não há uma regra, depende do assunto. Tem de ser criativa e informativa, além de ter um bom enquadramento e fotografia. Muitas vezes um fundo desfocado diz mais que uma cena qualquer fora de contexto. A passagem tem de ser a "cereja do bolo". O telespectador tem dizer "caramba" quando você aparecer na matéria pra dizer algo (IBRAHIM, 2010).

Concordando com o pensamento lançado por Ibrahim, Fechine e Lima afiançam que "a presença do repórter no vídeo produz, por si só, um momento de destaque dentro da estrutura geral da reportagem. Quando dirige o olhar, de modo interpelativo ao espectador, o repórter tende a chamar sua atenção" (2009, p. 272). A partir disso, pode-se discutir a *passagem* funcionando como um modo de hierarquização informativa.

> Nas *passagens* de hierarquização, o repórter deseja, por meio dessa sua aparição, valorizar, deliberadamente, uma informação frente às demais. Sugere, assim, qual o aspecto mais importante para o qual se deve atentar. A função desse tipo de *passagem* é também, como o nome sugere, hierarquizar informações, situações, aspectos ou personagens dentro da reportagem, dando maior importância a tais elementos dentre os vários outros enumerados ao longo do roteiro (FECHINE e LIMA, 2009, p. 272 e 273).

Assim como, em um determinado ponto da notícia, uma dada informação pode ter mais peso que outra, no telejornal, as reportagens também podem ser diferenciadas umas das outras, em vários aspectos: quanto à urgência, tamanho, quantidade de entrevistados, etc.

Gérson Dias de Souza[9], ou simplesmente Gérson de Souza, como é conhecido no meio televisivo, desenvolveu uma maneira bastante particular de tentar cativar a audiência por meio de suas matérias. Para ele, a *passagem* enquanto elemento integrante do telejornal e da reportagem é um recurso que serve para "ligar assuntos ou descrever algo quando não há imagens" e só deve ser utilizada nessas circunstâncias (2010). Prado endossa o pensamento de Souza ao afirmar que "a passagem dá sequência à matéria. Por isso, o repórter precisa ter noção de como ela está sendo montada" (1996, p. 33 e 34).

[9] SOUZA, Gérson Dias de. Questionário padrão respondido por e-mail em 13 de maio de 2010.

O plano sequência, ou seja, sem interrupções, está entre os mais utilizados por Souza, o qual afirma que, quando faz *passagens*, não decora o texto e narra o assunto de improviso (2010). Mais uma vez observa-se a busca por naturalidade e espontaneidade. Souza comprova, através de sua postura, que os estilos podem se reedificar com o passar dos anos e que a *passagem* é, assim, submetida a modismos que podem ou não ser absolvidos em determinado período (Yorke, 2006).

Vinicius Costa[10] faz uma breve análise das mudanças que acredita terem ocorrido no modo de se fazer *passagem* precisamente entre as décadas de 90 e a atual.

> Nos anos 90, a escola Globo de televisão formou muitos repórteres que mal podiam se mexer. Na minha geração, dos anos 2000, conheci, na mesma emissora, a possibilidade de criar. Mas com "muito cuidado para não estragar". Na TV Record, encontrei uma outra filosofia. A de que o plano sequência poderia resolver em alguns casos. Mas a própria emissora se livrou desse formato, por considerar um tanto ultrapassado (COSTA, 2010).

O jornalista ao fazer essa análise bastante pessoal, elucida as mudanças que auxiliaram em sua formação profissional e, com isso, o fizeram enxergar formas diversificadas de quais elementos observar e utilizar ou descartar no momento da construção de uma *passagem*. De acordo com o repórter:

> Cada matéria tem uma situação muito particular para a passagem. Levo em conta a informação, o tempo disponível, a qualidade de imagem do local entre vários outros detalhes. Prefiro sempre incluir movimento na passagem, mas isso nem sempre é possível ou viável. Uma saída simples é rabiscar o texto da reportagem toda, como um rascunho, para encaixar a passagem da melhor forma possível. É uma pecinha de quebra-cabeça (COSTA, 2010).

A jornalista Patrícia Calderón[11] também acredita no dinamismo técnico como uma forma de construção da *passagem* telejornalística e enfatiza a postura que o repórter deve ter nesse momento. Chega a afirmar, inclusive, que "quanto mais informal melhor. Claro, quando o assunto permitir" (2010). Assim como a *passagem* pode surgir a partir de uma figura importante é possível também que um personagem ou mesmo uma imagem sirvam de ponto de partida para a utilização desse recurso. Essas são duas situações comumente exploradas pelo jornalista Alysson Oliveira de Araújo[12] ao

[10] COSTA, Vinícius. Questionário padrão respondido por e-mail em 5 de maio de 2010.
[11] CALDERÓN, Patrícia. Questionário padrão respondido por e-mail em 29 de março de 2010.
[12] OLIVEIRA, Alysson. Questionário padrão respondido por e-mail em 16 de maio de 2010.

descrever uma *passagem* que realizou em uma localidade que tem o sugestivo nome de "Carrasco", a qual se encontra na divisa entre o Ceará e o Piauí.

> Tudo lá é muito seco, difícil sobreviver. Começamos a matéria explorando o nome "Carrasco", dando ao telespectador a sensação de estarmos falando de um "bicho", porém o tal "Carrasco" era a vegetação seca que dava nome ao distrito. Na passagem mostramos árvores destruídas, animais mortos e terminamos com uma imagem bem aberta da vegetação que realmente dava uma idéia de coisa destruidora, um "carrasco". (Criatividade e sintonia com o cinegrafista) (OLIVEIRA, 2010).

Para Oliveira (2010), deve ser considerada uma boa *passagem*, "aquela que deixa no telespectador a sensação de boa sacada do repórter". O instante da *passagem*, segundo o jornalista, é o de "justificar porque está aparecendo naquele momento, lembrando que não deve aparecer mais que a notícia". Ainda de acordo com o repórter, seu processo de criação da *passagem* se dá ao aliar "naturalidade, improviso, criatividade, conteúdo".

A *passagem* não é obrigatória. Por sinal, ela nem sempre deve aparecer no meio da reportagem. Pode ser uma abertura ou encerramento. Mas sempre só deve ser feita se o repórter tiver algo importantíssimo para falar ou mostrar. Não é para simplesmente aparecer o rosto do repórter (OLIVEIRA, 2010). Ele defende, ainda, que por meio da *passagem* o repórter pode criar uma afinidade com o telespectador e que se trata de um recurso importante nesse sentido de estabelecer uma aproximação, um diálogo. Esse diálogo é possível graças a postura adotada frente a câmera, para a qual se olha, como se olhasse nos olhos do telespectador.

Apesar dos aspectos de naturalidade, interação e dinamismo já destacados pelos repórteres como Brito, Rösing e Oliveira, esse olhar direcionado segue sendo determinante para que se estabeleça uma "conversa".

Lia Aderaldo[13] afirma que "um telejornal com todas as matérias sem passagem seria um pouco estranho. O próprio telespectador se perguntaria: quem fez estas matérias?" Ela apóia mais uma vez o pensamento de Valle (2007), o qual coloca a *passagem* como um recurso de auxílio para que o telespectador se localize no tempo e no espaço.

> A passagem é uma criação não só do repórter. O produtor, quando pensa na matéria que vai ser executada pelo repórter, já pode imaginar um roteiro para a construção daquele texto. E pode sugerir o tema da passagem. O cinegrafista é o principal parceiro. Muitas vezes, as idéias do que vai ser mostrado na passagem

[13] ADERALDO, Lia. Questionário padrão respondido por e-mail em 17 de maio de 2010.

> além do repórter, vem dele. É ele quem diz se o sol e a iluminação permitem uma virada de câmera, se o vento vai atrapalhar a imagem do repórter por causa do cabelo, se o movimento que você imaginou é possível... Eles têm um olhar mais apurado sobre a imagem e sempre nos dão boas sugestões de como dizer aquele texto, mostrando muito além da imagem do repórter. É importante ter essa cumplicidade para um bom resultado do trabalho (ADERALDO, 2010).

Essa cumplicidade enaltecida por Aderaldo se torna ainda mais presente quando, ao invés de observar uma reportagem "tradicional", se analisa uma videorreportagem. Nesse caso, o repórter é também produtor, cinegrafista e, principalmente, um dos personagens da matéria. Mais que cumplicidade, a videorreportagem exige uma responsabilidade maior em relação ao que se configuraria como trabalho em equipe. No caso da videoreportagem, às vezes existe uma equipe de apoio presente, em outras, tornam-se equipe as pessoas que estão diretamente envolvidas na matéria. Nesse caso, o repórter deixa de ser apenas testemunha - como o eram Tico-Tico e Spera, como o são tantos repórteres contemporâneos -, para se tornar partícipe.

> A videorreportagem não permite muitos recursos de iluminação. Sem a ajuda de um outro profissional, o videojornalista grava as imagens com a iluminação natural ou com uma artificial acoplada a câmera (geralmente, o *Sun-Gun*, um refletor de um só ponto de luz que funciona com uma bateria portátil e ilumina a mesma direção que a lente da câmera aponta.). Isto pode gerar uma perda na qualidade e na expressividade das imagens. O profissional precisa driblar a falta deste importante recurso para não prejudicar o material (THOMAZ, 2006, p. 7 e 8).

É exatamente essa a missão diária de Thais Corrêa Itaqui, há dois anos trabalhando no *Profissão: Repórter*, ela destaca a experiência que vivenciou ao realizar o programa sobre cuidados paliativos, veiculado em dezembro de 2009. Como faz parte da linha editorial do programa, todas as *passagens* realizadas são em movimento. Thomaz estabelece uma significativa diferença entre a elaboração da *passagem* tradicional, para a que é realizada pelo videorreporter.

> [...] É a passagem sem microfone, quando a câmera é segurada pela própria mão do profissional e virada para o rosto dele. O som, neste caso, é captado pelo microfone interno do equipamento. O enquadramento do rosto do repórter também é o close ou o meio primeiro plano, o que causa uma sensação mais intimista e próxima com o telespectador (THOMAZ, 2006, p. 7).

A linguagem da videorreportagem é semelhante à linguagem da reportagem tradicional de TV. Porém, esta nova forma de produção permite a experimentação que, embora

sutil, rompe com a padronização de formatos existentes hoje nos telejornais brasileiros. Muitos conceitos desta linguagem surgiram no início da videorreportagem no Brasil, pela falta de estrutura e pelas precárias condições de trabalho. Ao longo dos anos, os profissionais aperfeiçoaram-se e buscaram uma linguagem diferente da linguagem da reportagem tradicional (THOMAZ, 2006, p. 8).

Tal semelhança entre reportagem tradicional e videorreportagem pode ser observada na descrição que Itaqui faz do seu processo de elaboração da *passagem* telejornalística. Ela reconhece que a linguagem diferenciada do programa abre espaço para que "aconteçam coisas imprevisíveis" e que essas são as melhores passagens, mas:

> Para criar um texto de passagem é preciso pensar na reportagem, no conteúdo, nas possíveis gravações, locações. Sempre temos em mente um texto, mas não necessariamente é o que usamos. [...] Claro que temos que nos posicionar e levar em consideração o melhor lugar com a melhor iluminação (ITAQUI, 2010).

Assim, a *passagem* – um símbolo, uma marca registrada do repórter de televisão, ou do videorrepórter, num momento significativo da formulação e do recorte do fato para o espectador, funciona como um elemento fundamental na composição, criação e elaboração da matéria prima do jornalismo audiovisual – a reportagem.

Considerações

Neste trabalho, a partir do cruzamento entre os depoimentos de telejornalistas e a bibliografia especializada, foi possível analisar a *passagem* no telejornalismo brasileiro, ao longo de seis décadas de existência da televisão no país. O processo de consolidação e transformação deste recurso só conseguiu se solidificar no telejornalismo a partir da evolução tecnológica nos anos de 1970. Depois deste período, as transformações continuaram a possibilitar novas nuances para a *passagem*.

Na composição da *passagem*, alguns elementos são imprescindíveis, tanto para os teóricos quanto para os artífices da prática jornalística cotidiana, como a interpretação através de encenação ou de dramatização.

Alguns fatores como "sorte", técnica ou o chamado *feeling* jornalístico contribuem para a realização de uma boa *passagem* e ainda ajudam a consolidar a carreira do repórter, como um tradutor dos fatos do cotidiano para o espectador, por meio de uma narrativa jornalística, que é a reportagem televisiva.

A *passagem*, entre tantas propostas apresentadas, pode ser um modo de destacar a presença do repórter, uma forma imprescindível para a construção de uma narrativa compreensível, ou, ainda, um fenômeno de ancoragem tempo-espacial. Todas estas possibilidades convergem num ponto, que é a necessidade da mesma durante a narrativa telejornalística.

A diversidade de formas como uma *passagem* pode ser realizada, de acordo com o assunto, o repórter e até a criatividade do mesmo, complementam esta reflexão de que este momento único da reportagem precisa ser construído com base no fato jornalístico e na apuração das informações, de forma a retratar a realidade ocorrida ou em ocorrência, através de uma espécie de tradutor do real.

REFERÊNCIAS

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo. **Manual de telejornalismo**, Rio de Janeiro: Campus, 2002.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

FECHINE, Yvana; LIMA, Luisa Abreu e. **Por uma sintaxe do telejornal: uma proposta de ensino.** *Revista Galáxia,* São Paulo, n. 18, p. 263-275, dez. 2009.

FENAJ (Federação Nacional dos Jornalistas). **Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros**. 2007.

GANZ, Pierre. **A reportagem em rádio e televisão**. Portugal: Editorial Inquérito. 1999.

GOLDENBERG. Miriam. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PINTO, Ivonete. **A dramatização no telejornalismo** Porto Alegre: FAMECOS, 1997.

PRADO, Flávio. **Ponto eletrônico**. Editora Limiar: São Paulo, 1996.

RGT (Rede Globo de Televisão) **Jornal Nacional: a notícia faz história** / Memória Globo. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

THOMAZ, Patrícia. **A linguagem experimental da videorreportagem**. Intercom, 2006.

VALLE, Flávio Pinto. **Reflexões sobre a passagem no telejornalismo**. Juiz de Fora, Intercom, 2007.

VALLE, Flávio; LEAL, Bruno Souza**. O telejornalismo entre a paleo e a neotevê.** Juiz de Fora.

YORKE, Ivor; tradução de Mauro Silva. **Jornalismo Diante das câmeras**. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

YORKE, Ivor. **Telejornalismo**, São Paulo: Roca, 2006.