



CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIVATES

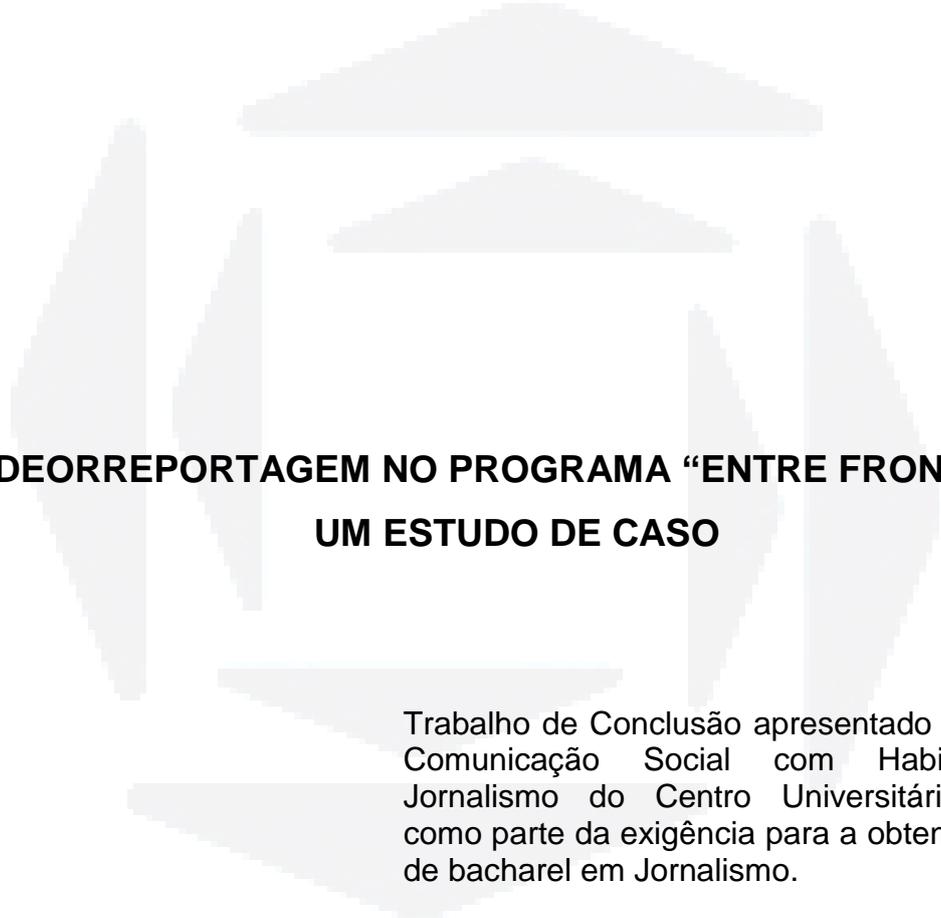
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

**A VIDEORREPORTAGEM NO PROGRAMA “ENTRE FRONTEIRAS”:
UM ESTUDO DE CASO**

Marcos Fernando Ruschel

Lajeado, julho de 2014.

Marcos Fernando Ruschel



**A VIDEORREPORTAGEM NO PROGRAMA “ENTRE FRONTEIRAS”:
UM ESTUDO DE CASO**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo do Centro Universitário Univates, como parte da exigência para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Sandro Luís Kirst

Lajeado, julho de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela direção, proteção e oportunidade de realizar o sonho de me tornar jornalista.

À minha família, pela compreensão e amor. Em especial, aos meus pais, Luiz Antônio Ruschel e Marlene Maria Ruschel que sempre me apoiaram e fizeram sacrifícios para que eu pudesse estudar.

Aos meus amigos, que mesmo com a distância gerada pelos estudos, permaneceram presentes e fazem parte da minha história.

Aos meus colegas, com quem aprendi muito e vou carregar os conhecimentos adquiridos para o resto da minha vida. Destaco três em especial: o jornalista Marcus Staudt, que me apoiou no início da trajetória e com quem aprendi muito, o publicitário Fernando Schmitz, que deu dicas de captação de imagens e é um dos melhores videografistas que conheço, e por fim, o publicitário Maurício Hergemoller, grande videografista e o melhor monitor que o curso de comunicação social da Univates já teve.

Aos professores que pelo conhecimento transmitido nestes seis anos e meio de graduação. Em especial ao meu orientador, Sandro Kirst, pela paciência e principalmente pela oportunidade de aprendizado diário no contexto da TV Univates. Agradeço por ter acreditado no meu trabalho.

RESUMO

Este trabalho analisa a produção e execução de episódios do programa “Entre Fronteiras”, realizado pelo jornalista Luís Nachbin e exibido pelo Canal Futura. Queremos compreender quais são as qualificações necessárias, bem como, as limitações e dificuldades da produção de um videorepórter. Demonstra ainda como a videoreportagem amplia o horizonte de criação do jornalista ao permitir trabalhar a subjetividade, propiciando novos significados na mensagem televisiva. O método usado é qualitativo e interpretativo. A pesquisa é bibliográfica e de campo, através de entrevista com o realizador do programa televisivo, estudo de caso e análise de três episódios do programa.

Palavras-chave: Comunicação. Telejornalismo. Videoreportagem.

ABSTRACT

This paper analyzes the production and execution of episodes of “Entre Fronteiras” program conducted by journalist Luís Nachbin and broadcasted by Canal Futura. We want to understand what are the necessary qualifications, as well as the limitations and difficulties of producing a reporter video. It also demonstrates how video interview broadens the horizon of creation to allow the journalist to work subjectivity, giving new meanings in the broadcast. The method used is qualitative and interpretative. The research is bibliographic and field, through interviews with the journalist of the television program, case study and analysis of three episodes of the program.

Keywords: Communication. Newscast. Video interview.



*“Como é feliz o homem que acha a sabedoria, o homem que
obtém entendimento.”
(Provérbios 3:13 versão NVI)*

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Sistematização dos objetivos e métodos de pesquisa.....	31
--	----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 – Praça Tahrir no Cairo	33
ILUSTRAÇÃO 2 – Entrevistados do episódio “A revolução de Ghada”.....	35
ILUSTRAÇÃO 3 – Entrevistado do episódio “O mestre dos caixões”.....	36
ILUSTRAÇÃO 4 – Entrevistado do episódio “O mestre dos caixões”.....	38
ILUSTRAÇÃO 5 - Entrevistadas do episódio “A vila das mulheres”	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 OBJETIVOS	13
1.1.1 Objetivo geral	13
1.1.2 Objetivos específicos	13
1.2 JUSTIFICATIVA	13
1.3 DELIMITAÇÃO	14
2 REFERENCIAL TEÓRICO	15
2.1 Telejornalismo: aspectos históricos	15
2.2 Telejornalismo: aspectos de produção de conteúdo	17
2.2.1 Imagem	19
2.2.2 Texto jornalístico	20
2.2.3 Edição de conteúdo	21
2.3 Videoreportagem: técnica e estética	22

3. METODOLOGIA.....	29
4. ANÁLISE DOS EPISÓDIOS	32
4.1 Descrição e análise dos episódios	33
4.1.1 A revolução de Ghada	33
4.1.2 O mestre dos caixões	36
4.1.3 A vila das mulheres	38
4.2 Entrevista com Luís Nachbin	40
4.2.1 Quanto à pesquisa e produção	40
4.2.2 Quanto ao exercício da videoreportagem	40
4.2.3 Quanto à linguagem, texto e passagens	41
4.2.3 Quanto à finalização	41
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS	45
ANEXO A	48

1 INTRODUÇÃO

Atualmente a área de comunicação busca cada vez mais profissionais que sejam multimídia, ou seja, que possam desenvolver atividades e se comunicar em diferentes meios. Mas também, pessoas que possam desempenhar diversas funções em um mesmo meio, como a televisão, por exemplo. Na área específica do telejornalismo, seguindo a tendência do profissional desempenhar mais funções, surge no Brasil ao final do ano de 1987 o videorepórter. Ele é capaz de produzir sozinho uma reportagem para a TV, sendo responsável por inúmeras, ou todas as etapas do processo de criação: escolha de pauta, agendamento, produção, reportagem, cinematografia e edição. A pioneira neste formato telejornalístico brasileiro foi a TV Gazeta de São Paulo, que pertencia à Fundação Cásper Líbero. O formato ganhou destaque durante a longa grade de programação de variedades, chamada de TV Mix. Na época, o profissional ganhou o apelido de “repórter abelha”. Os avanços tecnológicos impulsionaram a experimentação dos novos modos de produção de reportagens na TV analógica e, mais tarde, em outras mídias. Silva (2008) alega que os discursos sobre a videoreportagem na televisão brasileira tendem a acentuar tanto o caráter tecnológico, assim como a falta de estrutura das empresas como fatores determinantes para o seu aparecimento e desenvolvimento.

Barbeiro (2002) explica que nesse novo tipo de linguagem o videorepórter executa o seu próprio trabalho do começo ao fim e produz assim uma matéria de autoria única. Nessa prática jornalística, o repórter acaba se envolvendo mais com a notícia como uma testemunha dos fatos registrados, como se fizesse parte da história que está contando.

Hoje, as produções de videorreportagem são cada vez mais comuns na Web. Mas a originalidade da narrativa só foi possível quando entraram em cena a ousadia, a habilidade e a competência comunicativa de alguns profissionais, proporcionando novas sensações na linguagem televisual e introduzindo no material a marca do autor que a produzia. Neste contexto, Lima (1998, p.48) explica:

[...] é a centralização da narrativa sob a perspectiva de alguém que participa, testemunha ou “vê” oniscientemente um acontecimento ou uma situação [...] o repórter não tem pudor em revelar suas impressões. Sua subjetividade é tão válida quanto aquela suposta “objetividade” que a imprensa convencional tanto preza, mas que sabemos não existir.

O “Entre Fronteiras”, veiculado diariamente no Canal Futura, por exemplo, é um programa de videorreportagem cujo jornalista, Luís Nachbin, viaja para diversos países sozinho com uma câmera em busca de histórias e acontecimentos que apontem, sobretudo para a diversidade cultural dos povos, ancorada nas peculiaridades da vida cotidiana, mas sem perder de vista as relações com um sistema macro político e econômico e suas implicações sociais e culturais. No site da emissora, o programa é apresentado como uma série de documentários que mostra vários aspectos dos países visitados em tom intimista. Este é um ponto importante da abordagem pretendida, pois a videorreportagem é um modo de construção específico no telejornalismo que tem entre as suas principais marcas uma autonomia autoral para retratar os fatos e a realidade.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo geral

Investigar o processo de construção da videoreportagem no programa “Entre Fronteiras”.

1.1.2 Objetivos específicos

- a) Historicizar a videoreportagem no contexto do telejornalismo.
- b) Descrever as especificidades da produção e execução do trabalho jornalístico neste formato.
- c) Caracterizar as narrativas da videoreportagem no programa “Entre Fronteiras”

1.2 JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa é relevante para a área de comunicação e principalmente do telejornalismo, pois aborda um tema pouco estudado e que não possui grande bibliografia. Do ponto de vista pessoal, a videoreportagem é um formato de produção televisiva com o qual já trabalhei e gostaria de aprofundar conhecimentos.

1.3 DELIMITAÇÃO

O estudo de caso será voltado à análise de três edições do programa “Entre Fronteiras”, da série produzida no continente africano, veiculada no Canal Futura em 2013.



2 REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo traz conhecimentos de autores do telejornalismo e videoreportagem, com citações e falas que sustentam a validade da análise proposta por esta pesquisa.

2.1 Telejornalismo: aspectos históricos

O primeiro telejornal foi ao ar em 1º de abril de 1952. O “Repórter Esso” passou do rádio para a TV Tupi do Rio de Janeiro. Conforme explica Villela (2008), no início não eram utilizadas matérias e nem imagens. O único recurso adicional, em relação ao rádio, era poder ver o apresentador. O “Repórter Esso” foi apresentado até 31 de dezembro de 1970. O Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel) foi criado em maio de 1961. Em 1962, outro fato importante para o telejornalismo brasileiro: o surgimento do “Jornal de Vanguarda”, primeiro realizado com jornalistas e a utilizar o *videotape*¹. O modelo serviu de padrão para muitos programas criados posteriormente.

¹ Também conhecido apenas como VT, o *videotape* é um equipamento que funciona através de uma fita magnética na qual é possível gravar áudio e vídeo, e que tornou significativamente mais fácil e rápido o processo de edição dos programas de televisão. (BRASIL, 2012, p.89)

Em sua primeira fase, a programação televisiva apresentava um baixo número de noticiários, especialmente por que não conseguia concorrer com a instantaneidade proporcionada pelos programas de rádio. Devido à demora na revelação e montagem dos filmes, a transmissão das imagens podia sofrer atraso de até 12 horas entre o acontecimento e a sua divulgação nos telejornais. (MELO 2002 In BRASIL 2012 p. 89).

O “Jornal Nacional” estreou na Rede Globo no dia 1º de setembro de 1969. Segundo Barbeiro (2002) este foi o primeiro telejornal com equipes em diversas capitais brasileiras, com proposta de cobertura em todo país. Os apresentadores eram Cid Moreira e Hilton Gomes. Mesmo com a expansão das redes, a maior produção, conforme Bistane (2005), ficou no eixo Rio-São Paulo.

Em 1978, o AI-5 foi revogado pelo presidente Ernesto Geisel, e a imprensa, que esteve sob o arbítrio da Censura desde 1968, respirou novos ares, embora nunca o Governo deixasse de manter um controle sobre a televisão. Da mesma forma, foi neste período que houve o maior crescimento desse veículo, especialmente da Rede Globo. A partir daí, a televisão passou a ser o grande veículo de massas com audiências extraordinárias, por conta da sua programação cada vez com maior índice produzida no Brasil e um percentual mínimo de produtos importados. (TORVES, 2007, p.66-67).

A produção e veiculação de notícias nas emissoras de televisão foi aumentando e a audiência também, o que fez com que programas de entretenimento dessem lugar a telejornais. Bistane (2005) explica que com o esquema de programação, os noticiários ganharam edições em horários para todos os tipos de públicos: manhã, tarde ou noite, inclusive com entradas durante a programação.

O espaço conquistado pelos telejornais e o constante crescimento da audiência abriu mercado para novas emissoras. Na década de 1980 surgiu o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e a Rede Manchete. Sílvio Santos e Adolfo Bloch herdaram os canais da antiga TV Tupi, cassados em 1980 pelo governo. Torves (2007) escreve que o SBT de Sílvio Santos inaugurou suas transmissões em 1981 e a Rede Manchete de Adolfo Bloch em 1983. Com isso o Brasil estava neste período com quatro redes nacionais comerciais: Globo, Bandeirantes, SBT e Manchete. Este último canal citado inovou com o Jornal da Manchete, levando ao ar um telejornal de duas horas de programação em horário nobre. A experiência

parecia ter grande potencial, mas não durou muito. Pouco tempo depois também surgiram vários programas de entrevistas e debates.

É fundamental ressaltar que a inserção de programas jornalísticos na televisão também se deve à legislação brasileira que trata das concessões dos serviços de radiodifusão e obriga as emissoras de televisão a cumprir “sua finalidade informativa, destinando um mínimo de 5% (cinco por cento) de seu tempo para transmissão de serviço noticioso”. Este artigo conforme Villela (2008, p. 22) consta no Código Brasileiro de Telecomunicações, foi instituído em 1962 e jamais foi alterado.

O surgimento dos quatro canais anteriormente citados impulsionou a criação de outras tantas emissoras de televisão, muitas delas em canal fechado. O Futura, por exemplo, é um canal educativo, porém privado, que nasceu com a TV a cabo. As transmissões começaram em 22 de setembro de 1997 com a proposta de associar a educação com a comunicação na televisão. O canal foi fundado pela Rede Globo, através da Fundação Roberto Marinho. O programa que analisaremos neste trabalho é veiculado pelo Canal Futura.

2.2 Telejornalismo: aspectos de produção de conteúdo

O telejornalismo tem papel fundamental na divulgação de informações e notícias no Brasil. Neste capítulo abordaremos os aspectos produtivos das matérias telejornalísticas. A mensagem de TV resulta, em geral, na combinação de três códigos: verbal, imagético e sonoro. No processo de criação da mensagem da videorreportagem, o jornalista é responsável pelo desenvolvimento desses três códigos e poderá explorar uma potencialidade que antes ficava a cargo exclusivo do repórter cinematográfico: o código imagético. Poderá assim, também escolher para onde o telespectador direcionará sua visão e o que ele não verá.

[...] há casos de mídias em que a hierarquia entre os códigos é sempre móvel, oscilante, dominando, num momento, o código verbal oral, e, logo a seguir, o imagético, que cede lugar à interação eqüitativa do imagético e sonoro, e assim por diante, como é o caso da TV, enfim, os níveis e graus de importância de cada código e os movimentos das hierarquias entre os códigos vão compondo mensagens semioticamente diversificadas nas quais impera não a redundância, mas cooperação intercódigos, interlinguagens tanto na formação da mensagem quanto no efeito de compreensão a ser produzido no receptor. (SANTAELLA, 2003, p. 46)

Normalmente a matéria jornalística televisiva contém 3 elementos na sua estrutura: *off*², *passagem*³ e *sonoras*⁴. O *off*, conforme Villela (2008, p. 24) é “o texto que vai contar ao telespectador o que ele está vendo na TV”. A definição *off* é utilizada pois o repórter não está na cena (imagens) no momento em que conta os fatos. Este recurso está presente em praticamente todas as matérias televisivas. Villela (2008) explica que o repórter precisa gravar o *off* como se estivesse contando o acontecimento para seus amigos, da forma mais coloquial possível, porém, sem erros de pronúncia ou uso de gírias. O momento em que o repórter aparece na matéria é chamado de *passagem*. Para Bistane (2005) é quando o repórter assina o trabalho, mas deve ter o cuidado de justificar esta intervenção na reportagem. Ou seja, precisa transmitir algo fundamental para a matéria, evitando falar aquilo que poderia ser dito no *off*. A *sonora* é a entrevista gravada e se busca utilizar o trecho mais importante dela.

² O termo *off* é usado porque a voz dele que cobre as imagens, narrando os acontecimentos. (VILLELA, 2008, p. 94)

³ *Passagem* é o momento em que o repórter grava o texto para contar o fato aparecendo na tela. (PRADO, 2005, p. 32)

⁴ *Sonora* ou *SON* é a gravação da entrevista. São as perguntas-chave que vão chancelar as informações que o repórter apurou. É comum gravar duas ou três perguntas. A edição vai usar os trechos mais importantes. (VILLELA, 2008, p. 29)

2.2.1 Imagem

Na TV, as imagens se encarregam de descrever os fatos, por isso para Villela (2008), o jornalista precisa aprender a contar apenas como as coisas aconteceram sem ficar preso às minúcias. Os detalhes serão citados somente quando for essencial para a compreensão da notícia, mesmo assim evitando a descrição do que as imagens já mostram, para não parecer repetitivo. O repórter vai apurar tanto quanto repórteres de outros veículos (jornais e rádios), mas pela dinâmica televisiva vai precisar resumir o volume de informações obtidas, porque em TV só o essencial interessa. “Para contar uma notícia com imagens o repórter precisa dispor de uma composição de cena adequada, que mostre pessoas, situações e cenários equilibrando os diversos elementos e, cada tomada (*take*) de cena” (VILLELA, 2008, p. 134). Para Barbeiro (2002) o repórter precisa desenvolver a compreensão da imagem. O conflito entre imagem e texto deve ser evitado, pois distrai o público; mas se ainda ocorrer, prevalece o poder da imagem.

É consenso que a imagem tem papel extremamente importante na televisão. Squirra (2004) explica que esta regra é válida para o telejornalismo, onde os profissionais precisam conhecer as potencialidades de expressão através das imagens. “É fundamental que o telejornalista domine o processo da comunicação com imagens em movimento e com todos os seus elementos expressivos, tais como o som, a iluminação e os cenários” (SQUIRRA, 2004, p. 135). Porém, ele adverte que os efeitos visuais devem ter um motivo maior que o de simplesmente embelezar uma seqüência de imagens.

2.2.2 Texto telejornalístico

O texto jornalístico, seja em mídia impressa ou eletrônica deve ser sucinto, claro, objetivo e simples – são normas universais. Para Paternostro (1999, p. 72) “só se faz TV com imagem, mas a palavra tem lugar garantido. O nosso desafio é descobrir como e quando usar a palavra”. No telejornalismo a preocupação principal é fazer com que o texto e a imagem caminhem juntos, sem competição.

Carvalho (2010, p. 45) chama o texto do repórter de relatório de reportagem e explica que “o documento define a estrutura da matéria, mostra o que ele próprio vai falar e o que os entrevistados vão dizer, num encadeamento lógico, claro e objetivo”.

Em telejornalismo, o texto é escrito para ser falado e ouvido. Entre as características da televisão, destaca-se a instantaneidade. Com isso, o telespectador precisa entender todas as informações de uma vez. “Se isso não acontece, o objetivo de quem está escrevendo, ou seja, transmitir a informação, fracassa” (PATERNOSTRO, 1999, p. 66). Barbeiro (2002) concorda que como no rádio, na TV o jornalista precisa fazer a notícia ser entendida pelo receptor no exato momento em que ela é transmitida.

O primeiro passo para a redação de um texto na TV é conhecer as imagens que poderão ser usadas na edição. É preciso saber o que usar para fazer o casamento da palavra com a imagem. Não descreva no texto exatamente o que está na imagem; o resultado será a redundância. (BARBEIRO, 2002, p.97)

A linguagem deve ser sempre coloquial, num tom de conversa, mas sempre com respeito às regras gramaticais da língua portuguesa. Carvalho (2010, p. 45) diz que “não é concebível, em momento algum, erros de português”.

2.2.3 Edição de conteúdo

A edição (a montagem, a organização e a combinação da linguagem não verbal com a linguagem verbal), também figura a ocorrência simultânea de signos e é outro elemento importante da linguagem telejornalística. É quando se realiza a formatação final da matéria. “Editar uma reportagem para a TV é como contar uma história, e como toda a história a edição precisa de uma sequência lógica que pelas características do veículo exige a combinação de imagens e sons” (BARBEIRO, 2002, p.102). É um momento artístico, onde se trabalha na lapidação da reportagem e são usados três ingredientes básicos: imagem, informação e emoção. Prado (2005) diz que este, é o momento de retirar o excesso, corrigir os erros e deixar o trabalho com visual limpo e correto.

Editar significa montar a matéria: selecionar imagem e som e, através de um sistema eletrônico (no caso da edição em VT), dar às imagens e sons selecionados uma sequência lógica, clara, objetiva, concisa e de fácil compreensão para o telespectador. Mas não é uma simples colagem de sons e imagens. Por ser uma arte requer paciência, dedicação, concentração, habilidade, criatividade e sensibilidade. E, sem dúvida, quando falamos de edição em telejornalismo, é preciso acrescentar ainda: fidelidade às informações. (PATERNOSTRO, 1999, p. 128)

Quanto à maneira tradicional de edição, Prado (2005) explica que ela consiste em começar a matéria em *off*, acrescentar a passagem e em seguida as sonoras. Mas ele destaca que esta forma de construção não é obrigatória e nem única. O tempo na TV tem um preço muito alto e os telejornais, segundo Villela (2008), não costumam ser fonte de lucro como outras produções (novelas e programas de entretenimento) nas emissoras.

O repórter deve obter do entrevistado respostas curtas que satisfaçam as indagações contidas na pauta. Respostas curtas facilitam o trabalho da edição de reportagem. Nos telejornais as sonoras costumam ser de no máximo 20 segundos, quando não menos. (BARBEIRO, 2002, p. 69)

Na TV, as reportagens seguem um padrão de tempo de edição que varia de 1 a 2 minutos. Conteúdos audiovisuais maiores são matérias especiais ou séries,

reportagens para revistas eletrônicas, documentários ou programas de entretenimentos. Então é necessário editar o conteúdo para que fique o mais sucinto possível. “A estrutura da reportagem é flexível, mas a matéria precisa ser encaminhada com sequência lógica para que o telespectador compreenda a notícia de imediato” (VILLELA, 2008, p.35).

Para Squirra (2004, p. 84) “a produção de reportagem para o telejornalismo requer muita atenção, pesquisa, checagem, além de muito profissionalismo da parte de todos os envolvidos no processo”.

2.3 Videoreportagem: técnica e estética

A videoreportagem, como conceito de produção solitária na era eletrônica, nasceu de tentativas empíricas no ano de 1987, 37 anos depois da inauguração oficial da televisão brasileira, como ruptura do padrão e também uma alternativa à falta de recursos. As primeiras experiências ocorreram na TV Gazeta, de São Paulo, com a utilização do chamado “repórter-abelha”. Nachbin (2005) destaca como uma das barreiras na época, a qualidade técnica das produções do videorepórter. Os equipamentos profissionais e capazes de produzir um conteúdo de qualidade eram grandes e pesados. Os equipamentos menores e leves utilizavam a tecnologia VHS, a qual, não tinha qualidade *broadcast* – ou seja, não alcançava os padrões necessários para veiculação na TV. “Os “abelhas” da TV Gazeta, munidos de câmeras VHS, não conseguiram competir, pelo menos tecnicamente, com a qualidade que as equipes convencionais obtinham” (NACHBIN, 2005, p. 118).

Squirra (2004) afirma que o repórter de televisão nunca está só, e sim, sempre acompanhado de uma equipe formada por mais quatro profissionais. No mesmo sentido, Prado (2005) explica que mesmo com equipamentos mais sofisticados o repórter precisa de outros profissionais, que juntos, formam a

chamada *ENG*. Ele destaca três pessoas fundamentais, além, do repórter: cinegrafista, iluminador e técnico de som. Barbeiro (2002), por sua vez, no capítulo em que fala da videorreportagem, explica que o profissional que trabalha sozinho é mais ágil, pois se desloca dirigindo o próprio carro ou motocicleta.

Supostamente, documentários reproduzem a vida real e matérias telejornalísticas informam sobre fatos reais. Mas, como acreditar em “realidade” se, diante do objeto de filmagem, estão um cinegrafista, um repórter, um produtor, um diretor, um iluminador? A espontaneidade da situação se perde na mesma proporção em que se torna uma parafernália eletrônica para capturá-la. (NACHBIN, 2005, p. 119)

Justamente neste sentido, Nachbin (2005) explica que a aceitação do “abelha” é infinitamente mais fácil em comparação com a equipe convencional, já que além de um número de pessoas menor, a quantidade de equipamentos também é, aumentando a naturalidade do processo. Barbeiro (2002) afirma que além de trabalhar com uma linguagem mais intimista em algumas situações, como no caso exemplificado, a videorreportagem leva vantagem na captação e difusão da notícia. Mesmo que a aceitação dos entrevistados possa ser maior, Nachbin (2005) compreende que quando se trata das empresas a situação é diferente: “constata-se facilmente que o videojornalismo, ou videorreportagem, ainda está longe de ser um modo de produção bem aceito pelas maiores empresas de comunicação do país”.

“O videojornalista, assim como a equipe convencional de televisão, deve estar treinado para viabilizar tanto uma rápida cobertura factual quanto uma reportagem de fôlego, ou até um documentário” (NACHBIN, 2005, p. 127-128). São duas formas de produção que, mesmo diferentes, precisam igualmente de uma boa direção. Um não é necessariamente superior ou inferior ao outro. A grande distância entre a equipe e o “abelha” está no fato de que um é aceito pelo mercado brasileiro desde os primórdios do telejornalismo.

“Videojornalismo é um modo de produção que muda consideravelmente as relações de trabalho, a forma e o conteúdo das reportagens. Deve ser visto com o máximo de seriedade” (NACHBIN, 2005, p. 118). Essa linguagem permite que o

repórter se envolva na história que acompanha. Barbeiro (2002) explica que ele se torna uma testemunha dos acontecimentos, que grava em câmeras digitais, leves, mas com qualidade para ser reproduzidas em TVs. Com essa interação, o repórter acaba virando personagem, na medida em que contextualiza as imagens gravadas com narração feita no momento de captação das imagens. Com isso, a câmera torna-se uma extensão do repórter, que tem a oportunidade de utilizar a interatividade como parte do processo de criação do produto audiovisual. “O grande envolvimento na observação do real e a participação imensa em todas as etapas da produção permitem ao profissional intervir de diferentes formas na narrativas” (THOMAZ, 2007, p.6).

O olhar do repórter dá o tom da matéria. Para Carvalho (2010), é o repórter quem vivencia o fato, que percebe os detalhes dos acontecimentos, que estabelece um contato direto com os personagens envolvidos, olho no olho. É ele quem mais sofre o impacto da emoção ou da revolta provocadas pelo assunto noticiado. É para ele a maior parte dos louros pelo sucesso da reportagem especial, assim como é em cima dele que recai a maior parte da cobrança. “O off da matéria desaparece e dá lugar a uma narração dos fatos que estão sendo filmados e a história que ele pretende contar, e tem quase sempre um tom coloquial. O repórter conversa com o telespectador...” (BARBEIRO, 2002, p. 76). “Os novos modos de produção por uma única pessoa, portanto, levam a assinatura do jornalista, pois seu olhar e sua impressão estão implícitos no texto e nas imagens, assim como no ritmo da matéria” (THOMAZ, 2007, p.3).

O telespectador pode perceber a personalidade do repórter expressa na matéria, principalmente na medida em que o profissional consegue utilizar a câmera como se fosse uma extensão sua, e mais que isso, como se fosse a visão do próprio telespectador. Com base nisso, Barbeiro explica:

Na reportagem tradicional o repórter redige o texto e grava posteriormente, na rua ou na cabine de off. Na videorreportagem, como o repórter narra em cima dos fatos que estão acontecendo, há maior transmissão de emoções,

isto é reforçado pelo fato que só aparecem pessoas que participam do fato, o que dá um ganho de credibilidade. (BARBEIRO, 2002, p.76)

Ainda conforme Barbeiro (2002), o som ambiente e os ruídos têm função primordial como registro descritivo, pois complementam a informação da imagem e agem como efeito de realidade. “As imagens não existem sozinhas. Elas estão acompanhadas de sons correspondentes à ação captada” (SQUIRRA, 2004, p.136). Ao selecionar as imagens no momento da gravação, o videorrepórter é capaz de registrar os ruídos ao redor. Quando o videorrepórter acompanha uma operação policial, por exemplo, e ocorre um tiroteio, a câmera registra o áudio ambiente dos disparos. Este registro pode ser utilizado em conjunto com a narrativa para explicar o fato. Além dos sons e ruídos de ambiente, o profissional também pode captar informações e depoimentos durante a gravação de imagens, com o microfone da câmera. Isso nem sempre acontece com o repórter cinematográfico que vai a campo só em busca de imagens, enquanto o repórter fica responsável pelas informações e captação dos depoimentos.

A videorreportagem permite que o telespectador perceba o formato da ação na qual se destaca a personalidade do repórter. A cumplicidade se completa quando a lente da câmera ou o olho do repórter se converte no olho do telespectador. (BARBEIRO, 2002, p.74)

A imagem ocupa a função prioritária na informação telejornalística. Rezende (2000, in THOMAZ 2006) explica que essa função primordial da imagem “requer uma preparação especial do jornalista de TV para que ele tire maior proveito das potencialidades expressivas do veículo. É indispensável o conhecimento de todo o processo de codificação e decodificação de mensagens visuais, especialmente no que diz respeito às características semânticas das imagens em movimento”. Conforme o conceito da videorreportagem, um repórter é capaz de produzir sozinho uma reportagem para a televisão. Este recurso concede ao jornalista maior autonomia em campo. O videorrepórter faz a produção, filma, entrevista, edita e pode até apresentar a reportagem que fez.

Nachbin (2005, p. 129) faz uma definição deste profissional multifuncional: “Ele é um cinegrafista, um iluminador, um técnico de som, um repórter, um produtor e um diretor – incorporados em uma única pessoa. Uma boa dose de experiência é fundamental”. Não basta o videorepórter ser um repórter que também conhece técnicas de captação de imagens, iluminação, produção e direção, ele precisa dominar todas estas funções e desempenhar cada uma delas como profissional. Ainda conforme Nachbin (2005, p. 132), o “abelha” representa uma expansão das possibilidades, e não um encolhimento. É também uma proposta nova de linguagem que não deve ser interpretada como tentativa de acabar com as equipes convencionais, mas sim criar um formato alternativo de produção e linguagem.

Dentre todas as funções já descritas, o videorepórter é responsável pela composição do código imagético e assim, deve dominar os elementos que compõem a imagem. Conforme justifica Rocha (in BARBEIRO, 2002, p. 75) “não basta sair a campo com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, tem que haver treinamento”. A expressão visual é complexa, pois resulta não só da atividade automática de um aparelho técnico, mas da manipulação de um realizador em busca da representação de parte da realidade. Por isso obviamente é necessário o conhecimento de planos, enquadramentos e iluminação.

Barbeiro (2002), em contrapartida, afirma que quebrar os paradigmas das reportagens tradicionais é muitas vezes necessário, e que nem por isso se perde a atenção dos telespectadores. Nessa nova linguagem as panorâmicas tremidas são inevitáveis, e os rostos podem parecer deformados até que o videorepórter focalize corretamente, mas isso não tira a credibilidade da matéria, pelo contrário, reforça. Esse conceito derruba o paradigma que só as reportagens tradicionais, perfeitamente enquadradas, pasteurizadas, com passagens decoradas e *offs* trabalhados são capazes de captar a atenção dos telespectadores.

A videoreportagem também não permite muitos recursos de iluminação. Sem a ajuda do *sun-gun* (um refletor de um só ponto de luz acoplado à câmera, que funciona com uma bateria portátil e ilumina para a mesma direção que a lente

aponta), pode gerar perda de qualidade das imagens. O profissional precisa driblar a limitação desse importante recurso, para não prejudicar o material. Os cenários, por sua vez, assim como na reportagem tradicional, são os locais onde a matéria se desenrola. Neles, aparecem os elementos que compõem o contexto, da mesma forma que os personagens da matéria. O videojornalista não necessita aparecer em quadro, como acontece na reportagem tradicional quando o repórter faz a passagem ou boletim.

Na videoreportagem, a câmera é uma extensão do profissional, que pode narrar com palavras, sons e imagens e ter a possibilidade de desenvolver e empregar todo o seu potencial criador na sua obra, de forma a evitar as produções industrializadas e enlatadas que dominam os programas de televisão. O caráter autoral deve ser um dos grandes diferenciais, pois, assim, o trabalho individual ganha novamente importância. O material terá a sua marca, sua personalidade, seu modo de absorver e interpretar a realidade: “Não existe um padrão de linguagem televisiva, mas há no telejornalismo a forma pessoal de contar a notícia” (PATERNOSTRO, 1999, p.65). Nesse contexto Nachbin (2006 In THOMAZ, 2006), destaca a atuação do videojornalista, porém, observa que a evolução conceitual do telejornalismo de modo geral ainda é lenta:

Não tenho dúvida de que esta é uma das funções mais importantes deste modo de produção. A independência relativa do videojornalista - que vai sozinho ao campo - pode levá-lo a uma postura mais corajosa. Assim tenho percebido em alguns trabalhos “solitários”. O meio telejornalístico me parece excessivamente conservador. Refletimos pouco, experimentamos menos ainda. Formatamos e levamos ao ar telejornais muito parecidos com os de duas ou três décadas atrás. Evoluímos muito no aspecto técnico, mas não na parte conceitual. (NACHBIN 2006 In THOMAZ, 2006, p. 8).

Pode-se afirmar que a confluência permite surgir um formato único, com intercursos hierárquicos distintos, de acordo com os caminhos percorridos pelo seu idealizador. A sobreposição do vídeo na videoreportagem é vivenciada na experiência estética autônoma. “À medida que vão caindo os tabus, começamos a perceber que, apesar de tudo, existe vida inteligente na televisão e que, assim

mesmo, o monopólio tem brechas por onde fazer penetrar a sensibilidade e a transgressão” (MACHADO, 1995, p.11).

Essa sensibilidade, e por que não dizer, uma forma de opinião se torna mesmo clara na edição. Paternostro (1999, p. 131) confirma: “a edição de uma matéria é totalmente subjetiva.” A videorreportagem possibilita mais mobilidade e autonomia, porém não deve significar empobrecimento na qualidade da informação e menosprezo ao importante trabalho de equipe. O jornalismo é o resultado do trabalho solidário entre inúmeros profissionais. Assim, a videorreportagem não deve ser usada somente como forma de redução de gastos para satisfazer o sistema capitalista. Deve ser uma alternativa para novas ideias e propostas, uma resistência a velhos padrões, sem desvalorizar os demais profissionais. Barbeiro (2002, p. 77) explica que “há polêmica em torno da produção da videorreportagem, uma vez que é uma tentativa de quebrar o academicismo na captação de imagens e áudio, e desestabiliza um modelo que foi concebido há 50 anos”. Villela (2008, p.145) acredita nas potencialidades da videorreportagem e exemplifica:

“Muitos profissionais escolheram o caminho da videorreportagem e colhem bons frutos com trabalhos independentes. No Brasil, conheço um garoto que foi estagiário lá na TVE, e que se transformou num grande videorrepórter: Luís Nachbin. Talentoso como repórter, redator e editor, é também excelente cinegrafista. Conjunto técnico que lhe confere total autonomia na escolha de pautas para seu trabalho jornalístico. E nem por isso ele está fora da grande mídia”. (VILLELA, 2008, p. 145).

Na reportagem tradicional, a função predominante da linguagem verbal é a referencial, pois o “ele” e o “isso”, os personagens e os acontecimentos são dominantes, o texto é impessoal. Se o uso da terceira pessoa produz o distanciamento da enunciação, o discurso em primeira pessoa, comum na videorreportagem, produz o efeito contrário – a aproximação. Quanto à entrevista, o videorrepórter não precisa manter o distanciamento comum na reportagem tradicional. Ele pode participar como em uma conversa e, assim, promover um diálogo mais realista. O profissional pode assumir o papel do “observador participante”, permitindo a presença decisiva de sua personalidade, como sugere Bleger (1998 in THOMAZ, 2007).

3. METODOLOGIA

Conforme Richardson (1999) o método em pesquisa, de forma simples, significa a escolha de procedimentos para descrever e explicar fenômenos. Neste trabalho iremos utilizar o método qualitativo. “A abordagem qualitativa de um problema, além de ser uma opção do investigador, justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social” (RICHARDSON, 1999, p. 79). Ainda conforme o autor, as investigações que se direcionam para uma análise qualitativa têm como objetivo situações complexas e particulares. Nesta metodologia existe relação próxima entre pesquisador e informante, o que possibilita a coleta de informações detalhadas.

O tipo de pesquisa quanto aos fins, será o estudo exploratório. Este estudo busca a familiarização com o assunto e uma real aproximação com o objeto estudado. A partir deste estudo são construídas as hipóteses.

Os tipos de pesquisa utilizados quanto aos meios, são pesquisa bibliográfica, análise documental (cujos documentos serão as edições do programa) e estudo de caso. Em um sentido amplo, Stumpf (2008) define a pesquisa bibliográfica como o planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa. Passa pela identificação, localização e obtenção da bibliografia sobre o assunto investigado, até

chegar à apresentação de um texto estruturado, que traz os pensamentos dos autores entrelaçados com as ideias do pesquisador. “Após a leitura do material disponível, o pesquisador organiza uma sequência de ideias lógicas para formar um quadro referencial teórico e conceitual que vai lhe oferecer elementos para o modelo de pesquisa escolhido. [...] a revisão da literatura acompanha o trabalho acadêmico desde a sua concepção até sua conclusão.” (STUMPF, 2008, p. 54).

Considerado um método qualitativo, o estudo de caso conforme Yin (2001 in MATSUUCHI DUARTE 2008) é uma estratégia utilizada quando se deseja responder questões do tipo “como” e “por que”. Goode e Hatt (1979 in MATSUUCHI DUARTE 2008) afirmam que o estudo de caso não é uma técnica específica, mas sim, uma forma de organizar os dados sociais. Contudo, é necessário observar que “mesmo no estudo de caso, o interesse primeiro não é pelo caso em si, mas pelo que ele sugere a respeito do todo” (CASTRO 1997 in MATSUUCHI DUARTE 2008).

Quanto à amostra, a mesma é não probabilística, por tipicidade: elementos representativos da população-alvo. Portanto, serão escolhidos como amostra 3 edições do programa produzidas em 2013, as quais foram sugeridas pelo próprio realizador das reportagens, conforme afinidade dele com as produções.

Também se fará uso da pesquisa de campo. Neste momento, o procedimento utilizado para a coleta dos dados, que posteriormente serão analisados, é a entrevista em profundidade, que é um recurso que permite recolher informações a partir da experiência subjetiva de uma fonte. Os dados não são apenas colhidos, mas resultado da interpretação do pesquisador. Conforme Selltiz (1987 in DUARTE 2008) este recurso é extremamente útil para estudos exploratórios, que tratam de ideias, visões ou percepções para ampliar conceitos sobre as situações analisadas.

Para o tratamento de dados será utilizada a técnica de análise de conteúdo. Este instrumento ocupa-se, em resumo, com a análise de mensagens, o que também ocorre com a análise semiológica e a análise de discurso. Porém, se diferencia pela objetividade: “A análise de conteúdo é sistemática porque se baseia

num conjunto de procedimentos que se aplicam da mesma forma a todo conteúdo analisável” (LOZANO 1994 In DUARTE 2008). Herscovitz (2008) explica que este recurso serve também para descrever e classificar produtos, gêneros, formatos jornalísticos e para avaliar características da produção de indivíduos. E acrescenta que a análise de conteúdo pode ser utilizada em estudos exploratórios.

Quadro 1 - Sistematização dos objetivos e métodos de pesquisa.

Quadro síntese		
Objetivos específicos	Fonte de dados	Técnica de coleta e tratamento dos dados
Historicizar a videoreportagem no contexto do telejornalismo.	Autores	Pesquisa bibliográfica
Descrever as especificidades da produção e execução do trabalho jornalístico no formato do programa.	Autores; Edições do programa; Luís Nachbin.	Entrevista Pesquisa bibliográfica Pesquisa documental Análise de conteúdo
Caracterizar as narrativas da videoreportagem no programa “Entre Fronteiras”	Edições do programa; Luís Nachbin.	Análise documental; Entrevista; Análise de conteúdo.

4. ANÁLISE DOS EPISÓDIOS

Na primeira temporada do “Entre Fronteiras” – África foram produzidos vinte episódios, em que o videojornalista Luís Nachbin investigou barreiras culturais e geográficas em alguns dos 53 países e 8 territórios do continente africano. A estréia da série aconteceu em 2011. As fronteiras, panos de fundo dos três episódios que analisaremos não são geográficas, e sim, culturais – estes episódios fazem parte da segunda temporada veiculada em 2013.

Luís Nachbin graduou-se em Jornalismo pela PUC-Rio e em Ciências Contábeis pela UFRJ. Tem título de mestre em Televisão pela San Francisco State University, Califórnia, EUA. Dentre outras atividades, foi correspondente internacional do Jornal O Globo nos Estados Unidos e repórter da TV Educativa e da Rede Globo de Televisão. Desde janeiro de 1998 Nachbin vem produzindo e dirigindo projetos internacionais de séries de reportagens e documentários para televisão. Nachbin é professor de Telejornalismo no Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Em 1999, criou a TV PUC-Rio.

Cores, sons, histórias, costumes – África. Um canto do mundo tão presente no imaginário, fascinante e, ao mesmo tempo, desconhecido. Durante cerca de quatro meses, Luís Nachbin percorreu o continente africano atrás de histórias que retratassem os diferentes povos, idiomas e costumes locais. As histórias surpreendentes e emocionantes mostram pessoas comuns e seus trabalhos

extraordinários. O “Entre Fronteiras” mostra não só as características socioculturais da África, mas também os aspectos políticos. O programa é exibido no Canal Futura nas sextas-feiras a partir das 19h30 e tem duas reprises aos sábados: 2h30 e 21h30, e uma reprise aos domingos às 13h30.

4.1 Descrição e análise dos episódios

4.1.1 A revolução de Ghada

No episódio de abertura da temporada, gravado no Egito, A Revolução de Ghada, Nachbin conversou com Ghada Abdel Aal, criadora do blog “Eu Quero me Casar”, sucesso imediato na Internet que virou livro e série de TV, num país em que não se casar antes dos 30 anos pode ser um grande fracasso para a mulher. O jornalista registrou imagens diretamente da Praça Tahir (ilustração 1), no Cairo, durante a conturbada eleição e as manifestações da Primavera Árabe no centro da capital egípcia, que contou muito com as redes digitais para derrubar o ditador Hosni Mubarak.



Ilustração 1: Praça Tahrir - Cairo

A reportagem inicia com *sobe som*⁵, na seqüência narração pessoal com uma música de suspense ao fundo. Nachbin parece querer transmitir ao telespectador a sensação que sentiu ao chegar ao Cairo e se deparar com a revolução e as manifestações nas ruas. Em seguida são apresentadas imagens da cidade captadas em plano geral para ambientar quem assiste a produção.

Nachbin utiliza muitos *sobe sons* da manifestação para contar a história. A primeira pessoa do singular é a mais utilizada nos *OFFs* do videorepórter, neste caso, impressões pessoais fazem perfeita composição com as imagens. Luís Nachbin conversou com Ghada e documentou a conturbada eleição que levou multidões ao centro do Cairo. O repórter contrapôs a revolução nas ruas que buscava um regime democrático com a revolução no campo das ideias que vinha sendo travada pela escritora e blogueira.

Depois de falar sobre a revolução no centro do Cairo, ele se desloca até a entrevista com Ghada. O deslocamento é documentado e a transição de temas é feita com uso de imagens captadas em movimento, através da janela de um ônibus. Em *OFF* comenta para onde está indo e a localização é mostrada em um mapa, com uso de videografismo.

Nachbin conversou com mais três pessoas. A prima de Ghada relatou algumas propostas de casamento que recebeu e ainda um noivado que não deu certo. A entrevistada demonstra grande timidez, o repórter questiona Suzan e pede sempre para Ghada complementar as respostas da prima. Situação que exige coordenação de Nachbin que está gravando sem uso de tripé.

A atriz Hend Sabri, terceira entrevistada, interpretou a personagem principal na série de TV baseada no livro de Ghada e contou como foi representar e mostrar um universo que no Egito ainda é um tabu: a mulher escolher o pretendente.

⁵ O *sobe som* ou *sobe áudio* é todo som registrado pela câmera que possa ser usado na matéria. Recurso que pode valorizar a notícia. (VILLELA, 2008, p. 35)

Nachbin optou por manter o trecho em que a entrevistada se aproxima da câmera, senta-se no sofá e cumprimenta o repórter. Essa escolha causa certa estranheza no contexto da história, pois o trecho parece desnecessário.

O estudante de farmácia, Ahmed Nabil, acampou na Praça Tahrir e participou das manifestações. A entrevista com o jovem é curta e o repórter faz as perguntas lentamente e repete algumas, já que o estudante parece ter pouco conhecimento da língua inglesa.



Ilustração 2: de cima para a direita - Ghada Abdel Aal, Suzan Hassan, Hend Sabri e Ahmed Nabil

Mesmo com o uso de quatro fontes, Nachbin costura os fatos, as duas revoluções, mantendo Ghada como personagem principal. A história de um país, de revoluções, de ruptura de ideais culturais é apresentada através da história de uma única pessoa, sem prejuízo ou dificuldade de compreensão dos fatos apresentados.

Aos 11 minutos e 54 segundos, questionada sobre a idade dos pretendentes, Ghada afirma que eles são muito velhos e complementa: “40 e muitos, 50 e poucos, algo assim”. Nachbin rapidamente afirma: “Não sou tão velho assim! Eu estou com 47! Com licença, estou saindo. Corta a entrevista!” e rindo faz gestos de corte em

frente à câmera. A brincadeira, que poderia ser cortada, é mantida, o propósito parece ser a ruptura de um casulo de seriedade formado em torno das revoluções abordadas na produção.

O videojornalista aparece durante dois momentos na reportagem, ambos em refeições, em um deles almoça com a entrevistada, já a segunda presença no vídeo é ao final da produção, quando durante um lanche faz um desfecho com suas considerações pessoais.

4.1.2 O mestre dos caixões

O episódio inicia com imagens gerais da cidade de Acra, em Gana, acompanhadas de música e declarações pessoais sobre o desejo do repórter de estar no país. Em seguida ele descreve a história recente da nação e apresenta detalhes da cultura local. O personagem principal e que tem a história contada é o carpinteiro e artista Eric Adjetey Anang – o qual se apresenta no primeiro trecho de sonora. A história de Eric (ilustração 3) é contada por ele mesmo com intercalação de fotos antigas e pequenos trechos de locução do repórter que parece procurar não interferir nessa ambientação e nas declarações do entrevistado – sua função é apenas o instigar a contar sua própria história.



Ilustração 3: Eric Adjetey Anang

O rapaz ganha a vida com uma invenção do avô: o caixão-fantasia. Personalizado de acordo com a biografia do futuro ocupante, o caixão pode ter forma de peixe, bíblia e até garrafa de vodca. O trabalho é todo artesanal, comprovado pelas imagens captadas na carpintaria, com grande qualidade mostram detalhes do trabalho diário na empresa familiar.

As sonoras e as informações do carpinteiro e artista são intercaladas em alguns momentos por *OFFs* com informações sobre Gana. O texto construído por Nachbin é quase que exclusivamente na primeira pessoa do singular e carrega impressões pessoais e opiniões. Como consta no referencial teórico, Barbeiro (2002) justifica que neste formato é permitido ao repórter trabalhar com um tom mais intimista. Para comunicação com as fontes Nachbin utiliza a língua inglesa e tanto perguntas e sonoras, como também falas captadas em áudio ambiente são legendadas, evitando assim, qualquer dificuldade de compreensão da história retratada no audiovisual.

Em determinado momento da produção Nachbin acompanha um funeral. Durante o transporte do caixão, produzido na carpintaria de Eric, ele conta com o auxílio de um membro da família do falecido, que o ajuda na captação das imagens. Fato comentado pelo repórter no *OFF*. Durante a análise não foi possível determinar se alguma imagem captada pelo ajudante foi utilizada no produto final.

Nachbin faz entrevista com Eric também em Portland, nos Estados Unidos, gravada enquanto caminham, a imagem tremida não parece um problema, pelo contrário, dá dinâmica e movimento à cena (foto esquerda da ilustração 4). Na seqüência faz ligação usando imagens de Eric caminhando em Gana e falando de sua experiência nos EUA, construindo com suavidade a mudança de local (foto direita da ilustração 4).



Ilustração 4: Eric Adjetey Anang

O repórter não tem presença no vídeo, somente aparece em fotos com o entrevistado ao final da produção audiovisual, e relata em OFF suas experiências e como foi recebido no país, sempre chamado, onde quer que fosse de *The White Man*, o homem branco.

4.1.3 A vila das mulheres

Por alguns dias, o jornalista Luís Nachbin foi o único homem a viver o cotidiano e a ouvir as surpreendentes histórias de Umoja – uma aldeia só para mulheres no norte do Quênia, fundada pela feminista Rebecca Lolosoli. Na cultura Samburu, a delicada fronteira entre homens e mulheres é simbolizada por uma acirrada competição de dança, da qual participam as moradoras de Umoja. Nachbin teve a rara oportunidade de acompanhar.

A matéria começa com imagens do nascer do sol no Quênia, acompanhadas do *som ambiente*⁶ e de música instrumental. Durante a matéria ele entrevista duas pessoas: Rebecca (foto esquerda da ilustração 5) e Jalisa Lengope (foto direita da ilustração 5).

⁶ *Som ambiente* são ruídos e barulhos captados junto com as imagens. (PRADO, 2005, p. 52)



Ilustração 5: da esquerda para a direita - Rebecca Lolosoli e Jalisa Lengope

Nachbin faz uso também de *sobe sons* no dialeto Samburu, devidamente legendados. A entrevista com a fundadora da tribo é feita em inglês e também recebe legendas. Na aldeia somente as duas entrevistadas dominavam a língua inglesa. Somente os textos gravados em *OFF* são em português. A técnica do videografismo é utilizada para mostrar a localização da tribo em um mapa. Conforme observado também nos outros dois episódios avaliados, o videografismo só é usado para marcação em mapa.

Os enquadramentos durante a entrevista com Rebecca são alternados. Em alguns momentos aparece só o seu rosto, já em outros é utilizado o primeiro plano. Convém destacar o enquadramento utilizado a partir dos 21 minutos e 55 segundos, onde a câmera está no chão, em *contra-ploungue*, Rebecca está sentada e o enquadramento dá um tom de superioridade à entrevistada. Isto poderia parecer sem sentido, caso não fosse pelo momento em que ela fala da superação dos problemas e das experiências de vida.

O repórter só aparece ao final da matéria como forma de fechamento da história contada e de uma avaliação pessoal sobre a produção da reportagem.

4.2 Entrevista com Luís Nachbin

A entrevista foi realizada, conforme estava previsto na metodologia, com o realizador da série “Entre Fronteiras”, Luís Nachbin. A proposta é identificar as características de produção do conteúdo audiovisual. Esta foi realizada no mês de junho de 2014. Os questionamentos foram repassados via *e-mail* para Nachbin, que respondeu as perguntas que abaixo serão relatadas.

4.2.1 Quanto à pesquisa e produção

A pesquisa toda, da base do projeto, é feita ainda no Rio de Janeiro. A equipe utiliza a internet e o telefone o tempo inteiro. A pré-produção, em geral, é feita por um produtor local - a quem chamam de “*fixer*”. “Esta pessoa trava contato pessoal com alguns dos possíveis protagonistas e também cuida da parte burocrática - quase sempre preciso de permissões, emitidas pelo governo local, para filmar nos países que visito” (NACHBIN, 2014, online).

Vale lembrar que tanto para a pesquisa, produção, agendamentos, como também a edição e finalização, Luís Nachbin conta com o apoio de uma equipe. As atividades “solo” são no campo, como repórter, cinegrafista, iluminador e sonoplasta.

4.2.2 Quanto ao exercício da videoreportagem

O videorepórter precisa dominar texto, imagem, som e iluminação. A preparação conforme Nachbin (2014, online) vem com a experiência. Raramente o videorepórter sai pronto da universidade. É preciso estar no campo por algum

tempo, conviver com cinegrafistas, produtores, técnicos de som e de luz - além de buscar cursos e workshops que possam intensificar esta preparação.

O meu trabalho é "solo" no momento da gravação, quando saio a campo. Tanto na etapa de pesquisa/pré-produção, quanto na pós-produção, há mais profissionais envolvidos. Decidi começar a viajar solitariamente em 1997. Queria elaborar texto e vídeo ao mesmo tempo e aí parti para algumas experiências. Comecei a achar que esta metodologia de trabalho dava certo - ou, ao menos, me trazia satisfação. E assim decidi continuar. Pouco a pouco, vi que tinha pela frente um enorme campo para experimentação na construção de linguagens narrativas. Este tem sido sempre um dos meus estímulos mais fortes. (NACHBIN, 2014, online).

4.2.3 Quanto à linguagem, texto e passagens

Observamos que em alguns episódios da série o videorepórter não tem nenhuma participação no vídeo. Nachbin (2014, online) explica que as aparições precisam ser naturais. E exemplifica:

De vez em quando me convidam para almoçar. Dependendo da situação, sinto que pode ser uma boa hora de colocar a câmera no tripé e gravar este momento de interação. Não existe regra. Penso que o meu foco deve estar quase sempre no outro, ainda que o texto traga percepções pessoais e opiniões eventuais.

A primeira pessoa do singular predomina no seu texto, e segundo ele, porque o formato da série é também o de um diário de viagem. As percepções pessoais estão sempre presentes nas narrativas.

4.2.4 Quanto à finalização

Em média são 6 dias de gravação por episódio. É comum, no entanto, gravar muito pouco ou nada nos dois primeiros dias, quando ainda está em ambientação.

Pelo fato do videorepórter conduzir a realização dos episódios, é comum imaginar que ao chegar para a edição, ele já teria a estrutura do programa pronta. Porém, raramente a estrutura está pronta. A influência dos editores está sempre presente. O grau de intensidade pode variar bastante.

O programa pode tomar a forma que eu imaginava, assim como pode fugir completamente das minhas concepções iniciais, por conta da influência do editor. É sempre fundamental o olhar mais frio deste profissional durante o exercício da montagem. (NACHBIN, 2014, online).

Do primeiro lampejo de pesquisa à estréia, em geral dura de 12 a 14 meses. Ao longo do projeto, pesquisa, gravação e edição correm paralelamente. Enquanto são editados alguns episódios, outros são pesquisados e gravados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo apontou para uma descrição e análise de 3 episódios do programa “Entre Fronteiras”, produzido por Luís Nachbin e veiculado pelo Canal Futura. Percebemos que muitos dos conceitos e técnicas elencados no referencial teórico, se confirmaram tanto na análise, como também na entrevista com Nachbin. Como não existem muitos livros sobre o tema, mesmo os que trabalham o assunto possuem apenas um capítulo sobre videoreportagem, foi necessário recorrer a um número maior de artigos para a fundamentação teórica. Desafio que já tínhamos ciência no início do desenvolvimento do trabalho.

Investigamos o processo de construção da videoreportagem no programa “Entre Fronteiras”. Percebemos que o videorepórter precisa dominar uma série de funções, basicamente captação de imagens, texto jornalístico e iluminação. Autores e o próprio videorepórter entrevistado concordam que o aprendizado destas aptidões e o pleno exercício delas é adquirido com o tempo e com a prática.

Historicizamos a videoreportagem no contexto do telejornalismo e descrevemos as especificidades da produção e execução do trabalho jornalístico neste formato, conforme os objetivos do trabalho. As afirmações de Barbeiro (2002) de que imagens, às vezes, tremidas são inevitáveis e *takes* mais longos fazem parte da linguagem da videoreportagem se confirmaram na análise dos episódios.

Ao analisar e caracterizar as narrativas da videorreportagem no programa “Entre Fronteiras”, percebemos que o texto, em muitos momentos, é utilizado na primeira pessoa do singular. Isso permite relatos pessoais e a construção de um conteúdo autoral. Na entrevista, Nachbin explicou que isso ocorre, pois o programa também é estruturado no formato de um diário de viagem e os apontamentos e sentimentos do videorrepórter fazem parte da história.

Conseguimos ampliar nossos conhecimentos nesse formato televisivo e realizar o proposto pelos objetivos do trabalho. Acreditamos que o assunto não se esgota e pode ser alvo de novas pesquisas e estudos.

REFERÊNCIAS

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo. **Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002.

BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. **Jornalismo de TV**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BRASIL, Antonio Claudio. **Telejornalismo imaginário** – memórias, estudos e reflexões sobre o papel da imagem nos noticiários de TV. Florianópolis: Insular, 2012.

CARVALHO, Alexandre. **Reportagem de TV: como fazer, como produzir, como editar**. São Paulo: Contexto, 2010.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em Jornalismo. In LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MATSUUCHI DUARTE, Marcia Yukiko. Estudo de Caso. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

NACHBIN, Luís. O vôo solo do videojornalismo. In RODRIGUES, Ernesto. **No próximo bloco...** : o jornalismo brasileiro na TV e na internet. Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: Manual de Telejornalismo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 2003.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de Moraes. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa Bibliográfica. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

THOMAZ, Patrícia. A linguagem experimental da videorreportagem. **Inovcom**; vol. 1, n. 2, (2006). Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/view/321>>

Acesso em 28 abr. 2013.

_____, Patrícia. A narrativa experimental da videoreportagem na produção da obra autoral. **Comunicação e informação**: vol. 10, n.1, (2007). Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/download/10344/7158>> Acesso em 22 de jun. 2013.

TORVES, José Carlos. **Televisão Pública**. Porto Alegre: Editora Evangraf Ltda., 2007.

VILLELA, Regina. **Profissão: Jornalista de TV – Telejornalismo Aplicado na Era Digital**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2008.

ANEXO A

Perguntas encaminhadas por *e-mail* para o videorepórter Luís Nachbin:

- Como acontece a pré-produção do programa “Entre Fronteiras”? Como são feitas as pesquisas para os episódios?
- Quanto à produção nos locais que você visita, faz pré-pauta e pré-produção? Utiliza produção local para gravar os episódios?
- O videorepórter precisa dominar texto, imagem, som e iluminação. Como estar preparado para exercer todas as funções? (Tanto questões operacionais, como técnicos)
- Observamos que em alguns episódios da série você não tem nenhuma participação no vídeo. Como é feita escolha, levando em conta que o texto carrega informações pessoais?
- A primeira pessoa do singular predomina no seu texto. Por que opta por isso?
- Quantos dias, em média, são necessários para as gravações de um episódio?
- Do projeto à estréia, quanto tempo? Os episódios já estão todos gravados quando começa a edição ou alguns são gravados no decorrer da temporada?

- Durante a sua carreira em que momento decidiu realizar um trabalho solo? Quais fatores te fizeram continuar nesse caminho?
- Pelo fato de você conduzir a realização dos episódios, ao chegar para a edição você já tem a estrutura do programa pronta, ou ele sofre influência dos editores?

