

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

O USO DE MÚSICA NO TELEJORNALISMO

Análise dos quatro telejornais transmitidos em rede pela TV Globo

Marcos Patrizzi Luporini

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP, como requisito para a
obtenção do título de Mestre, sob a
orientação do Prof. Claudiney Carrasco

Campinas – 2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Luporini, Marcos Patrizzi.

L973u

O uso de música o telejornalismo : análise dos quatro
telejornais transmitidos em rede pela TV Globo / Marcos
Patrizzi Luporini. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Telejornalismo. 2. Música. 3. Televisão. I. Carrasco,
Claudiney Rodrigues. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Título e subtítulo em inglês: The use of music in news broadcast : na
analysis of the four news programs of TV Globo.

Palavras-chave em inglês (Keywords): News broadcasts, Music, Television.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora: Antonio Fernando da Conceição Passos, José Roberto
Zan.

Data da Defesa: 09-02-2007.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.



INSTITUTO DE ARTES
Comissão de Pós-Graduação

DECLARAÇÃO

A Coordenadora da Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Artes declara que o aluno **Marcos Patrizzi Luporini**, regularmente matriculado sob registro acadêmico No **940569** junto ao Mestrado em Multimeios, defendeu sua Dissertação de Mestrado no dia 09/02/2007, sob o título: ***O Uso de Música no Telejornalismo***, perante a banca examinadora composta por: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco – DM/IA - Orientador - Presidente; Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos – DMM/IA e Prof. Dr. José Roberto Zan – DM/IA - Presidente, , tendo sido considerado **APROVADO**. Para que o respectivo título possa ser concedido, com as prerrogativas legais dele advindas, é necessário que ocorra a homologação do exemplar definitivo da respectiva dissertação pelas instâncias competentes da UNICAMP.

Cidade Universitária “Zeferino Vaz”, 09 de fevereiro de 2.007

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Sara Pereira Lopes", is written over the printed name.

Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

COORDENADORA DE PÓS-GRADUAÇÃO
IA – UNICAMP

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco que, mais que um orientador, foi um incentivador e um amigo.

Aos professores Fernão Pessoa Ramos, Nuno César de Abreu e José Roberto Zan pela preciosa colaboração.

À Rede Globo que me abriu as portas e ofereceu total liberdade para a busca das informações que guiaram esta pesquisa.

Aos maestros Aluízio Didier, Luiz Avellar e Leonardo Matsumoto pela presteza e atenção.

A todos os profissionais da Rede Globo que forneceram as informações que ajudaram a compor esta dissertação.

“Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmo sejam forçados a se ajustar arbitrariamente, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. E, mesmo quando não é isso o que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das ligações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência.”

Andrei Tarkovsky

Resumo

A pesquisa aqui apresentada tem por objetivo oferecer uma primeira análise acerca da utilização da música nos quatro telejornais diários exibidos em rede nacional pela Rede Globo, tanto no que diz respeito às aberturas e vinhetas que compõem a roupagem dos telejornais, como na sonorização das reportagens. Para tanto, a pesquisa se dividiu em uma primeira abordagem histórica do desenvolvimento do jornalismo audiovisual no Brasil, para, a partir dessa compreensão histórica, buscar entender os procedimentos atuais na inserção de música nos telejornais englobados, sempre tendo como ponto de partida a *práxis* interna da produção desses telejornais.

Abstract

The purpose of this dissertation is to analyse the usage of music in four TV news programs daily broadcasted nationwide by *Rede Globo*. By looking into their opennings and headnews as well as the sound tracks used during the main news reports, the research sheds some light on the editorial procedures utilized to decide on the most appropriate sound track to accompany the news. The dissertation presents a historical research on the development of the audiovisual journalism in Brazil which served as a starting point for understanding the usage of music in the production of TV broadcasted news.

Siglas das instituições citadas

ECAD: o *Escritório Central de Arrecadação e Distribuição* (ECAD) é uma sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei Federal nº 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais brasileira – 9.610/98.

(<http://www.ecad.org.br/ViewController/Publico/conteudo.aspx?codigo=16>)

ABEM: Criada em 1973, a *Associação Brasileira dos Editores de Música* - ABEM, é uma associação civil sem fins lucrativos, regida por seu estatuto social e pelas disposições legais aplicáveis, composta em sua maioria por empresas editoras musicais.

(<http://www.abem.com.br/>)

ABER: A *Associação Brasileira de Editoras Reunidas* é uma associação civil, sem fins lucrativos, fundada em 21 de setembro de 2001, com sede na Cidade do Rio de Janeiro, à Rua Jardim Botânico, 674/213, Estado do Rio de Janeiro, e que tem em seu quadro social editoras de música legalmente estabelecidas no país, cujos objetivos precípuos são os de representar e defender os interesses de seus associados não apenas perante entidades e empresas privadas, civis ou comerciais, celebrando Convênios, Acordos e Contratos, como também perante Repartições Públicas; e ainda, em juízo ou fora dele; e manter intercâmbio cultural.

(<http://www.aberbrasil.com.br/>)

Sumário

Introdução.....	1
Considerações Iniciais.....	3
Metodologia.....	6

Parte 1 – O início do jornalismo audiovisual no Brasil

1.1 Os primórdios do cinejornalismo.....	7
1.2 As formas do cinejornal com base em suas limitações técnicas.....	13

Parte 2 – O início do jornalismo eletrônico.....15

2.1 O desenvolvimento do rádio.....	15
2.2 O surgimento da TV.....	19
2.3 Os primeiros telejornais.....	22
2.3.1 <i>Imagens do Dia e Telenotícias Panair.....</i>	<i>22</i>
2.3.2 <i>O Repórter Esso.....</i>	<i>23</i>
2.3.3 <i>A TV Excelsior e o Jornal de Vanguarda.....</i>	<i>26</i>

Parte 3 – A entrada da TV Globo e o telejornalismo em rede

3.1 A Rede Globo.....	29
3.2 O Jornal Nacional e o jornalismo em rede.....	33
3.3 A linguagem inaugurada pelo Jornal Nacional.....	36
3.4 A música no início do Jornal Nacional.....	39

Parte 4 – A áudio nos telejornais atuais da Rede Globo

4.1 Ruídos.....	40
4.2 Música.....	43
4.3 Hierarquia na aprovação das trilhas musicais.....	44
4.4 Direitos Autorais.....	49
4.4.1 <i>Direitos Autorais na Sincronização de Obras Musicais.....</i>	<i>49</i>
4.4.2 <i>Os Direitos Conexos na Execução de Obras Musicais.....</i>	<i>51</i>

4.4.3 O <i>Fair-Use</i>	52
4.4.4 A Questão do Domínio Público.....	52
4.4.5 Os acordos da TV Globo.....	53
4.4.6 Os Direitos Autorais sobre as Músicas Tema dos Telejornais.....	54
4.4.7 A Globo Internacional.....	55
4.4.8 Matérias Importadas Prontas.....	56
Parte 5 – Os telejornais da pesquisa.....	57
5.1 Bom Dia Brasil.....	58
5.1.1 Linha Editorial.....	58
5.1.2 Cotidiano.....	60
5.1.3 Forma e Estética.....	61
5.1.4 Música tema.....	62
5.1.5 Músicas internas.....	65
5.1.6 Reportagens.....	66
5.1.7 Análise de reportagens do Bom Dia Brasil.....	67
Arte na Mesa: Uma torta com sabor da música de Moza.....	67
Salvem as Bromélias.....	71
5.2 Jornal Hoje.....	74
5.2.1 Linha Editorial.....	74
5.2.2 Cotidiano.....	75
5.2.3 Forma e Estética.....	77
5.2.4 Música tema.....	78
5.2.5 Músicas internas.....	80
5.2.6 Reportagens.....	81
5.2.7 Análise de reportagens do Jornal Hoje.....	82
Mercado de trabalho: empregados domésticos.....	82
Hoje em Família: hipertensão infantil.....	88
5.3 Jornal Nacional.....	96
5.3.1 Linha Editorial.....	97

5.3.2 Cotidiano.....	98
5.3.3 Forma e Estética.....	99
5.3.4 Abertura.....	100
5.3.5 Música tema.....	100
5.3.6 Músicas internas.....	104
5.3.7 Reportagens.....	104
5.3.8 Análise de reportagens do Jornal Nacional.....	106
Caravana JN: os desejos dos eleitores na capital do Amazonas..	106
Caravana JN: o desejo de futuro no meio do Pantanal.....	110
Nota coberta sobre a Feira de Caruaru.....	114
Um campeonato de imagens incomuns.....	116
5.3.9 Plantão do Jornal Nacional.....	116
5.4 Jornal da Globo.....	119
5.4.1 Linha Editorial.....	119
5.4.2 Cotidiano.....	121
5.4.3 Forma e Estética.....	122
5.4.4 Música tema.....	123
5.4.5 Músicas internas.....	125
5.4.6 Reportagens.....	125
5.4.7 Análise de reportagens do Jornal da Globo.....	126
Os 7 Pecados Capitais na Política - Luxúria.....	126
Mapa do Emprego – Indústria Ferroviária.....	136
B.B. King está em São Paulo.....	148
Feira de Caruaru é patrimônio cultural imaterial do Brasil.....	154
Conclusão.....	158
Bibliografia.....	163
Anexos	
Anexo I: Entrevista com Aluizio Didier – maestro contratado da Globo RJ.....	167
Anexo II: Entrevista com Erick Bretas – editor-chefe do <i>Jornal da Globo</i>	180
Anexo III: Entrevista com Berenice Sofiete – Escritório de Direitos Autorais.....	190

Anexo IV: Entrevista com Luiz Avellar – maestro da Globo.....	198
Anexo V: Entrevista com Luciana Cantão- Editora do <i>Bom Dia Brasil</i>	202
Anexo VI: Entrevista com Teresa Garcia – Editora-chefe do <i>Jornal Hoje</i>	211
Anexo VII: Entrevista com Leonardo Matsumoto – maestro da Globo SP.....	222
Anexo VIII: Elementos do telejornal.....	228
Anexo IX: CD-Rom com exemplos audiovisuais.....	233

Introdução

Esta pesquisa tem por objetivo principal identificar padrões no uso de música no telejornalismo brasileiro a partir do estudo da prática de sua produção atual. Este estudo, que se situa no delicado encontro entre a informação e o entretenimento televisivo, muitas vezes levanta questões outras tais como a ética jornalística, a busca da verossimilhança pela TV, o cruzamento da ficção com o jornalismo, a aproximação com o documentário, o uso da notícia como força política, o recorte da realidade pelo audiovisual, a relação entre a televisão e a sociedade, a criação de uma identidade nacional, a subjetivação de assuntos coletivos, mas, por uma questão prática, nenhum destes temas será aprofundado, ainda que, vez por outra, eles sejam abordados. Ao pesquisar assunto proposto como objetivo principal, foi possível perceber que muito pouco se estudou sobre ele e que, quando este foi tocado, sempre foi de maneira superficial e como um parâmetro envolvido em uma série de fatores de caráter sócio-cultural. Explicando melhor, a música no telejornalismo brasileiro nunca foi estudada de forma independente, entendida como um elemento que costuma obedecer também a convenções próprias e que, com o desenvolvimento do jornalismo televisivo, estabeleceu para si normas práticas e estéticas que são reconhecíveis. A pesquisa que se segue, portanto, irá levantar exatamente estas normas partindo da análise da produção telejornalística atual.

Apesar deste caráter prático e contemporâneo, a primeira parte da pesquisa procura fazer um breve levantamento histórico do jornalismo audiovisual brasileiro, partindo desde as primeiras experiências com o cinejornal em 1912, passando pelo surgimento do rádio e sua influência no surgimento da televisão, os primórdios do telejornalismo, o marcante *Repórter Esso* e, por fim, o surgimento da TV Globo e do *Jornal Nacional* que, no entender desta pesquisa, foi o formador dos paradigmas do telejornalismo brasileiro atual. Esta abordagem inicial, além de trazer referências sobre o caminho percorrido pelo telejornalismo brasileiro, tenta estabelecer um norte histórico para a compreensão da produção atual.

A segunda parte da pesquisa foca-se exclusivamente na produção atual, englobando o maior número de fatores possíveis, mas com atenção especial para a inserção

da música dentro da prática da produção. Apesar de tratar das músicas utilizadas, a pesquisa não se propõe fazer uma análise musical profunda, indo apenas até onde pareça o necessário para apontar padrões musicais que sejam identificados, em sua relação com a notícia e com a linguagem audiovisual televisiva.

Considerações iniciais

Para a análise dos fatores que possuem influência direta na utilização da música pelo telejornalismo, foi necessária a compreensão primeira de que sua produção se insere no cotidiano da indústria televisiva e que, portanto, faz parte de uma produção em escala.

“Quando alguém deve escrever diariamente tantas notícias quantas permite o espaço disponível, de modo que sejam legíveis por um público de gostos, classe social e instrução diferentes, em todo um território nacional, a liberdade de quem escreve já terminou: os conteúdos da mensagem dependerão não do autor, mas das determinações técnicas e sociológicas do mídia.”¹

Esta compreensão permite que se faça uma inversão no entendimento da produção telejornalística, uma vez que passa a ser possível perceber que a notícia, quase como a ficção, surge da necessidade do preenchimento do espaço reservado ao jornalismo dentro da grade horária. Ou seja, o que torna um fato uma notícia televisiva não é uma suposta importância intrínseca, mas sim a sua capacidade de compor um quadro que, além de ter a pretensão de informar, consiga também prender a atenção do telespectador.

“(...) talvez não haja uma medida exata para se afirmar se são as histórias contadas ou o modo de contá-las o que necessariamente torna um fato importante aos olhos do público.”²

Muito embora seja evidente a contribuição da música no sentido de criar uma maneira de contar as histórias no telejornalismo, para que o estudo previsto consiga atingir seus objetivos, torna-se necessário assumir um recorte que deixe de fora aspectos indiscutivelmente interessantes, sem que, para isso, eles sejam ignorados.

“No caso da televisão, essa sedução exercida pelo contar histórias é incrementada pelas possibilidades da linguagem do próprio meio. Dentre muitas, sua ênfase na oralidade; a simultaneidade entre o acontecer e sua divulgação, o que torna os relatos mais excitantes porque desconhecidos; a presença da imagem que opera não só como testemunha, mas acrescenta

¹ ECO, Humberto *Viagem na irrealidade cotidiana*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984. p.166

² RONDELLI, Elizabeth. A Realidade e ficção no discurso televisivo. 1998 *Revista Imagens*, no. 8, p. 32

possibilidades ao olhar que não cabem no relato oral; a possibilidade de aproximação a uma linguagem teatral, em que a performance sempre emerge como ato possível; o sentido da veracidade trazido pelas cenas ao vivo; os recursos de edição que trabalham som (música), imagem e presença de narradores distintos em diferentes locais relatando o fato de diversos pontos de vista.”³

Neste trecho do texto de Elizabeth Rondelli podemos ter uma noção da complexidade da confecção da notícia. Nas entrevistas feitas para esta pesquisa, foi possível perceber que profissionais envolvidos diretamente na produção têm a consciência das imposições e dos limites da linguagem telejornalística, até em níveis mais elementares.

“Todo jornalista tem que ter na cabeça, para não achar que é dono da verdade, que aquilo que ele apresenta não é a verdade toda. É um recorte da verdade e, como tal, ele está alterando a realidade. (...)Então, de alguma maneira você já está transformando aquilo numa ficção. Num pequeno documentário. Não sei como chamar isso, mas você já está adulterando. É um recorte da realidade. A trilha também pode reforçar isso? Pode. Pode aproximar ainda mais de uma ficção? Sem dúvida que pode. Agora... é ético ou não é ético fazer isso? Acho que depende do que você faz.”⁴

Ainda sobre esse cruzamento entre as limitações práticas, a ética jornalística e a necessidade da produção do entretenimento, falou Erick Bretas:

“Superficialidade, eu acho que sempre vai ter. A crítica à cobertura superficial, ela é recorrente e acho que ela é uma coisa “irresolável”(sic). Você sempre vai ter limitação de espaço e de tempo que vai te obrigar a cortar coisas e, às vezes, há coisas que são importantes e o objetivo da gente, diário, é se esforçar para não cortar as coisas relevantes para poder dar a solidez ou para você não vulgarizar. Ainda que popularize, você não pode vulgarizar.”⁵

³ *Ibidem* p. 33

⁴ Luciana Cantão em entrevista em novembro de 2006

⁵ Erick Bretas em entrevista em fevereiro de 2006

É a partir da clareza do envolvimento e da importância de outros fatores que esta pesquisa toma a liberdade de eleger a música como seu objeto principal, tendo que, por vezes, deixá-los de lado ou em segundo plano sempre tendo a noção de que, acerca do mesmo tema, outros caminhos podem ser seguidos.

Metodologia

Para a realização desta pesquisa foram feitas duas etapas distintas.

Na primeira etapa, foi estabelecida uma delimitação da história do telejornalismo brasileiro desde as primeiras incursões com o cinejornal. Para tanto, foi feita uma pesquisa bibliográfica, consultas aos arquivos da Cinemateca Nacional em São Paulo e uma demorada busca por material junto a arquivos da TV Globo (CEDOC). Esta busca mostrou que qualquer estudo a respeito da história do jornalismo audiovisual brasileiro encontrará sérias dificuldades para obtenção de material para análise, uma vez que os arquivos da Excelsior e da Tupi e parte dos arquivos da Globo foram destruídos em consecutivos incêndios. Além disso, era prática comum a reutilização de fitas de vídeo-teipe para a gravação de novos programas que acabavam sobrepostos aos anteriores. Desta forma, perdeu-se o registro de muito material de importância histórica e, só a partir do desenvolvimento de procedimentos de arquivamento, é que começou a se formar um corpo de arquivo regular, principalmente por parte da Rede Globo.

Na segunda parte da pesquisa, é feito um estudo da prática da inserção de música nos 4 telejornais diários exibidos em rede pela TV Globo. Para esta etapa foram feitas análises de material recolhido diretamente junto à emissora e em suas transmissões, visitas às Centrais Globo de Jornalismo no Rio de Janeiro em São Paulo, entrevistas com profissionais diretamente envolvidos na produção⁶ e uma pesquisa bibliográfica específica.

Deixo o registro de minha surpresa quanto à absoluta ausência de bibliografia específica sobre a música no jornalismo. Se, por um lado isso tornou a pesquisa mais excitante e inédita, por outro, fez com que esta ficasse mais difícil e desafiadora, uma vez que me obrigou a encontrar o caminho que me pareceu o mais correto com a caminhada já iniciada.

⁶ Foram entrevistados: Erick Bretas, editor-chefe do Jornal da Globo; Aluizio Didier, maestro contratado da Globo que compôs as músicas temas do *Bom Dia Brasil*, *Jornal Hoje* e fez os arranjos do *Jornal Nacional*; Luiz Avellar, maestro que compôs a música tema do *Jornal Hoje* juntamente com Aluizio Didier; Berenice Sofiete, responsável pelo Escritório de Direitos Autorais da Rede Globo; Luciana Cantão, editora-chefe da sucursal de São Paulo do *Bom Dia Brasil*; Tereza Garcia, editora-chefe do *Jornal Hoje*.

Parte 1 – O início do jornalismo audiovisual no Brasil

1.1 Os primórdios do cinejornalismo

Ao assistirmos os telejornais contemporâneos, vemos a forma atual do jornalismo audiovisual que começou seu desenvolvimento bem antes das transmissões televisivas com a criação dos cinejornais, que nada mais eram do que registros em película de eventos de importância histórica, como, por exemplo, a coroação de reis e rainhas, realização de grandes obras e alguns fatos curiosos que os ingleses chamariam posteriormente de *Travelong*.⁷ Os primeiros cinejornais foram produzidos em 1909 pelos próprios irmãos Lumiere que, em 28 de dezembro de 1895 já haviam realizado também a primeira projeção comercial de filmes. Já nos primórdios do cinejornalismo, houve a percepção que, diferentemente da imprensa escrita e falada, o jornalismo audiovisual poderia destacar-se pela animação, presença e contundência, resultando disso a montagem de equipes com múltiplos cinegrafistas para as coberturas de grandes eventos e a preocupação com planos e montagens bem estudados e dirigidos.

Também em seus primórdios, os cinejornais se aproximaram e se misturaram ao poder político, provendo cobertura e evidência a figuras importantes da época, sempre com a preocupação de encontrar uma forma equilibrada e palatável ao gosto do espectador que freqüentava as salas de projeções. Segundo José Luis Saés (1986, pág. 28), a montagem de um cinejornal buscava ser amena e ágil, misturando temas como esportes, acontecimentos dramáticos, catástrofes, trivialidades e, sobretudo, notícias sobre importantes figuras do poder. Na União Soviética, nos Estados Unidos, na Alemanha nazista, na Itália fascista e na Espanha franquista, para citar os casos mais agudos, os cinejornais foram utilizados fortemente para camuflar propaganda política em forma de noticiário, com destaque para a Alemanha que, a partir de 1930, através do Ministério de Propaganda do terceiro Reich, passou a produzir cinejornais com excelente qualidade técnica que eram traduzidos para dezesseis línguas e distribuídos em todo o mundo. São desta época os marcantes documentários “O Triunfo da Vontade”(1935), sobre o congresso

⁷ VIANNA, Ruth P. A. *História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha*. São Paulo, USP, 2003.

do Partido Nazista, e “Olympia: the festival of beauty, the festival of people.”(1938), sobre as Olimpíadas de Berlim, ambos dirigidos por Leni Riefenstahl.⁸

No Brasil, o primeiro registro da produção de um cinejornal data 1912 com o Cine Jornal Brasil⁹, produzido no Rio de Janeiro pela produtora P. Botelho & Cia. Tratava-se de um filme mudo em preto e branco com bitola 35 mm que, segundo dados da produção contidos no arquivo da Cinemateca Brasileira, parece ter sido feito de maneira bastante rudimentar, tendo como operadores os próprios produtores: os irmãos Alberto e Paulino Botelho. O lançamento ocorreu em duas salas, Odeon e Parisiense, em primeiro de novembro de 1912. É possível notar através da sinopse presente no arquivo deste cinejornal que os temas abordados e a própria seqüência de montagem remetem à forma dos cinejornais desenvolvidos na Europa, numa mistura de esportes, curiosidades, amenidades e destaque à figura do então presidente Hermes da Fonseca.

“SinopseQuadros”:

1. Na matriz da Glória; 2. Taça Seabra, festa esportiva realizada no Ipanema; 3. O momento político, caricatura de Raul (Pederneiras); 4. Primeira Semana de Aviação no Rio; 5. O Sr. Presidente da República (Hermes da Fonseca) visita os aviadores no hangar; 6. Garros no seu monoplano Bleriot; 7. Conduzindo o monoplano para o campo de aviação; 8. Vôos de fantasia pelos arrojados aviadores Garros; 9. Do Jockey Club a Niterói; 10. Sobre a baía da Guanabara; 11. Evolução sobre a cidade de Niterói; 12. Do Rio a Teresópolis, Garros vencedor do prêmio de 50.000.000. (JCB/OESP).”¹⁰

Não há dados que permitam afirmar com absoluta certeza que os irmãos Botelho tenham se inspirado no modelo de cinejornal já existente para a realização dessa primeira empreitada, mas parece evidente que a produção não teve um caráter

⁸ Helene (Leni) Berta Amalie Riefenstahl, nasceu na Alemanha em 1902 e morreu em 2003. Teve seu talento ofuscado por ter seu nome ligado ao nazismo, mas, a partir da década de 1990, passou a ser reconhecida como grande diretora e marco da história do cinema.

⁹ CINEMATECA BRASILEIRA: banco de dados. Disponível em: www.cinemateca.gov.br/page.php?id=71. Acesso em: 28 de setembro de 2006

¹⁰ *Ibidem*

absolutamente experimental, nem que eles estivessem sem referências quanto à forma e temática da produção.

O estudo desse primeiro período de experiências com o cinejornal brasileiro é extremamente prejudicado pela ausência de arquivo de imagens. Frequentes incêndios e até inundações destruíram depósitos e transformaram em cinzas boa parte das obras produzidas nesta época. Causa ou consequência dessa falta de material, o cinejornal brasileiro parece não despertar grande interesse entre pesquisadores e, segundo Jean-Claude Bernadet, “...os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção”¹¹. Consultando os arquivos da Cinemateca Nacional é possível verificar o grande volume de produções de cinejornais já desde a década de 1910, sendo que há registro que os irmãos Botelho produziram 17 cinejornais já no ano de 1912¹². Baseado nesses números, Bernadet afirma ainda que “por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, um certo volume de produção”¹³ de onde podemos inferir que os produtores tiveram senso de oportunidade e souberam aproveitar a estruturação de salas de exibição comercial que se deu principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1907 e 1910. Infelizmente, esses primeiros cinejornais foram destruídos em incêndios em 1928 e 1932 no Rio de Janeiro e, em seus registros na Cinemateca, constam como filmes desaparecidos.

Apesar da produção de cinejornais mostrar certo vigor já nas décadas de 1910 e 1920, foi no final dos anos 30 que o cinejornalismo brasileiro passou a ganhar força e receber atenção especial do governo brasileiro, já durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Através do Departamento Nacional de Propaganda – o DNP – em 1938, dirigido por Lourival Fontes, grande admirador de Mussolini e do fascismo, o governo brasileiro passou a produzir um cinejornal oficial, o Cine Jornal Brasileiro, seguindo o modelo dos governos totalitaristas europeus. Como o DNP não possuía estrutura para a confecção do cinejornal, a Cinédia, produtora do amigo íntimo de Vargas, Adhemar Gonzaga, cuidava da

¹¹ BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p.28

¹² Essa informação é baseada exclusivamente no catálogo da Cinemateca Nacional e pode estar sujeito a erros de catalogação.

¹³ BERNADET, Op. cit, p. 12

produção e, ao mesmo tempo, foi criada a Distribuidora de Filmes Brasileiros para cuidar da distribuição. Já sob a bandeira da integração nacional, da informação e educação do povo brasileiro, o Cine Jornal Brasileiro possuía forte apelo nacionalista e ressaltava as qualidades do país, de seu povo e, principalmente, de seus governantes. No entanto, a composição temática continuava a mesma dos primórdios do cinejornal no Brasil, misturando variedades, amenidades, curiosidades, esportes, catástrofes, alguma notícia do estrangeiro e, invariavelmente, boas notícias sobre o poder, como é possível verificar através da sinopse do mais antigo registro do arquivo da Cinemateca Brasileira sobre o Cine Jornal Brasileiro, nesta época produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que foi criado em 30 de dezembro de 1939 em substituição ao DNP.

“Sinopse:

Em viagem de férias - Rio: O Embaixador Caffery e sua senhora embarcam para os Estados Unidos ; No Itamarati - Rio: Encerra-se a Conferência Econômica argentino-Brasileira ; Combustíveis do Brasil - Rio: Uma experiência com o carvão nacional. ; Exposição das 'Vitórias Régias' - Rio: Entrega de prêmios as autoras dos melhores trabalhos ; No Rio Grande do Sul - Bagé: O Interventor Federal visita a Grande Exposição Feira ; Velando pelos operários - Rio: O Ministro do Trabalho inspeciona o restaurante popular da Praça da Bandeira ; Aeroporto Santos Dumont - Rio: Chegam dos Estados Unidos os aviadores brasileiros ; Depois de percorrer os Estados do Norte - Rio: Chega a esta capital o Chefe da Nação.”¹⁴

Segundo levantamento feito junto ao arquivo de Imagem e Som da Fundação Oswaldo Cruz e ao arquivo da Cinemateca Brasileira, a duração do Cine Jornal Brasileiro era bastante variada, sendo que a documentação mostra que o mais longo possui 17 minutos e 15 segundos e o mais curto, apenas 39 segundos.

¹⁴ CINEMATECA BRASILEIRA: banco de dados. Disponível em: www.cinemateca.gov.br/page.php?id=71. Acesso em: 28 de setembro de 2006

A partir da década de 1930, parece ter havido um aumento significativo nas produções com o surgimento de vários cinejornais, dentre os quais podemos citar: Sonofilms Jornal, produzido pela Sonofilms S. A., com primeiro registro de 1936; Atualidades Tupi, produzido pela Tupi Filmes com primeiro registro de 1938; Jornal do Ince, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, dirigido pelo já bastante estudado Humberto Mauro¹⁵ e com primeiro registro de 1939; Guanabara Jornal, produzido pela Guanabara Filmes, com primeiro registro de 1941; Cinelândia Jornal, produzido pela Sonofilms S.A., com primeiro registro de 1943; Jornal na Tela, produzido pela Cinelândia Filmes, com primeiro registro de 1946¹⁶, todos produzidos no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, já nos anos 20, surgiu o Rossi Atualidades, produzido por Gilberto Rossi que havia decidido filmar para o então governador do estado, Washington Luiz, e foi capaz de instalar uma eficiente estrutura de produção e distribuição que permitia a produção de filmes mais rápida, chegando a exibir à noite o que havia sido produzido à tarde. Gilberto Rossi conseguiu manter seu cinejornal por cerca de 20 anos¹⁷. Também em São Paulo, merece destaque o trabalho de Primo Carbonari, que na década de 50 criou o cinejornal Amplavisão, totalmente voltado para São Paulo, e permaneceu com sua produção até o final dos anos 70, chegando a beneficiar-se da Lei do Curta¹⁸. Fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, teve carreira destacada o Cine Jornal Actualidades, produzido pela Carriço Filme na cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais, com primeiro registro de 1934.

O Cine Jornal Brasileiro criado pelo governo de Getúlio Vargas significou uma nova ordem na produção nacional. Se, antes, a legislação federal promovia a abertura de espaços para a produção de cinejornais nacionais, a partir de então, os produtores teriam que enfrentar a desleal concorrência do estado e seu poder político e financeiro. A solução encontrada por alguns destes produtores foi se transformar em funcionários públicos e trabalhar diretamente para o DIP. Este cinejornal significou ainda um passo decisivo do

¹⁵ Humberto Mauro, mineiro de Cataguases, destacou-se por sua atuação no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) criado em 1936, onde dirigiu mais de 300 filmes.

¹⁶ CINEMATECA BRASILEIRA, Op. cit.

¹⁷ Infelizmente, não há registro de seus cinejornais na Cinemateca Brasileira, constando lá apenas alguns títulos seus de ficção.

¹⁸ Lei do Curta: lei federal 6.281/75 de 09 de dezembro de 1975

Estado Novo em transformar sua presença em algo “visível e palpável no cotidiano dos cidadãos urbanos”(Souza, 1990, p.180). O Cine Jornal Brasileiro durou de 1938 a 1946 ¹⁹, quando, com o fim do Estado Novo, mudou de nome para Cine Jornal Informativo²⁰.

¹⁹ Na verdade, há incoerências quanto a essas datas, sendo que diferentes registros como a Cinemateca Brasileira e o Arquivo de Imagem e Som da Fundação Oswaldo Cruz apresentam datas não coincidentes.

²⁰ O novo governo de Eurico Gaspar Dutra encerrava a criação de seu antecessor, mas não se dava ao luxo de se desfazer da ferramenta de comunicação e propaganda. Ver CD-Rom anexo.

1.2 As formas do cinejornal com base em suas limitações técnicas.

Tendo contato com os arquivos da Cinemateca Brasileira, foi possível notar que a produção dos cinejornais obedecia a uma série de restrições técnicas impostas pelas dificuldades na produção. Muito raramente era utilizado o áudio direto, uma vez que o deslocamento de equipamentos para este tipo de captação tornava a produção cara e pouco ágil. Podemos inferir que foi em consequência disso que grande parte dos cinejornais foi composta basicamente de imagens acompanhadas de música e de uma voz *over*.²¹ Este tipo de produção possibilita a sincronização do áudio apenas na pós-produção, facilitando tanto a captação quanto a montagem. Há ainda a possibilidade deste tipo de estética ter sido herdada da consolidação da linguagem dos primeiros cinejornais que se desenvolveram ainda na fase do cinema mudo²², mas não encontrei nenhuma entrevista ou material de pesquisa que pudesse corroborar uma hipótese como esta. Como resultado dessas limitações ou “heranças”, este tipo de produção apóia-se fortemente na textualidade da notícia, utilizando as imagens de maneira ilustrativa. Percebe-se, por fim, que há pouca articulação dramática em relação à trilha musical, que se utiliza basicamente de gravações e composições prontas, com o intuito principal de dar ritmo e preenchimento do espaço sonoro das notícias apresentadas. Este tipo de abordagem inaugura uma modalidade de notícia que hoje é conhecido como “nota coberta”, ou seja, imagens que ilustram a informação dada pela leitura do texto em voz *over*.²³

A perda dos registros dos primeiros cinejornais produzidos antes do advento da sincronização do áudio nas projeções, deixou uma lacuna que impossibilita precisar como eram feitas as projeções dos mesmos. Nesta época (lembrando que o primeiro cinejornal brasileiro data de 1912), as projeções de cinema mudo eram comumente acompanhadas por um pianista, numa aproximação com a forma dos melodramas do final do século XIX, do que podemos deduzir que, seguindo a tradição da presença da música em projeções, os

²¹ Ver Cine Jornal Informativo no CD-Rom anexo

²² É considerado o início do cinema falado o filme “O Cantor de Jazz” de 1927, 15 anos depois do primeiro registro de produção de um cinejornal no Brasil.

²³ Ver CD-Rom anexo

primeiros cinejornais tenham sido acompanhados por música ao vivo tocada nas salas comerciais.

O Cine Jornal Brasileiro contava com um sistema de distribuição que se revelava ao mesmo tempo poderoso, atrasado e desordenado. Segundo Souza (1990), os cinejornais do DIP possuíam presença ostensiva no circuito Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte, porém, fora dele, os filmes chegavam desatualizados, chegando a ter uma defasagem de seis meses em localidades mais afastadas como Salvador e Porto Alegre.

Parte 2 – O início do jornalismo eletrônico

No Brasil, o desenvolvimento da TV se deu apoiado nos quadros profissionais e nos conhecimentos do rádio que, quando do surgimento da TV em 1950, já se encontrava instituído e com sua programação consolidada. Este fenômeno se aplicou tanto à dramaturgia quanto ao telejornalismo, sendo que muitos profissionais mostraram-se reticentes em migrar de um veículo ao outro, deixando para trás todo o glamour já conquistado para se lançar em um terreno desconhecido que, no caso brasileiro, não contava com uma indústria audiovisual desenvolvida como nos Estados Unidos que contavam com um cinema forte e consistente. A seguir, será feita uma breve exposição da história do início do rádio no Brasil e de como este se estabeleceu como meio de comunicação de massa para, então, partirmos para a história do início da televisão no país e de como esta se baseou nos quadros dos programas radiofônicos, em especial no telejornalismo.

2.1 O desenvolvimento do rádio no Brasil

Berço dos primeiros profissionais a fazerem telejornalismo quando do início das transmissões televisivas brasileiras, o rádio no Brasil teve sua primeira transmissão reconhecida oficialmente na abertura da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Independência do Brasil em setembro de 1922 no Rio de Janeiro, através da instalação de uma transmissora no morro do Corcovado que emitiu o discurso do então presidente Epitácio Pessoa e a execução da ópera “O Guarany” de Carlos Gomes diretamente do Teatro Municipal.²⁴ O evento fazia parte das comemorações dos 100 anos da independência do Brasil e a transmissão repercutiu na imprensa escrita por ter sido considerada um grande sucesso.²⁵ Alguns meses depois, em maio de 1923, no mesmo Rio de Janeiro, Roquete Pinto, juntamente com Henry Morize, funda a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a primeira rádio oficialmente autorizada do Brasil, transmitindo de maneira amadorística

²⁴ TINHORÃO, José R. *Música Popular, do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981

²⁵ AZEVEDO, Lia C. A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960) in: *Ciência e Opinião*. Curitiba, v.1, n2/4 jul. 2003/dez.2004

músicas de discos emprestados e informações em orações rebuscadas para um seletor público que tinha poder aquisitivo para comprar os aparelhos de rádio que na época eram todos importados. As finanças eram conduzidas através de doações e mensalidades que entusiastas pagavam, pois a publicidade não era permitida por lei. O crescimento na primeira década se deu de forma lenta e foi conduzido por rádios-sociedade²⁶ que não contavam com nenhum esquema comercial para manutenção de suas existências.

Quase uma década depois, em 1932, o governo autorizava a veiculação de propagandas no rádio²⁷. Mais que modernizar administrativamente as emissoras de rádio do país, a inserção de publicidade durante a programação significou uma nova abordagem para os programas. O que antes se pretendia erudito, educativo e cultural, passou a ser popular, divertido e ligeiro. Houve também a modernização das rádios através de esquemas mais profissionais de administração e produção, além da compra de transmissores mais potentes para que o sinal chegasse mais claro a seus ouvintes. Em um Brasil onde a maioria da população era analfabeta, o rádio rapidamente ganhou importância e criou uma massa de ouvintes que tinham nele sua principal fonte de informações e sua fonte formadora de uma imagem nacional, ditando modas e entrando em sintonia com um país que começava a se industrializar e carecia de padrões para seu desenvolvimento.²⁸

O decreto proposto pelo governo também evidenciou a preocupação com a dimensão que o novo meio vinha tomando. Neste mesmo decreto que garantia às rádios o usufruto da publicidade como fonte de renda, o estado garantia para si uma hora diária da programação de todas as rádios do território nacional para a transmissão do programa oficial do governo, chamado de Programa Nacional que, em 1939, viria a se chamar a Hora do Brasil.

Um dos marcos da história do rádio brasileiro foi o surgimento da Rádio Nacional no Rio de Janeiro, inaugurada em 1936 e que, em 1940, através do Decreto-Lei nº 2.073 de Getúlio Vargas, foi incorporada às recém-criadas Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, passando, portanto a pertencer ao estado. Entretanto, o DIP – Departamento de Imprensa e Jornalismo – que passou a ser o órgão controlador da Rádio

²⁶ Rádio-sociedade é uma rádio em que seus ouvintes são sócios e contribuem para a manutenção da emissora.

²⁷ Decreto n.º 21.111, de 1º de março de 1932

²⁸ ORTRIWANO, Gisela Swetlano. *A Informação no rádio*. Summus Editorial. São Paulo, 1985, p. 17

Nacional, não modificou significativamente sua estrutura administrativa, conservando nela um perfil de empresa privada.²⁹ Com uma administração voltada ao mercado e o apoio estatal, a Rádio Nacional ganhou imensa força, passando a contar com grandes verbas publicitárias e inaugurou em 1942 a primeira emissora de ondas curtas do país, tornando a cobertura de sua transmissão nacional. A qualidade técnica, a competência de seus profissionais e o apoio estatal transformaram a Rádio Nacional em um modelo a ser seguido. Sua programação apoiava-se principalmente nas telenovelas e nos programas musicais, mas foi também a Rádio Nacional que tornou notório o programa A Hora do Brasil, famoso informativo oficial do estado produzido pelo DIP.

A partir de 1945, o rádio no Brasil entra na fase que é considerada seu período áureo. Empresas multinacionais que entravam no país tinham no rádio o seu principal meio de divulgação, o barateamento dos aparelhos de recepção aumentou consideravelmente o público ouvinte e as radionovelas e os programas musicais alçavam à condição de estrela seus protagonistas em todo o país.³⁰ Essas radionovelas e programas musicais seguiam uma receita norte-americana em que os programas participavam de estratégias planejadas por agências de publicidade para aumentar a venda de determinados produtos.³¹

Paralelamente a esse “glamour” artístico, foram surgindo nas rádios outras especialidades que foram aos poucos se firmando na programação, com destaque para o rádio-jornalismo. Já na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, no início da década de 1920, Roquete Pinto tinha o seu *Jornal da Manhã* no qual ele próprio lia e comentava as notícias retiradas diretamente do jornal impresso. Este modelo de rádio-jornalismo foi utilizado durante as duas primeiras décadas pelas rádios brasileiras, sem que houvesse qualquer adaptação à redação das notícias para a criação de uma linguagem radiofônica própria dos programas noticiosos. O esquema de produção só foi mudado com o início da Segunda Grande Guerra, quando o imediatismo e urgência das notícias, aliados ao uso do rádio para propaganda político-ideológica, criou o ambiente propício para o desenvolvimento de

²⁹ SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984

³⁰ GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

³¹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 44 e 45.

corpos de jornalistas voltados para a produção específica de notícias radiofônicas. Esta nova ordem tem como principais representantes o *Repórter Esso*, que foi ao ar pela primeira vez em agosto de 1941 na Rádio Nacional e o *Grande Jornal Falado Tupi*, que teve sua edição inaugurou em 3 de abril de 1942.

Enquanto o *Repórter Esso* implementava o modelo da síntese noticiosa que expunha um painel com notícias curtas e diretas produzidas pela *United Press International*, o *Grande Jornal Falado Tupi*, comandado por Corifeu de Azevedo Marques, tinha sua editoria mais baseada na tradição do jornal impresso, começando com as manchetes e apresentando as notícias posteriormente em blocos divididos por assunto, o que o coloca como uma primeira experiência da forma atual dos telejornais. Além disso, o *Grande Jornal Falado Tupi* ia ao ar em uma única edição diária à noite, enquanto o *Repórter Esso* possuía várias edições curtas durante todo o dia. Para efeito desta pesquisa, o *Repórter Esso* apresenta maior relevância e possui aspectos importantes que serão abordados mais adiante.

O rádio chegava ao final da década de 1940 como principal fonte de informação, entretenimento e veículo de formação de costumes na sociedade brasileira. Havia já no ouvinte o hábito, o sincronismo de atitudes ditado pelo horário da programação que colocava o país em compasso, consolidando sua posição como meio de comunicação de massa.

2.2 O surgimento da TV no Brasil

A inauguração da TV Tupi em 18 de setembro de 1950, primeira emissora de TV do Brasil, ocorreu à luz do pioneirismo de Assis Chateaubriand, um homem que já havia se envolvido em diferentes empreitadas pioneiras como a introdução de novas espécies bovinas no país, implantação de aeroclubes e participação decisiva na criação do Museu de Arte de São Paulo. Mas foi a criação do grupo Diários Associados, que mais tarde viria a se chamar Diários e Emissoras Associadas, que Assis Chateaubriand começou sua trajetória rumo à criação da TV Tupi. Os Diários e Emissoras Associadas eram uma rede de jornais e emissoras de rádio que se iniciou em 1924 com a compra no Rio de Janeiro de “O Jornal” e foi montado aos poucos, utilizando-se da grande habilidade política de Assis Chateaubriand³² que, desde cedo, percebeu a estreita relação que se estabelecia entre o poder e os meios de comunicação. Quando da fundação da TV Tupi, os Diários e Emissoras associadas já contavam com uma forte rede de comunicação, na qual se destacavam os jornais Diário de São Paulo e Diário da Noite, além de várias rádios, com destaque para a Rádio Tupi, inaugurada em 1935 com um “soberbo espetáculo artístico”, segundo a imprensa escrita (leia-se jornais dos Diários e Emissoras Associadas). O grupo envolveu-se ainda em algumas rápidas incursões cinematográficas através da produção de dois filmes de longa metragem em 1948. Sob direção de Oduvaldo Vianna - que dirigira um grande sucesso das telas, “Bonequinha de Seda” – foram produzidos “Felicidade” e “Chuva de Estrelas”, com destaque para o segundo que, numa prévia do que seria a televisão brasileira em seus primórdios, aproveitava-se do sucesso de artistas das rádios Difusora e Tupi para sua promoção, dava imagem às vozes já conhecidas e alcançava relativo sucesso junto ao público que queria ver os artistas em ação.³³

A inauguração da TV Tupi canal 3 (PRF-3), cuja razão social era Rádio e Televisão Difusora, se deu dentro de um processo de aprendizagem, tanto técnica quanto artística. Os recursos eram primários, com o equipamento mínimo suficiente para manter a estação no ar e a maior parte dos profissionais trabalhando dentro dos conhecimentos que

³² Assis Chateaubriand foi senador duas vezes, pela Paraíba e pelo Maranhão.

³³ SIMÕES, Inimá. *TV à Chateaubriand*. in COSTA, Alcir Henrique; SIMÕES, Inimá e KHEL, Maria Rita. Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986

havam adquirido no rádio, no cinema ou no teatro. A ausência de registros deste programa inaugural parece ter aberto espaço para um grande número de versões sobre qual teria sido a sua programação. Há relativa concordância quanto a um discurso de abertura realizado pelo próprio Assis Chateaubriand, a execução de um hino composto especialmente para a ocasião³⁴, a participação da atriz Yara Lins que recitou uma série de prefixos de rádios da rede da Associadas que transmitiam ao vivo o evento e um espetáculo musical como encerramento. Na verdade, este referido evento tratava da inauguração da programação televisiva que pretendia-se regular. Alguns dias antes, no dia 10 de setembro, havia sido feita uma transmissão experimental de um filme no qual Getúlio Vargas falava sobre o seu retorno à vida pública e, ainda anteriormente, dos dias 20 a 26 de julho do mesmo ano, aconteceu a transmissão de um show chamado “Vídeo Educativo”, realizado no auditório da Faculdade de Medicina de São Paulo.

A partir, então, de 18 de setembro de 1950, servindo-se principalmente dos profissionais do rádio, a TV Tupi passa a transmitir uma programação regular, propondo-se a entrar no ar às 20 horas e encerrar sua programação às 23 horas. Atrasos e gafes eram constantes, pois todos os programas, assim como as propagandas, eram feitos ao vivo e os profissionais vindos de outras áreas passavam por um processo de aprendizagem que se misturava com a prática. Havia a utopia de fazer um “cinema em domicílio”, sonho que revelava um total despreparo dos profissionais envolvidos na produção e a ausência de referências de linguagens próprias do novo meio de comunicação que surgia. Além disso, após todo o envolvimento e esforço com a produção do programa inicial, os diretores da TV Tupi não tinham a definição exata de como seria a programação a partir daí.

Segundo Álvaro Moya³⁵, a televisão brasileira, diferentemente da televisão norte-americana, padeceu de não possuir uma indústria cinematográfica comercial forte. Se nos Estados Unidos a indústria cinematográfica de Hollywood logo percebeu que o advento da TV abria um novo mercado para a produção de filmes, no Brasil, a primeira tentativa de um cinema industrial com a Vera Cruz ocorreu concomitantemente com o surgimento da

³⁴ Segundo o site “História da TV”, o hino foi composto por Marcelo Tupinambá, com letra de Guilherme de Almeida (em <http://www.tudosobrevt.com.br>, acessado no dia 11 de outubro de 2006)

³⁵ Álvaro Moya foi o primeiro diretor artístico da TV Excelsior.

TV. Sem ter uma produção cinematográfica local da qual se alimentar, toda a programação tinha que ser feita ao vivo.

Outra característica marcante do surgimento da TV no Brasil foi a migração de profissionais já estabelecidos no jornalismo, no teatro e, principalmente, no rádio. A TV Tupi surgiu como um desenvolvimento dos Diários e Emissoras Associadas e, de maneira natural, houve o reaproveitamento do corpo de profissionais sob contrato. Maurício Loureiro Gama³⁶ disse que, certa vez, uma mulher o parou na rua para reclamar de sua arrogância ao “falar com ela” pela TV. Segundo seu relato, foi a partir daí que Loureiro Gama repensou a linguagem do telejornalismo como uma conversa entre o apresentador e o telespectador.

A história da TV Tupi é feita de alguns acertos e muitos enganos. Dentre os principais deles, o de não ter se adaptado às novas condições políticas e econômicas que se impunham no decorrer da década de 1960. A administração centralizada e, ao mesmo tempo, pouco profissional de Assis Chateaubriand não cedeu lugar aos anseios do novo governo militar e foi motivo de perseguições. Em 17 de julho de 1980, após vários atritos políticos, uma já falida TV Tupi tem sua concessão cassada pelo governo federal, sem chegar a completar 30 anos no ar.

³⁶ Maurício Loureiro Gama era jornalista de rádio e foi o apresentador, juntamente com José Carlos Moraes, do “Edição Extra”, primeiro jornal vespertino da TV Tupi.

2.3 Os primeiros Telejornais

2.3.1 *Imagens do Dia e Telenotícias Panair*

O primeiro telejornal brasileiro foi o *Imagens do Dia*, que nasceu juntamente com a TV Tupi. Dia 19 de setembro de 1950, um dia após a inauguração da emissora, foi ao ar sua primeira edição, apresentada por Ribeiro Filho e com texto e reportagens de Rui Rezende. Apesar de haver certo consenso sobre a data de estréia do programa, a ausência de imagens de arquivo e, por consequência, de estudos mais aprofundados sobre o mesmo geram incertezas em relação aos nomes envolvidos na produção³⁷. O que se sabe é que o *Imagens do Dia* era feito de maneira bastante rudimentar, apresentando as notícias através de um locutor que as lia em estúdio para a câmera com postura e linguagens formais. As imagens, a exemplo do que já ocorria nos cinejornais, apareciam de maneira ilustrativa através de pequenos filmes produzidos em 16 mm para o próprio telejornal e projeção de fotos. Para serem transmitidas, as imagens eram projetadas em um anteparo e capturadas diretamente pelas câmeras da emissora, tudo ao vivo. A maior parte das notícias era vinda do noticiário de jornais impressos, pois não havia ainda uma equipe especializada para fazer a cobertura de acontecimentos e a produção apoiava-se no corpo jornalístico dos jornais *Diário de São Paulo* e *Diário da Noite* (anteriormente já citados). Havia também problemas no horário de exibição do telejornal, uma vez que a entrada do programa ficava sujeita aos imprevistos do restante da programação e de problemas técnicos, podendo entrar no ar às 21:30 horas, conforme o previsto, ou meia hora depois. Este relativo amadorismo no início do telejornalismo brasileiro deveu-se também à pouca importância dada à atração pela direção da emissora que priorizava a realização de shows musicais e teleteatro, linguagens que pareciam mais próximas à linguagem televisiva.

Quanto à forma do *Imagens do Dia*, não foi possível encontrar uma imagem ou informação sequer, exceto aquelas sobre sua forma de produção. Apesar de ser plausível admitir que muito da forma deste telejornal veio da dificuldade em produzi-lo, nada é possível afirmar em relação ao uso de música em sua produção, seja em sua abertura, seja

³⁷ Loureiro Gama clama para si a apresentação do primeiro programa.

durante a apresentação das reportagens. Intuo que houvesse uma abertura musical como herança do rádiojornalismo e do cinejornalismo, mas não possuo elementos para dar a informação como verdadeira.

O *Imagens do Dia* permaneceu no ar por aproximadamente um ano, quando, em 1952, foi substituído pelo *Telenotícias Panair* que, ao contrário de seu antecessor, trazia consigo a marca da pontualidade, indo ao ar sempre às 21 horas. Teve vida curta e logo foi substituído pelo *Repórter Esso*.

2.3.2 O *Repórter Esso*

O *Repórter Esso* foi o primeiro grande sucesso telejornalístico da TV brasileira, traduzindo a contento a migração dos paradigmas radiofônicos para o início da televisão brasileira.

Iniciado na Rádio Nacional em 28 de agosto de 1941, o *Repórter Esso*, surgiu através da solicitação da Esso à agência norte-americana McCann-Erickson que, então, passou a produzir o telejornal de maneira muito semelhante ao apresentado nos Estados Unidos da América, indo ao ar em três edições diárias: às 8, às 12:55 e às 22:55 horas. Seu conteúdo vinha da redação da UPI³⁸ e tinha maior ênfase no noticiário internacional.³⁹ Parte de um projeto publicitário maior da Esso, o *Repórter Esso* era produzido também em outros países da América do Sul, como Argentina, Chile e Peru. No Brasil, o rádiojornal era apresentado por Heron Domingues que imprimia sua assinatura vocal à abertura.

O importância do *Repórter Esso* dentro do jornalismo eletrônico brasileiro se deve aos novos padrões estilísticos que ele introduziu através do manual de redação da *United Press International*. Pelo manual, as notícias deviam ser redigidas respondendo a seis perguntas básicas: o quê?, quando?, quem?, como?, onde? e por quê? Além disso, estabelecia normas formais que diziam que as notícias não deveriam ter mais que 30 palavras e, lidas, deveriam durar no máximo 16 segundos, seguindo padrões norte-americanos. No *Repórter Esso*, era obrigatório o uso de uma linguagem correta, porém

³⁸ United Press International

³⁹ SQUIRRA, Sebastião. *Boris Casoy, o âncora no telejornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1993.

popular, sempre informando a precedência da notícia. Tematicamente também haviam diretrizes a serem seguidas, pois não eram informados suicídios, crimes hediondos ou desastres que não tivessem grande repercussão na comunidade. Pessoas não eram chamadas pelo seus nomes, com exceção feita àquelas de importância notória. Sempre que um candidato era citado em época de eleições, os outros candidatos deviam também ser citados. Por fim, o jornal não informava sobre tensões sociais ou perturbações na ordem pública.⁴⁰

Além desse pacote estilístico importado do jornalismo norte-americano, o *Repórter Esso* tem importância fundamental nesta pesquisa por ter sido o primeiro jornal eletrônico a utilizar uma abertura musical que conseguiu se estabelecer como marca registrada. Apesar de não ser um jornal com referências regionalistas, a música de abertura foi composta nacionalmente com exclusividade, segundo o Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira⁴¹, por Ivan Paulo da Silva, mais conhecido como Maestro Carioca, e executada pela banda do baterista Luciano Perrone, com Francisco Sergio no trombone e Marino Pissiani no trompete. A composição seguia o estilo de uma fanfarra, onde os ataques dos metais imitavam um toque de caixa e não levavam nenhum acompanhamento de seção rítmica⁴². A voz de Heron Domingues completava a composição. O toque dos metais parecia acrescentar um caráter marcial e épico à frase dita em alto e bom som, como que com urgência: “*Amigo ouvinte, aqui fala o Repórter Esso, testemunha ocular da história.*”⁴³

Em 17 de junho de 1953, concomitantemente com suas transmissões via rádio, o *Repórter Esso* passa a ser transmitido pela TV Tupi, tendo como apresentadores Antônio Carlos Nobre na Tupi São Paulo – posteriormente substituído por Mario Fanucchi e, finalmente, por Kalil Filho - e Gontijo Teodoro na Tupi Rio de Janeiro. O esquema de produção e conteúdo continuaram semelhantes ao rádio, com a produção centralizada na

⁴⁰ Idem

⁴¹ Dicionário Abin da Música Popular Brasileira. Disponível em http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=R%Eldio+Nacional - acessado em 06 de julho de 2006

⁴² A seção rítmica é composta pelos instrumentos que são responsáveis pela condução rítmico-harmônica da música. Normalmente, são eles: o piano ou teclado, a bateria, o baixo, a guitarra e o violão.

⁴³ Ver último programa do *Repórter Esso* no rádio em CD-Rom anexo

agência publicitária McCann-Erickson, fornecimento de notícias da *United Press International*, composição majoritária de notícias internacionais e redação seguindo o manual de redação da UPI. Apesar de ter sido um marco também na história do telejornalismo, o *Repórter Esso* televisivo pouco acrescentou à forma do telejornal da época. As notícias eram lidas em estúdio contra uma cortina de fundo e eram ilustradas por imagens e fotos que muitas vezes vinham do arquivo da TV, o qual vinha sendo incrementado pelas incursões para captação de imagens em 16 mm⁴⁴. A inexistência do vídeo-teipe e das transmissões em ondas curtas obrigavam cada transmissora a produzir seu noticiário ao vivo, sendo que, conforme o *Repórter Esso* foi ganhando popularidade na televisão, cada cidade passou a possuir o seu apresentador: Luiz Cordeiro em Belo Horizonte, Edson Almeida no Recife, Helmar Hugo em Porto Alegre. O grande legado do *Repórter Esso* para o telejornalismo foi a inauguração de um jornalismo organizado para a televisão, já inserindo alguns padrões norte-americanos, com duração de 33 minutos e apresentação diária às 19:45 horas, seguindo o padrão imposto pela Esso, obedecendo à mesma postura cênica e as mesmas intenções de conteúdo para todas as cidades da América Latina em que era produzido e transmitido.

Especificamente no caso brasileiro, o *Repórter Esso* levou para a TV a inconfundível fanfarra de abertura do rádio, bem como a adaptação da frase de chamada: “Amigo telespectador, aqui fala o Repórter Esso, testemunha ocular da história.” Na televisão brasileira, este é sem dúvida nenhuma o primeiro caso da consolidação de uma assinatura musical dentro do telejornalismo. A vinheta de abertura era composta por uma animação do tigre – mascote da Esso – que se apressava para ver as notícias enquanto ao fundo tocava a música de Maestro Carioca que delimitava o espaço da programação para a notícia.⁴⁵

O *Repórter Esso* também pode ser considerado símbolo de uma época em que a televisão brasileira vivia de programas de patrocinador, como o “Mr. Fisk”, “Telenotícias Panair”, “Telejornal Bendix”, “Reportagem Ducal”, “Telejornal Pirelli”, “Gincana Kibon”, “Sabatina Maizena” e o “Teatrinho Trol”. “O Repórter Esso espelhava assim as duas

⁴⁴ As câmeras utilizadas eram as Aurikon (com áudio óptico) ou Bell Howell (sem áudio), com filme em 16mm, que funcionavam a corda manual.

⁴⁵ Ver trecho da abertura em CD-Rom anexo

características mais evidente na fase inicial da TV brasileira: (...) a herança radiofônica e a subordinação total dos programas aos interesses e estratégias dos patrocinadores”⁴⁶.

Durante quase 20 anos, o *Repórter Esso* foi o principal modelo de telejornalismo brasileiro, mas em 31 de dezembro de 1970, foi encerrado sem jamais ter sido transmitido em rede⁴⁷ e sucumbindo aos novos modelos de jornalismo trazidos pela Rede Globo, em especial pelo Jornal Nacional.

2.3.3 A TV Excelsior e o Jornal de Vanguarda

Quando a TV Excelsior entrou no ar em 9 de julho de 1959, fruto de uma empreitada da família Simonsen⁴⁸, as transmissões televisivas brasileiras já se encontravam desenvolvidas e várias emissoras já haviam estreado suas programações. Estavam no ar: a TV Tupi do Rio de Janeiro, inaugurada em janeiro de 1951; a TV Paulista, inaugurada em março de 1952; a TV Record (SP), inaugurada em setembro de 1953; a TV Rio, inaugurada em julho de 1955; a TV Itacolomi (BH), inaugurada em setembro de 1955. Sua programação era basicamente apoiada em jornalismo, séries e filmes estrangeiros. Sua existência foi marcada por uma conturbada relação com o governo militar devido à postura nacionalista imposta pela família Simonsen e seu apoio a Jânio e João Goulart.

Porém, apesar de não ter participado dos primeiros momentos da televisão no Brasil, a TV Excelsior teve grande importância na definição do modelo seguido pelas emissoras brasileiras, uma vez que implantou conceitos até então negligenciados pelas outras emissoras e que, a partir de então, passaram a ser incorporados. Sua programação era pontual, havendo a entrada do mesmo programa, todos os dias à mesma hora⁴⁹. Além, disso, havia uma seqüência programática bem estruturada que levava os espectadores a assistirem um programa após o outro⁵⁰. A Excelsior também provocou um aumento nos pagamentos do mercado de profissionais de televisão, pois, com o apoio financeiro do

⁴⁶ PRIOLLI, Gabriel. A Tela Pequena no Brasil Grande, in *Televisão & Vídeo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p.23

⁴⁷ Dois anos antes, em 31 de dezembro de 1968, havia sido feita a última edição do *Repórter Esso* no rádio.

⁴⁸ A família Simonsen era a controladora de um grupo de 41 empresas, dentre as quais estava a extinta Panair.

⁴⁹ Este conceito é conhecido como “programação horizontal”.

⁵⁰ Este conceito é conhecido como “programação vertical”.

grupo da família Simonsen, pôde contratar com salários mais altos profissionais já estabelecidos em outras emissoras e, conseqüentemente, impôs uma nova relação de força entre empregados e empregadores.

No caso específico do telejornalismo, a TV Excelsior, também copiando padrões norte-americanos, produziu jornais que dedicavam especial atenção a um padrão visual mais trabalhado, avançando em relação à linguagem que vigorava até então, rompendo com a linguagem deixada pelos profissionais do rádio que migraram para a TV.

O auge dessa nova proposta telejornalística se deu com a criação do *Jornal de Vanguarda* em 1963. O programa era dirigido por Fernando Barbosa Lima, homem que havia trabalhado com jornalismo, mas também possuía incursões em produtoras independentes de televisão e publicidade, e passou a tratar a notícia como uma atração televisiva. O formato corrente se utilizava de um único locutor lendo notícias contra um fundo composto por uma cortina escura foi substituído por quase uma dezena de pessoas em cena, compondo um corpo de apresentadores que dividiam funções. Segundo depoimento de Fernando Barbosa Lima⁵¹, havia uma rápida apresentação de um resumo de notícias feita por Cid Moreira e, posteriormente, as notícias eram comentadas por jornalistas de cada área e até por humoristas, transformando a notícia em show. O vídeo-teipe, que havia sido introduzido na televisão brasileira também em 1969, era utilizado para aumentar a dinâmica das imagens. Foi também o *Jornal de Vanguarda* que introduziu mulheres como apresentadoras⁵². O sucesso do Jornal de Vanguarda foi tanto que ele passou também pela TV Tupi, pela TV Globo e terminou na TV Rio com o Ato Institucional número 5.

A TV Excelsior foi o primeiro grande passo rumo à profissionalização da televisão brasileira, seja no estabelecimento de novas relações de trabalho, seja na abordagem de sua programação. Mais que isso, a TV Excelsior parece ter inaugurado a linguagem televisiva que prevalece até hoje. Em relação ao *Jornal de Vanguarda*, depoimentos deixam claro que foi criado com ele um novo paradigma que, se não é um

⁵¹ Em <http://www.telehistoria.com.br/canais/emissoras/excelsior/excelsior7.htm>, - acessado em 08 de agosto de 2006

⁵² Interessante notar que, apesar de haver mulheres em cena, não cabia a elas “locutar” a notícia, mas apenas fazer comentários.

padrão ainda seguindo, tem seus traços notados em telejornais atuais. Porém, a perda dos arquivos da emissora em um incêndio em 1970 e a conseqüente ausência de material de arquivo da época, deixam uma lacuna na análise dos traços estilísticos do telejornal e o emprego da música em sua produção.

Apesar da sua habilidade administrativa, a TV Excelsior não contou com a mesma habilidade na área política (ou talvez tenha feito as apostas erradas) e acabou sofrendo perseguições do governo militar que culminaram com a cassação de sua concessão em 1970 sem que tivesse conseguido cumprir seu projeto inicial de transformar-se em rede nacional.

Parte 3 – A entrada da TV Globo e o telejornalismo em rede

3.1 A Rede Globo

O surgimento da TV Globo ocorre em abril de 1965 e acontece de maneira discreta. Igualmente às primeiras emissoras de TV brasileiras, a Globo munuiu-se de profissionais vindos do teatro e do rádio e, mesmo com apoio das Organizações Globo, um forte grupo de comunicação que possuía uma rede de rádios e jornais que vinha se consolidando desde 1925, não representou grande ameaça à concorrência. Sua programação era desorganizada e a produção não era profissional. Alguns programas de auditório feitos ao vivo encarregavam-se de preencher os horários de transmissão com conteúdo popularesco. Comparada ao profissionalismo e arrojo já protagonizados pela TV Excelsior, a TV Globo parecia ser só uma diversificação dos negócios das Organizações Globo. Porém, já em 1966, a Rede Globo compra a TV Paulista, estabelecendo-se também em São Paulo, e, a partir da contratação de Walter Clark, passa a ser dirigida por homens de publicidade e marketing que a tornam um empreendimento primordialmente comercial. Esse novo corpo administrativo implanta na Rede Globo o modelo de uma cadeia norte-americana que importa conceitos e parâmetros dentro dos quais tanto a produção quanto a administração da emissora deveriam atuar.

Administrativamente, a novidade apresentada pela TV Globo foi a inserção do sistema de “rotativos” em sua publicidade, ou seja, em vez de vender pacotes caros que cobriam apenas o horário nobre, a publicidade na Globo era feita através de pacotes que contemplavam toda a programação do dia. Desta forma, a TV Globo pode investir mais em programas que ocupavam horários pouco valorizados pela concorrência e, aos poucos, foi melhorando a qualidade destes programas e ganhando audiência em horários menos nobres, cultivando assim a fidelidade nos espectadores através do hábito de assistir a Globo. Segundo Otto Lara Resende, “O modelo da Globo é o modelo de uma cadeia americana, até na publicidade. Tudo, até o linguajar, é americano, a determinação de que um documentário

tem 40 minutos, porque a atenção do espectador comum dura 12 minutos por segmento, tudo isso vem estudado e cronometrado dos EUA.”⁵³

Essa nova ordem é marcada pela associação do grupo norte-americano *Time-Life* com as organizações Globo em 1962, três anos antes da inauguração da TV. Através de um contrato que atribuía à *Time-Life* a função de “administração, programação, publicidade, controle do capital, orientação técnica, contrato e treinamento de pessoal, construção e operação de canais, compra e venda de material de propaganda”⁵⁴. Vários pesquisadores questionam os termos em que esse contrato foi firmado, alegando que houve injeção de dinheiro na emissora através de manobras fiscais e legais para as quais o governo militar não deu a devida atenção. No que tange a esta pesquisa, o contrato com a *Time-Life* deve ser encarado como um passo da TV Globo rumo ao modelo norte-americano de fazer televisão que, apoiado em pesquisas, definia toda a forma da programação e administração e, a partir disso, montava seus quadros artísticos e administrativos, visando a produção de programas palatáveis ao público, a criação de fidelidade no espectador e atenção especial ao espaço publicitário na grade, através do qual a emissora gerava dinheiro para realimentar toda a cadeia.

Nesta mesma época, a TV Globo contratou também José Bonifácio Sobrinho (bastante conhecido como Boni) para ser seu diretor artístico, um profissional que já havia passado pelo rádio e por outras emissoras de televisão e que, após realizar estudos nos Estados Unidos, passou a possuir um forte vínculo com a publicidade e com o “negócio” televisão.

“Enquanto outras emissoras começaram com homens de rádio, ela começa com Boni, que é um publicitário, um homem que vive no cruzamento dos negócios com a comunicação, e que entende dessa descoberta americana que é o *marketing*, a coisa ideal para esse novo veículo que estava nascendo: o estudo das estratégias para se vender imagens.”⁵⁵

⁵³ Depoimento concedido à equipe de pesquisas do NEP/Funarte, 1981

⁵⁴ KHEL, Maria Rita. *Eu vi um Brasil na TV*. in COSTA, Alcir Henrique; SIMÕES, Inimá e KHEL, Maria Rita. Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986, p.181

⁵⁵ Gabriel Romeiro em entrevista a Inimá Simões e Maria Rita Khel, setembro de 1981

José Bonifácio Sobrinho tem atuação decisiva na linguagem televisiva desenvolvida pela TV Globo, cabendo a ele todas as decisões estéticas. “Era o Boni que mandava em tudo.”⁵⁶ Formando dupla com Walter Clark, Boni implementou mudanças na “roupagem” da programação que, sem se afastar das classes mais populares, buscavam uma aproximação estética com a emergente classe média, que era quem podia comprar. Deu-se, então, uma nova atenção à forma dos programas, implementando novos conceitos estéticos.

É bastante difícil definir o exato motivo pelo qual a TV Globo conseguiu alcançar os níveis de audiência com os quais ela trabalha até hoje, mas a mentalidade administrativa da emissora parece ter encontrado ressonância no projeto de integração nacional do governo militar entre os anos de 1965 e 1969. A criação da Embratel em 1965⁵⁷, mostra uma convergência de interesses da emissora e do estado, ambos interessados na promoção de uma rede nacional de comunicação. A TV Globo, com oportunismo profissional, soube afinar sua linguagem e seu modelo empresarial com os anseios do estado e colocou-se como uma alternativa atraente para a implantação de uma televisão que integrasse todo o território nacional. Deixando de lado as críticas normalmente feitas à atuação e contratos da emissora nesta época, percebe-se que houve méritos empresariais na implementação de seu projeto, uma vez que sua administração soube adequar o conteúdo de sua programação e o formato da venda de sua publicidade e, diferentemente da TV Excelsior, soube adaptar-se politicamente à conjuntura que se apresentava.

Em 1969, quando já contava com centrais de produção no Rio, São Paulo e em Belo Horizonte, além de centenas de afiliadas, a TV Globo, aproveitando-se da estrutura montada pelo governo federal através da Embratel, passa a ser transmitida nacionalmente através de ondas curtas com a estréia do Jornal Nacional. O momento foi bastante oportuno, uma vez que a produção já se encontrava mais centralizada no Rio de Janeiro devido a um incêndio ocorrido na TV Globo São Paulo em julho que havia destruído a central de produção local. O que suscita muitas dúvidas em pesquisadores desta época é que, no mesmo período, de maneira inexplicável, é rescindido o contrato com o grupo *Time-Life*

⁵⁶ Aluizio Didier em entrevista em fevereiro de 2006.

⁵⁷ Apesar de criada em 1965, a autorização para sua criação já se encontrava na lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, que instituiu o Código Brasileiro de Telecomunicações

por iniciativa dos norte-americanos que alegavam não ter mais interesse na parceria devido a uma nova política interna da empresa que estava se rescindindo todos os contratos com emissoras fora dos Estados Unidos. Ou seja, no momento em que a TV Globo alcançava o que todas as outras emissoras sempre quiseram, a *Time-Life* se desinteressou pelo contrato e ela se viu livre de uma parceria que lhe custava parte dos lucros⁵⁸.

Desta forma, a TV Globo transforma-se em Rede Globo e passa a ser a primeira emissora brasileira a transmitir em rede para todo o território nacional, realizando o sonho perseguido por tantas outras emissoras. Inaugura-se, então, um novo momento da televisão brasileira quando a busca por uma linguagem mais genérica se sobrepõe às cores regionais da programação.

⁵⁸ detalhes em *Extra – Realidade Brasileira*, nº 1, “O Ópio do Povo”, Editora Símbolo, SP, 1976

3.2 O Jornal Nacional e o jornalismo em rede

Segundo Maria Rita Kehl, “A Rede Globo de Televisão foi definitivamente implantada a 1º de setembro de 1969, com a primeira transmissão do ‘Jornal Nacional’.”⁵⁹ A importância dada ao *Jornal Nacional* na história da televisão brasileira deve-se ao seu pioneirismo mais evidente de ter sido o primeiro telejornal transmitido simultaneamente para todo o território nacional, inaugurando a centralização e a sincronização da informação⁶⁰. Tal advento veio ao encontro dos anseios do governo federal que, através da informação, promovia constantemente o imaginário da integração nacional. Este foi o grande salto que a Rede Globo conseguiu em relação à concorrência: ter chamado para si o papel de divulgadora da mentalidade e das idéias oficiais do governo, promovendo uma pretensa identidade nacional unívoca e mostrando a imagem de um país integrado em um momento em que a conjuntura política pedia por isso.

Cabe aqui um esclarecimento. É comum encontrar pesquisadores que afirmam que a primeira edição do *Jornal Nacional* foi apresentada por Léo Baptista e Heron Domingues (o mesmo locutor do *Repórter Esso*). Na verdade, esses apresentadores dividiram a bancada do um telejornal na TV Rio que se chamava *Telenotícias Pirelli*. Após a rescisão do contrato de patrocínio com a Pirelli, a TV Rio fechou um novo contrato para manutenção do telejornal no ar com o mesmo corpo de jornalista. Este novo patrocinador era o Banco Nacional e, desta forma, o telejornal ganhou o nome de *Jornal Nacional*, que, apesar do nome, era transmitido regionalmente apenas para o Rio de Janeiro. O nome foi reutilizado pela Globo, mas não há relação além desta entre ambos, sendo que, o *Jornal Nacional* da Globo tinha este nome devido à sua cobertura nacional e não devido a seus patrocinadores.

O *Jornal Nacional* da Rede Globo foi criado por Armando Nogueira e tinha Cid Moreira e Hilton Gomes na apresentação. Às 19h45, com a frase de Hilton Gomes “O

⁵⁹ KHEL, Maria Rita. *Eu vi um Brasil na TV*. in COSTA, Alcir Henrique; SIMÕES, Inimá e KHEL, Maria Rita. Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986, p.190

⁶⁰ Até então, as programações eram produzidas nas centrais e levadas em fitas de vídeo-teipe de ônibus ou avião até outras praças, chegando lá até com dias de atraso.

Jornal Nacional da Rede Globo, um serviço integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o Brasil”, complementada por Cid Moreira, “Dentro de instantes, para vocês, a grande escalada nacional de notícias” começava a primeira transmissão⁶¹. Aparte a pompa da frase de estréia, não é nenhum exagero dizer que a estréia do *Jornal Nacional* foi um marco na história do país. Infelizmente, não há registro em vídeo da primeira edição, pois estes foram destruídos em mais um dos incêndios que marcaram a história da televisão brasileira, mas sabe-se que, em sua primeira edição, o *Jornal Nacional* durou apenas 15 minutos e que foi encerrado com Cid Moreira dizendo “É o Brasil ao vivo aí na sua casa” e finalizado com o marcante “boa noite”, saudação que virou marca registrada do telejornal e permanece até hoje. Segue a descrição da pauta que foi ao ar:

“A manchete do dia informava que o presidente Costa e Silva recuperava-se de uma crise circulatoria e que o governo estava entregue a uma junta militar formada pelos ministros Augusto Rademaker, da marinha, Lira Tavares, do Exército, e Márcio de Souza Melo, da Aeronáutica. Em seguida, foi exibida uma declaração de 46 segundos do ministro da Fazenda, Delfin Netto. Logo depois, Hilton Gomes anunciou a transmissão direta de Porto Alegre, terra do presidente Costa e Silva, com a repercussão do Ato Institucional nº 12, que transferia os poderes do governo à Junta Militar e não ao sucessor legal, o vice-presidente Pedro Aleixo.

O noticiário internacional registrava as mortes do campeão mundial dos pesos-pesados Rocky Marciano e do comentarista norte-americano Drew Pearson, conhecido no Brasil pela coluna que assinava na revista *O Cruzeiro*. Na Líbia, um golpe militar derrubou o príncipe Hassan Al Rida. Imagens da agência Visnews mostravam a chegada ao Paquistão de uma caravana de chineses, montados em camelos, comemorando a reabertura da Rota da Seda, fechada desde 1949. No Japão, moças de mais de 50 países se preparavam para disputar o título de Miss Beleza Internacional.

⁶¹ REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. (Memória Globo). Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004. p.24.

Pilotos de linha aéreas ameaçavam greve geral se a ONU não tomasse medidas efetivas em relação ao seqüestro de um avião norte-americano.

No Brasil, o preço da gasolina subia: a especial (azul) passava para 48 centavos de cruzeiro novo o litro e a comum para 39,1. Os espectadores viram as primeiras imagens das obras de alargamento da praia de Copacabana e souberam da previsão do tempo para Espírito Santo, Rio de Janeiro e Niterói. Foram informados de que, no dia seguinte, o jogador Garrincha iria depor num processo pelo acidente em que morreu a mãe da cantora Elza Soares, sua mulher.

Para encerrar, gol do Brasil!!! Era o número 979 da carreira de Pelé e garantia a classificação da seleção brasileira para a Copa de 1970, no México.”⁶²

Em suas primeiras edições, o *Jornal Nacional* utilizava-se de câmeras de filme 16mm para a gravação de externas sem áudio direto. Mesmo sem o registro dos primeiros programas, é possível afirmar que, neste ponto, o telejornal da Globo em nada se diferenciou de seus antecessores, obrigando a formatação das reportagens à maneira tradicional, ou seja, imagens ilustrando a locução que dava a notícia compondo uma nota coberta⁶³. Também não havia ainda o teleprompter e os apresentadores eram obrigados a ler a notícias em um papel, alternando o olhar para a câmera.

A abertura, também sem nenhum registro, continha o slogan “A notícia unindo seis milhões de brasileiros”. “O *Jornal Nacional* exibia, em sua abertura, imagens de acontecimentos e personalidades importantes do país. A logomarca era composta pelo ‘JN’ ao lado do globo terrestre com seus hemisférios, símbolo da emissora. O cenário era formado por um fundo azul com as letras do telejornal em amarelo.”⁶⁴

⁶² *Ibidem*, p.25

⁶³ Nota coberta é a notícia lida pelo apresentador com a cobertura de imagens.

⁶⁴ REDE GLOBO DE TELEVISÃO, Op cit. p. 34

3.3 A linguagem inaugurada pelo Jornal Nacional

Já em seus primeiros programas, o *Jornal Nacional* repetia a composição temática consagrada desde as primeiras experiências do cinejornal com notícias sobre esportes, acontecimentos dramáticos, catástrofes, trivialidades, curiosidades, política e economia. As notícias eram divididas em três partes - local, nacional e internacional - e eram lidas alternadamente entre os apresentadores. Havia uma evidente concorrência com o *Repórter Esso* da TV Tupi e, desde o início, as diferenças eram acentuadas, sendo que a grande vantagem do *Jornal Nacional* em relação ao seu concorrente direto era que o primeiro era feito localmente e o *Repórter Esso* vinha fechado da *United Press International*. Isto gerava duas consequências básicas: uma editorial – o *Repórter Esso* tinha um grande número de notícias com um foco maior no noticiário internacional enquanto o *Jornal Nacional* tinha menos notícias, porém com um foco mais local – e outra no formato – no *Repórter Esso* o apresentador apenas lia as notícias em cima das imagens já prontas, sendo que, no *Jornal Nacional*, havia uma maior flexibilidade formal, possibilitando uma melhor interação entre a imagem e os apresentadores. Além disso, enquanto a última notícia do *Repórter Esso* era sempre a mais impactante do dia, o *Jornal Nacional* era fechado com uma notícia leve que passou a ser conhecida como o “boa noite” e essa notícia de encerramento se mantém até hoje e é característica marcante dos telejornais da Globo.

Quando do lançamento do *Jornal Nacional*, a TV Globo já possuía grande poder econômico e, conduzida por Walter Clark e Boni, tinha um padrão técnico superior a todas as outras emissoras, até mesmo à TV Excelsior que, nesta época, já era uma emissora decadente⁶⁵. A aquisição de equipamentos de ponta tornou a Rede Globo uma das emissoras líderes em tecnologia no mundo. Este aprimoramento tecnológico era reafirmado constantemente pela estética de sua programação, que tem como sua expressão máxima o “padrão Globo de qualidade”.

⁶⁵ Vale lembrar que, no mesmo período em que a TV Globo vivia em harmonia com o governo militar, a Excelsior sofria perseguições que culminaram com a cassação de sua concessão em 1970.

“No seu comportamento de programa, nos seu vivo(sic), digamos assim, ela tem uma linguagem que foi determinada pelo equipamento, ou seja, a eletrônica criou a imagem da Globo. A possibilidade de estar atualizada com equipamentos criou a linguagem da TV Globo. A sua linguagem é representativa do tipo de câmera que ela tem, do tipo de croma que ela usa. O próprio jornalismo da Globo só é diferente dos anteriores pelo tipo de mobilidade do equipamento que acaba determinando a linguagem. O resto é igual. (...) Não é o profissional criando a partir do equipamento, é o equipamento se impondo e ele mesmo sendo a linguagem.”⁶⁶

Daí, podemos inferir que o *Jornal Nacional* nasceu sob a influência dessa tradução da tecnologia na linguagem da Rede Globo e, portanto, carregava em sua abertura e vinhetas essa marca. Mais que isso, o *Jornal Nacional* nasceu também sob os paradigmas dos modelos norte-americanos de telejornalismo impostos pela direção artística da emissora (leia-se José Bonifácio Sobrinho). Segundo Aluísio Didier, maestro que fez o atual arranjo da música de abertura do *Jornal Nacional*, “as chamadas ‘aberturas’ da TV Globo eram verdadeiros exercícios de linguagem. Era o que havia de moderno, de eletrônico”⁶⁷. Infelizmente, a perda dos arquivos que continham a primeira edição não nos permite dizer se esta orientação aconteceu desde os seus primórdios.

No *Jornal Nacional*, havia um padrão estético a ser obedecido. Seguindo o projeto de integração nacional, a imagem que Brasil deveria fazer de si mesmo era a de um país em pleno crescimento e harmonia. Em consonância com esse objetivo oficial, o *Jornal Nacional* não mostrava pessoas com defeito físico ou de ar muito miserável, divulgando sempre a imagem de um povo bem alimentado, feliz e bonito. As notícias eram mais curtas e dinâmicas, nunca ultrapassando os 40 segundos, obedecendo a uma certa obsessão pela forma e à percepção das possibilidades do meio televisivo para a divulgação da notícia.

Neste sentido, é possível afirmar que o *Jornal Nacional* representou uma acentuação da linguagem inaugurada com o *Repórter Esso* no Brasil, com seu manual de estilo, bem como uma readaptação do *Jornal de Vanguarda* da TV Excelsior, não na

⁶⁶ Valter Avancini, entrevista à equipe de pesquisas do NEP/Funarte em outubro 81

⁶⁷ Em entrevista em fevereiro de 2006

descontração ou profundidade do comentário da notícia, mas na percepção e aceitação da notícia como um show televisivo que faz parte do entretenimento proposto pela TV. O *Jornal Nacional* teve influência do modelo de telejornalismo da Excelsior em procedimentos motivados por questões técnicas, tais como a gravação em vídeo-teipe que permitia maior movimentação tanto dentro quanto fora do estúdio, com a captação de externas mais ágil e a não-necessidade da revelação química dos filmes de 16 mm. Além disso, o vídeo-teipe aumentou a quantidade de imagens, trazendo para a tela um jornalismo menos lido e mais imagético. Álvaro Moya é categórico ao afirmar que o padrão de telejornalismo da Rede Globo segue o da TV Excelsior que, por sua vez, seguia o norte-americano, afirmando que “a forma como hoje a Globo coloca uma imagem atrás da outra é a introdução de uma técnica cinematográfica e da utilização do vídeo-teipe”.⁶⁸

A liderança alcançada pelo *Jornal Nacional* devida ao seu pioneirismo foi consolidada por uma série de inovações que foram introduzidas em primeira mão na televisão brasileira pela Rede Globo em seu telejornalismo. Ele foi o primeiro telejornal a mostrar reportagens internacionais via satélite e o primeiro a apresentar reportagens em cores no início dos anos 1970, fato que merece destaque porque modificou determinantemente o padrão visual da TV Globo. A cor revelava imperfeições e forçou a TV a dar um salto de qualidade, modificando até o padrão de beleza dos atores.

A estética com apelo tecnológico que a Globo possuía foi ainda mais acentuada com a entrada do *designer* gráfico Hans Donner na emissora em 1975. Prontamente, Hans Donner modificou o logotipo da TV Globo, criando o globo que engloba a tela, que engloba o globo, mas foi em 1979 que ele criou uma nova roupagem para o *Jornal Nacional*, inserindo elementos gráficos com profundidade. Em 1983, foi feita a primeira vinheta em computação gráfica⁶⁹ utilizando-se de elementos de aparência metálica e modelos em 3 dimensões, recursos que se espalharam por todos os outros telejornais da emissora e, até hoje, são referência nas aberturas dos telejornais da pesquisa.

⁶⁸ em depoimento à FUNARTE. 1982

⁶⁹ Ver abertura em CD-Rom anexo

3.4 A música no início do Jornal Nacional

Não há registro sobre a música que foi usada na primeira abertura do *Jornal Nacional* em 1969. Nem mesmo o livro “Jornal Nacional: A notícia faz história” que se propõe a contar a trajetória do telejornal traz qualquer informação a esse respeito. Além disso, a Rede Globo perdeu grande parte de seus arquivos em dois incêndios, sem ser possível precisar se no de 10 de janeiro de 1970 ou em outro em 28 de outubro de 1971. Sabe-se também que era prática comum reutilizar fitas de vídeo-teipe para a gravação de novos programas, apagando assim o material anterior.

O primeiro registro da abertura deste telejornal é de 1972⁷⁰ e, nela, já é utilizada a música atual, porém com um arranjo bem diferente e sem a frase musical final que foi inserida posteriormente e se tornou o trecho mais marcante da abertura.

⁷⁰ Ver abertura de 1972 em CD-Rom

Parte 4 – O áudio nos telejornais atuais da Rede Globo

4.1 Ruídos

Muito embora esta pesquisa tenha como foco a utilização da música no telejornalismo, em seu desenvolvimento, principalmente durante as entrevistas, foi levantada a questão dos ruídos no áudio das reportagens. Esses ruídos são normalmente captados durante a ação exposta nas reportagens, como explicou Luciana Cantão:

“Ainda que a matéria não tenha música, toda matéria tem o que a gente chama de BG, que é o ruído de fundo. Então, em matéria de chuva, é maravilhoso aquele ruído de fundo. Muitas vezes, ela ganha com aquele ruído de chuva, de enchente, de inundação. A matéria ganha com aquilo. Então, toda matéria, seja ela qual for, tem que ter um ruído de fundo.”⁷¹

Opinião semelhante tem Tereza Garcia:

“A gente valoriza muito o *BG* das reportagens, dos factuais. Muito, mas o *BG* do que aconteceu. Então, eu fui no local, estava um silêncio enorme, de repente ouviu-se um tiro, em seguida saiu a informação de que alguém foi assassinado. Eu vou incluir aquele tiro na minha matéria. Eu vou valorizar esse momento da narrativa da reportagem, muito, mas jamais eu vou sonorizar essa matéria no jornal diário. No jornal diário, eu jamais vou sonorizar porque eu preciso que o tiro seja a informação sonora mais fiel para eu relatar aquele caso. Isso a gente valoriza muito. Se eu pego uma reportagem sobre uma passeata onde houve um confronto dos manifestantes com a polícia e houve lançamento de bomba, houve tiro para o alto, houve bala de borracha, houve grito, etc, você pode ver que, aí, na narrativa, a gente vai imaginar uma edição onde o “sobe som” seja muito valorizado. Porque eu entendo que ele conta parte da história.”⁷²

Verifica-se que parece já estar convencionado que em matérias quentes (no *hard news*) não há o uso de trilha musical, contrapondo-as de certa forma às matérias frias

⁷¹ Em entrevista em novembro de 2006

⁷² Em entrevista em novembro de 2006

que levam música. A inserção de música em matérias quentes é classificada como “uma cafonice horrorosa e uma apelação não só desnecessária, como de mal gosto.”⁷³

Embora, haja explicações conceituais e estéticas que tratam da ausência de música na matérias quentes, fica difícil definir se foi a prática que definiu a estética ou a estética que definiu a prática. Explicando melhor, uma vez que o factual diário é sempre editado às pressas antes do fechamento do telejornal, é possível intuir que produção da reportagem torna-se um tanto complicada, o que, por sua vez, acaba definindo a estética dessas reportagens, inclusive em outros aspectos estéticos como o repórter em *stand up*⁷⁴ e cortes secos na edição⁷⁵, até a não utilização de música e outros recursos de áudio. Porém, as declarações de Teresa Garcia parecem não apoiar essa hipótese.

“Então, não faz sentido eu sonorizar uma matéria sobre uma troca de tiros de quadrilha no Rio porque aquilo aconteceu nesse momento, eu estou mostrando para as pessoas o que aconteceu, eu vou usar um *BG* da ação.”⁷⁶

Notadamente, a valorização do áudio direto, chamado pelas editoras de “ruído de fundo”, *BG* e “sobe som”, tem como um de seus objetivos reforçar o diferencial do jornalismo televisivo frente aos outros meios jornalísticos: a contundência e o impacto que o audiovisual possui. Embora haja resistência por parte dos produtores em admitir, essa busca faz com que seja dado um tratamento ao áudio direto que se assemelha ao tratamento dispensado à produção de áudio de obras de ficção, tais como manipulação nos níveis de volume do áudio e até inserção de ruídos de ambientações, tais como pássaros em praças ou carros passando em uma rua. Quando perguntado se havia essa inserção de ruídos, Aluizio Didier admitiu com ressalvas: “Olha, se precisar, certamente. Mas você mesmo disse uma coisa que é certíssima. Eles não têm muito pouco tempo para certas coisas, a não ser matérias produzidas”. Leonardo Matsumoto admitiu da mesma forma: “Eu faço. Lá no Rio, eles têm mais recursos de banco de dados, tudo, por causa do Projac, das novelas e aqui em

⁷³ Aluizio Didier em entrevista em fevereiro de 2006

⁷⁴ *Stand up* é quando o repórter dá o texto na tomada da cena.

⁷⁵ O corte seco ocorre quando da passagem abrupta de uma imagem para outra sem nenhum efeito.

⁷⁶ Em entrevista em novembro de 2006

São Paulo, como eu sou sozinho, eu mesmo acabei criando esse banco de dados e, enfim, eu acabo ajudando o pessoal também nos ruídos.” Daí, podemos concluir que o que define se haverá a inserção de um ruído que não é originário da captação direta ou não é muito mais a qualidade da captação direta e o tempo hábil para a manipulação do áudio, numa busca da verossimilhança e não da correspondência com o fato, sempre com a preocupação de produzir a reportagem com o maior impacto possível. Ou seja, em determinados casos, muito embora haja relutância por parte dos produtores em admitir, é aceitável a inserção de ruídos nas reportagens. Um exemplo interessante da valorização do áudio para a criação de uma ambientação que engrandeça a notícia se deu na escalada do *Jornal Nacional* nos anos 80, quando era utilizado como *BG* para as manchetes o barulho de máquinas de escrever, sugerindo o ruído da redação do telejornal.⁷⁷ Hoje, esses sons não são mais utilizados, uma vez que não há mais o uso de máquinas de escrever, porém, a redação continua sendo exposta como cenário para a apresentação do telejornal com um apelo muito semelhante ao recurso anterior.

O áudio direto ainda é utilizado por vezes para a composição das escaladas e chamadas interblocos, intercalando ou misturando-se à música tema de cada telejornal⁷⁸, tendo como critério sempre a valorização e o apelo da imagem.

⁷⁷ Ver escalada antiga do *Jornal Nacional* no CD-Rom anexo.

⁷⁸ Ver escalada do *Jornal da Globo* e chamada interbloco do *Jornal Nacional* no CD-Rom anexo.

4.2 Música

As músicas se distribuem pelos telejornais estudados em três categorias identificadas por esta pesquisa: música tema, músicas internas e sonorização de reportagens. A música tema é aquela que tem como principal função a abertura do telejornal. Porém, esta composição é utilizada ao longo de todo o programa, principalmente na escalada, nas chamadas interblocos, no início e encerramento dos blocos e na finalização do telejornal. As músicas internas fazem parte dos quadros fixos do telejornal, tais como previsão do tempo e vinhetas. Por fim, a sonorização das reportagens são as músicas que são utilizadas na composição audiovisual das matérias exibidas, podendo ora ocorrerem em *BG*, ora em vinhetas e passagens. O detalhamento destas categorias de utilização será feito mais adiante.

4.3 Hierarquia na aprovação das trilhas musicais

Dentro das três categorias de utilização musical em telejornalismo propostas por esta pesquisa – música tema, músicas internas e músicas de reportagens – há uma clara divisão no que diz respeito às decisões que são tomadas sobre cada uma delas, tendo como referência sempre o grau de importância dentro da composição dos telejornais.

A esfera mais superior diz respeito à música tema que é sempre tratada como uma marca dentro da Rede Globo.

“A coisa do jornalismo ficou algo mais séria, porque, como você viu no exemplo do Jornal Nacional, viraram marcas (as aberturas) que parece que o público não abre mão. Então, a coisa do Jornal Nacional, os arranjos que eu fiz, esses que o Boni me encomendou, foram parar no comitê, como eles chamam, o ‘conselho’ da TV Globo. Esse ‘comitê’ é formado por quem? Pelo Roberto Irineu Marinho, pelo João Roberto Marinho, pelo Schoreder, que era o Evandro Carlos de Andrade, por diretores da CGP (Central Geral de Produção). Eu sou ligado à Central Geral de Jornalismo: CGJ. Tem Central Geral de Engenharia, tem Central Geral de Informática. São centrais com seus diretores. O Schoreder é diretor da CGJ. É diretor do jornalismo da TV Globo. Ele é o diretor responsável. Se for para o ar uma ofensa ao presidente Lula, por essa ofensa, em última instância, o responsável é ele.(...) Agora, não adianta eles aprovarem e chegar aqui no Rio, se o Schoreder não gostar, cai! E o Schoreder pode aprovar, porque, se chegar o ‘comitê’ e dizer ‘tá descaracterizando, não sei o que...’ cai também!”⁷⁹

Essas músicas temas, com exceção do *Jornal Nacional*, ganham uma nova roupagem regularmente, juntamente com outras modificações propostas aos telejornais tais como mudanças de cenário, vinhetas, apresentadores e formatos. Porém, este trâmite acontece em momentos pontuais, sempre com uma discussão envolvendo desde a editoria do jornal até a diretoria da TV Globo.

⁷⁹ Alúzio Didier em entrevista em fevereiro de 2006

“Acaba acontecendo em momentos pontuais. Por exemplo, aconteceu agora esse ano porque o Jornal Hoje completou 35 anos. Então, a gente usou o fato do aniversário do jornal para marcar uma mudança de cenário, de linguagem gráfica, as vinhetas e, fora isso, fora uma data redonda, uma data expressiva como essa, às vezes há mudanças assim ao longo de 2 anos, 3 anos, quando se chega ao consenso de que a linguagem já está gasta, já está na hora de dar uma revigorada no jornal. Isso também é comum, mas sempre sendo discutida com a diretoria de arte – aqui a gente tem um departamento de arte bastante articulado, muito grande, que eles têm um núcleo específico deles com a diretoria – e eles submetem aos editores-chefes dos jornal e à direção da Central Globo de Jornalismo. Quer dizer, no caso, o Schoereder, que é o diretor geral, as mudanças têm que sempre ter a aprovação dele.”⁸⁰

Vale ressaltar que as alterações propostas na roupagem do telejornal sempre procuram respeitar a identidade visual anterior, valendo o mesmo para a música.

“O diferencial que a Globo tem é manter a identidade das músicas e ter impacto, no caso, dinamismo e, ao mesmo tempo, até procurar ver o que está rolando atualmente de estilos”⁸¹

O caso específico da última mudança na programação visual do *Jornal Hoje*, exemplifica bem como acontece o processo, conforme contou Tereza Garcia:

“Nos reunimos com o departamento de arte. Como é que aconteceu? O departamento de arte nos consultou. ‘O que vocês pensam do jornal?’ Aí a gente passou a idéia. ‘Olha, a gente queria um cenário assim, assado, mais integrado à redação que, ao mesmo tempo, fortalecesse a marca do jornal é...’ enfim. Eles ouviram, eles voltaram, apresentaram pra gente uma idéia, essa idéia foi levada à direção de jornalismo que acompanhou. E aí eles começaram a desenvolver. A trilha e a linguagem gráfica já são resultado de um conceito que eles desenvolvem há muitos anos. Então,

⁸⁰ Tereza Garcia em entrevista em novembro de 2006

⁸¹ Leonardo Matsumoto em entrevista em dezembro de 2006

por exemplo, eu, particularmente, te digo: não dei palpite na trilha. ‘Ah, eu quero uma trilha assim’ porque eu sei que ela virá como resultado de um desdobramento, um amadurecimento da linguagem musical que o ‘Jornal Hoje’ tem ao longo dos anos. Eles não inventaram uma trilha completamente diferente, eles pegaram a mesma base melódica do ‘Jornal Hoje’.”⁸²

No caso das músicas internas do telejornal, que fazem parte das vinhetas que pontuam quadros, reportagens especiais e lapadas, as decisões são tomadas internamente no departamento de cada telejornal em conjunto com o Departamento de Artes, sendo que há um em São Paulo que cuida de toda a arte das produções feitas lá e outro no Rio de Janeiro. Embora haja uma coordenação entre todos os departamentos, eles possuem autonomia e independência. O pedido de novas peças é feito pela editoria de cada telejornal e, a partir daí, o Departamento de Artes vai desenvolvendo as vinhetas apresentando resultados parciais enquanto paralelamente o maestro responsável vai desenvolvendo as peças sonoras. A vinheta utilizada no quadro semanal “Mercado de Trabalho” do *Jornal Hoje* exemplifica bem o processo, conforme narrou Leonardo Matsumoto:

“No caso, eu sonorizei a vinheta, porque eu tô ligado também ao Departamento de Arte, que é o lugar onde se faz essa parte gráfica de vinheta e projetos novos, coisas assim do tipo na parte gráfica. Sonorização em cima da parte gráfica, né. No caso dessa matéria, eu fiz a vinheta e me pediram um pacote de trilhas pro editor sonorizar.”⁸³

Por fim, as decisões sobre as músicas que entram em reportagens são feitas independentemente pelas editorias de cada telejornal. Internamente, a decisão final sobre a estética das matérias é do editor-chefe, porém, essa decisão é muito afetada pelo dia-a-dia da produção do jornal. Os principais responsáveis pela sonorização das matérias são os editores de texto que trabalham um degrau acima dos editores de vídeo.

⁸² Tereza Garcia Op. Cit.

⁸³ Leonardo Matsumoto em entrevista em dezembro de 2006

“Isso é muito mais uma decisão do editor. Claro, o repórter sempre pode opinar: ‘Aqui você poderia dar um ganho de sonorização.’, mas isso é uma preocupação que está na agenda do editor, não está na agenda do repórter.”⁸⁴

Normalmente, o editor-chefe checa a reportagem final, mas, na correria e no calor do fechamento, muitas vezes a matéria vai ao ar sem que haja tempo para trocar ou acrescentar a trilha musical que, por vezes, foi escolhida e colocada pelo próprio editor de imagem. Em alguns casos, os repórteres também submetem sugestões de música. Ou seja, a sonorização de reportagens é englobada pelos trâmites da produção do telejornal, obedecendo a toda ordem de contingência e gostos pessoais.

Na verdade, não é que tem uma decisão. Por exemplo, eu vou vender uma matéria sobre uma exposição. A gente já sabe mais ou menos que uma matéria sobre uma exposição exige sonorização, porque, senão, é uma coisa muito chata. A gente já sabe de antemão. Então, o Renato não vai falar para mim ‘Ah, vai. Bota música nesta matéria.’ Eu já sei que tem que ter.(...) Eu, muito particularmente, adoro sonorizar matéria, então eu faço questão de decidir as músicas. Tem gente que prefere pegar a matéria, principalmente se tem tempo, entrega na mão do Léo que é o maestro, ele olha e faz a música.⁸⁵

As músicas que são usadas como trilha sonora de reportagens têm três origens básicas: o acervo pessoal de repórteres e editores; um banco de “trilhas brancas”⁸⁶ prontas deixadas pelos maestros de cada central de jornalismo, Aluizio Didier no Rio e Leonardo Matsumoto em São Paulo; e trilhas feitas exclusivamente para uma matéria específica.

“No Jornal Hoje, a maioria das trilhas que você escuta de sonorização de matérias, é um pacote que eu faço e deixo lá livre pra eles trabalharem”⁸⁷, explica Leonardo Matsumoto. Erick Bretas acrescenta: “Aí é o que as pessoas têm de acervo pessoal. Eu, por

⁸⁴ Erick Bretas em entrevista em fevereiro de 2006

⁸⁵ Luciana Cantão em entrevista em novembro de 2006

⁸⁶ Trilha branca é um jargão utilizado para definir trilhas prontas que, por não serem feitas em sincronismo com uma imagem, não possui articulação dramática e, por esse motivo, é utilizada de maneira genérica.

⁸⁷ Em entrevista em dezembro de 2006

exemplo, que gosto muito de música eletrônica, eu sou um fornecedor. Então, botava nas minhas quando era editor.”⁸⁸

⁸⁸ Em entrevista em fevereiro de 2006

4.4 Direitos Autorais

A produção dos telejornais também envolve uma série de procedimentos legais que visam respeitar a Lei de Direitos Autorais. Na TV Globo, especificamente, há um escritório que é encarregado de dar andamento a todos os procedimentos necessários para a autorização e pagamento dos direitos relativos à música em toda e qualquer produção da TV Globo, seja ela do telejornalismo, da dramaturgia ou de eventos. Este escritório é situado no Projac (Central Globo de Produção no Rio de Janeiro) e foi lá que me encontrei com Berenice Sofiete, que é a encarregada do escritório de Direitos Autorais da TV Globo. Em uma conversa de aproximadamente meia hora, ela me apresentou todos os trâmites necessários para viabilizar a utilização das trilhas musicais nas produções para a TV e as restrições que se impõe. Sobre isso, declarou Tereza Garcia que “a gente sabe aqui que a gente tem uma política muito definida de respeito ao ECAD. Então, se eu colocar alguma música comercial, eu tenho que pagar, arrecadar a parte do ECAD.”⁸⁹

4.4.1 Direitos Autorais na Sincronização de Obras Musicais

Quando se faz necessária a utilização de uma música em uma produção, estão envolvidos dois tipos de direito sobre a música executada: o direito autoral que trata da sincronização e o direito de execução. Para que possamos deixar clara a diferença entre ambos, é preciso definir a que se refere cada um dos procedimentos. Sincronização é o processo pelo qual uma música é inserida em uma imagem, gerando, portanto, uma ligação entre ambos em uma terceira obra, no caso, um programa audiovisual. Já a execução é a exibição simples de uma obra publicamente, sem que para isso se questione a forma como ela está sendo utilizada ou as ligações daí derivadas.

Os direitos de sincronização têm como objetivo preservar o direito do autor da música, protegendo a composição de interferências e associações indevidas. Este tipo de proteção refere-se exclusivamente à produção intelectual e, no caso de uma canção, não diz respeito à produção do fonograma que contém a música, ou seja, os direitos de sincronização protegem o autor através da lei de Direitos Autorais.

⁸⁹ Em entrevista em novembro de 2006

O Direito Autoral está regulamentado por um conjunto de normas jurídicas que visam regulamentar e proteger a relação entre o criador de obras artísticas ou científicas e os exploradores destas obras e, para efeitos legais, está dividido entre direitos morais e direitos patrimoniais. Os direitos morais têm caráter pessoal e intransferível, ligando o autor de uma obra eternamente à sua criação, não podendo ser pauta de discussão em contrato. Já os direitos patrimoniais dizem respeito principalmente à exploração comercial de obras intelectuais e, portanto, podem ser objeto de contratos de cessão, cabendo apenas e tão somente às partes acordadas as regras de seu uso.

Normalmente, os direitos patrimoniais de obras musicais são administrados por empresas que são chamadas de editoras às quais os autores concedem o direito de representação e que, no caso da televisão, se encarregam da negociação dos direitos de sincronização. No Brasil, essas empresas editoras se organizam em duas associações principais, a ABEM (Associação Brasileira dos Editores de Música) e a ABER (Associação Brasileira de Editoras Reunidas), que juntas detêm sob contrato as maiores editoras em operação no país com BMG, EMI, Indie, Warner e Sony entre outras. O escritório de direitos autorais da TV Globo negocia diretamente com essas associações. Devido ao volume de músicas necessárias à produção dos programas da TV Globo, as associações de editoras desenvolveram um sistema de autorização *on-line* que liga o escritório de direitos autorais da TV Globo diretamente ao acervo das editoras associadas. Este sistema se chama Sisdaute (Sistema de Direito Autoral) e emite autorizações automaticamente através da entrada de dados da obra a ser utilizada, a duração e o tipo de sincronização propostos. Uma vez que as editoras têm os autores sob contrato, elas têm a autorização para negociar livremente com a TV Globo o custo de utilização dessas obras. A entrevistada que forneceu essas informações deixou a entender que o pagamento não é feito baseado em cada obra utilizada, mas sim através de um contrato único derivado de um acordo feito com as editoras onde há o pagamento de uma cota estimada mensal que satisfaça aos interesses envolvidos e que, posteriormente, é distribuído entre os autores.

Alguns autores não editam suas obras. Neste caso, o escritório da TV Globo tem alguns contatos já preestabelecidos com compositores que têm suas canções mais requisitadas, como as modas de viola de Paulo Freire. Para tal, há a necessidade de enviar o

formulário de autorização via correios para que este seja assinado, devolvido e, após os trâmites burocráticos, seja feito o pagamento dos direitos de sincronização diretamente ao autor.

Os valores pagos aos autores variam de acordo com tipo de sincronização em que a música foi utilizada. No caso do telejornalismo, eles se dividem em⁹⁰:

- Abertura: música que abre e encerra o telejornal
- Tema: música que é fixa e relacionada a algum tema específico, como é o caso de algumas vinhetas internas dos telejornais que antecedem a previsão do tempo, por exemplo
- Fundo jornalístico: música que entra como trilha durante a veiculação da matéria e funciona como fundo musical em variadas funções que veremos mais adiante. Cabe ressaltar aqui que este tipo de sincronização foi negociado com as editoras para ter um preço menor que outros usos.
- Performance: é quando a música está sincronizada com a imagem da performance do músico.

4.4.2 Os Direitos Conexos na Execução de Obras Musicais

Além dos direitos de autor na sincronização de uma música, o escritório de direitos autorais da TV Globo tem que prestar contas devidas aos direitos conexos da obra musical. Este tipo de pagamento refere-se à execução pública da peça musical e trata das pessoas envolvidas na produção do fonograma, tais como músicos participantes, intérpretes, arranjadores e demais profissionais envolvidos diretamente com a execução da obra, tendo como órgão encarregado da administração desses direitos o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição).

Semelhantemente ao pagamento dos direitos do autor via as associações de editoras, a TV Globo possui um acordo também com o ECAD no qual há o pagamento de um valor estimado mensal que, baseado em um relatório de fonogramas utilizados durante

⁹⁰ Esta divisão é utilizada para o estabelecimento de valores pagos pelo escritório de direitos autorais da Rede Globo e não coincide com a categorização proposta por esta pesquisa.

o mês pela TV Globo, permite ao ECAD distribuir as cotas aos envolvidos nas produções destes fonogramas executados ao longo do mês.

4.4.3 O *Fair-Use*

A tradução mais apropriada para o que internacionalmente é chamado de *fair-use* seria o “uso justificado”. Trata-se de uma doutrina surgida na legislação dos Estados Unidos que não tem nenhuma lei brasileira que a regule, fazendo com que esta seja interpretada às luzes das brechas nas leis que definem os direitos autorais no Brasil. Segundo esta doutrina, o uso justificado de pequenos trechos de música sem a permissão do autor ou representante deste não constitui prejuízo de nenhuma ordem ao autor e, portanto, fugiria da esfera do direito autoral, tanto no âmbito dos direitos do autor quanto no âmbito dos direitos conexos. Obviamente, trata-se de uma questão jurídica extremamente polêmica que não é objeto desta pesquisa. Porém, a produção de jornalismo da TV Globo lança mão do *fair-use*, mas Berenice Sofiete admite que algumas editoras não aceitam a argumentação envolvida no conceito e não admitem este tipo de ocorrência. A questão não é fechada e passa por critérios subjetivos tais como “uso justificado”, “prejuízo moral” e “pequenos trechos” e, em decorrência disso, o *fair-use* não possui uma definição exata e pode criar situações litigiosas.

4.4.4 A Questão do Domínio Público

No Brasil, a lei que regulamenta os direitos autorais determina que uma obra passa do domínio privado ao domínio público após 70 anos a contar de 1º de janeiro do ano subsequente à morte do autor. Esta regulamentação vale tanto para os direitos do autor quanto para os direitos conexos, porém, é importante observar que, normalmente, obras que já caíram em domínio público têm seus fonogramas ainda protegidos pelos direitos conexos, ou seja, ao executar publicamente uma obra de um compositor clássico do século XVII, não é necessário pagar os direitos do autor, mas, muito provavelmente, a orquestra

que executou a obra ainda terá seus direitos conexos em vigor. Tal detalhe é muito raramente observado, especialmente em gravações orquestrais, uma vez que é de difícil corroboração jurídica a hipótese de que se trata de um fonograma específico de uma orquestra.

Internacionalmente, o Brasil obedece ao Convênio de Berna do qual é signatário. O Convênio de Berna para a proteção de obras literárias e artísticas foi feito em 1886 e, desde então, sofreu várias revisões sendo a última feita em 1971. O Brasil assinou o Convênio de Berna em 1922. Trata-se de um conjunto de leis que definem um pacote mínimo de regras a serem seguidas pelos países signatários, que visam proteger a propriedade intelectual internacionalmente que, no quesito de domínio público, estabelece um mínimo de 50 anos a contar de 1º de janeiro do ano subsequente à morte do autor para que a obra saia do domínio particular.

4.4.5 Os acordos da TV Globo

Durante minha entrevista com Berenice Sofiete foi possível perceber claramente que existe um forte componente político nas negociações da TV Globo com as editoras. Naquilo que ela chamou de acordo de gentileza, a TV Globo é pré-autorizada a utilizar as músicas editadas como fundo jornalístico, pois este tipo de uso não traz nenhum descrédito à canção. Mais que isso, existe uma evidente troca de interesses, pois as editoras têm seus fonogramas incorporados à coletâneas publicadas pela Som Livre (selo fonográfico das Organizações Globo) e seus artistas expostos em programas. Devido a isso, a TV Globo tem uma grande flexibilidade no uso das músicas que têm seus direitos patrimoniais administrados pelas editoras envolvidas, permitindo à TV Globo tanto a utilização de pequenos trechos como *fair-use*, como a utilização com autorização posterior, lembrando que seria sempre necessário primeiro autorizar para depois veicular um fonograma (apenas para citar um exemplo ilustrativo dessa força política da TV Globo junto às editoras, fornecido pela própria entrevistada, quando a banda irlandesa U2 se apresentou no Brasil em fevereiro de 2006, a Globo conseguiu um acordo para a transmissão do show ao vivo sem precisar pagar direitos de sincronização).

4.4.6 Os Direitos Autorais sobre as Músicas Tema dos Telejornais

A TV Globo tem em seus quadros de produção, tanto jornalística quanto dramática, maestros produtores sob contrato exclusivo de trabalho para a TV. Estes maestros têm por função compor e arranjar trilhas exclusivas para os programas que, geralmente, são sincronizadas como abertura (mais adiante, trataremos da composição e arranjo de cada uma das aberturas dos telejornais, deixando para este capítulo apenas os procedimentos jurídicos relacionados ao pagamento de direitos). A contratação desses maestros é feita via pessoa jurídica, ou seja, cada maestro tem sua própria empresa aberta em seu nome e a TV Globo estabelece um contrato entre empresas, especificando neste contrato os termos de exclusividade e direitos.

No caso específico dos telejornais que são objeto dessa pesquisa, temos o *Bom Dia Brasil*, *Jornal Hoje* e o *Jornal da Globo* com músicas tema compostas com exclusividade para suas aberturas. A música tema do *Bom Dia Brasil* foi composta por Aluísio Didier, a do *Jornal Hoje*, por Aluísio Didier e Luiz Avellar e a do *Jornal da Globo* foi composta por Marcos Baroni (o *Jornal Nacional* é um caso específico que abordarei logo mais). Essas trilhas, por terem sido compostas por e sob contratação da TV Globo, possuem nesta a detentora de seus direitos patrimoniais sem nenhuma editora envolvida, cabendo aos maestros compositores apenas os direitos morais sobre as obras. Esta configuração permite que a TV Globo sincronize essas músicas como abertura sem ter que pagar nada a nenhuma editora ou compositor. No entanto, o contrato de composição não tem a capacidade de cobrir os direitos de execução pública, ou seja, a TV Globo tem que pagar ao ECAD pela execução quase que diária das aberturas e, por consequência, os maestros e qualquer outra pessoa envolvida na produção do fonograma têm seus direitos observados. Todo o fonograma é preparado pelos maestros fora dos domínios da TV Globo e eles têm que entregar uma cópia finalizada das trilhas, responsabilizando-se pela originalidade da obra e pela contratação de pessoas envolvidas na sua produção.

A abertura do *Jornal Nacional* é um caso atípico por não ser uma composição feita com exclusividade. Trata-se da música *The Fuzz* de Frank De Vol, composta e editada

em 1968 e que foi sincronizada como abertura do Jornal Nacional. O arranjo atual é de Aluízio Didier. É interessante perceber que um dos maiores patrimônios intelectuais da TV Globo não é propriedade da emissora. Na verdade, a TV Globo possui um contrato de exclusividade internacional com a editora que detém os direitos da música que determina que a música *The Fuzz* não pode ser utilizada ou publicada em nenhuma outra hipótese, em qualquer lugar do mundo. Porém, esse tipo de contrato tem uma validade, pois não é possível firmar contratos vitalícios acerca de catálogos internacionais de editoras, uma vez que estas têm por hábito a negociação destes catálogos. Portanto, há um vencimento previsto para o contrato de exclusividade da música de abertura do Jornal Nacional, mas esta informação é confidencial e a TV Globo não revela sequer qual é a editora que detém os direitos patrimoniais sobre a obra. A única informação que consegui a este respeito foi que o contrato tem longuíssima duração. Vale ainda ressaltar aqui que, assim como no caso das aberturas do Jornal Hoje e Jornal da Globo, a execução pública da obra que compõe a abertura do Jornal Nacional ainda é protegida pelo ECAD, contemplando, no caso, o maestro Aluízio Didier que é o arranjador da versão que se encontra atualmente no ar.

Estas músicas que são exclusividade da TV Globo são tratadas como um catálogo e o escritório de direitos autorais cuida das notificações aos usos indevidos desta em três tipos de abordagem: um primeiro contato informando que aquele uso é indevido, uma notificação do próprio escritório da TV Globo ou a interpelação da editora para a execução da notificação. A definição de qual abordagem será imposta é feita caso a caso.

4.4.7 A Globo Internacional

Quando entrevistado, William Bonner foi perguntado sobre a sensível diminuição do uso de trilhas musicais nas matérias exibidas no Jornal Nacional de uns anos para cá e ele deu como um dos motivos a internacionalização da programação através da Globo Internacional, o que aumentaria em muito os custos dos direitos autorais e conexos das obras musicais. Porém, consultando o escritório de direitos autorais, obtive a informação de que, para efeitos legais, a TV Globo trata a Globo Internacional como uma filiada por entender que o canal se destina exclusivamente à colônia de brasileiros no

exterior, não implicando em nenhum desrespeito às obras no âmbito internacional. Percebe-se, portanto, que há um conflito entre as informações apresentadas por William Bonner e o escritório de direitos autorais, no que é identificado aqui como um problema de comunicação interna.

4.4.8 Matérias Importadas Prontas

Em alguns casos, as produções dos telejornais compram matérias prontas de produtoras internacionais. Estas produções vêm com uma trilha de áudio para a locução e dublagem e outra trilha com os ruídos e músicas. Neste caso, os direitos do autor não dizem respeito à TV Globo e são de inteira responsabilidade dos produtores da matéria. Porém, os direitos conexos que se referem à execução pública da obra têm que ser reportados e pagos pela TV Globo ao ECAD.

Parte 5 – Os telejornais da pesquisa

A partir do *Jornal Nacional*, a Rede Globo montou sua rede de jornalismo com cobertura nacional e, com essa estrutura, passou a criar seus telejornais diários: o *Jornal Hoje* em 1971, o *Jornal da Globo* em 1979 e o *Bom Dia Brasil* em 1983.

Os quatros telejornais transmitidos em rede para todo o país pela TV Globo possuem linhas editoriais distintas que se definem conforme uma série de fatores que englobam desde o horário em que o telejornal é apresentado, o público que atinge e que pretende atingir, o cotidiano da redação, os profissionais envolvidos e a proposta de cada um deles. Estes fatores determinam a forma de cada um, bem como a linguagem utilizada, definindo, assim, o uso da música em cada um deles. Segundo Teresa Garcia, editora chefe do *Jornal Hoje*, a composição dos telejornais obedecem a alguns preceitos comuns.

“(…)de uma maneira geral, todos os jornais têm o mesmo objetivo: passar as notícias do seu horário de cobertura.(…) Notícia, divulgar o que é de factua é comum a todos os jornais. Isso ocupa 60, 70 por cento do jornal e, o percentual restante disso, aí cada jornal procura marcar a sua identidade com matérias que afinem com a linha de cada jornal.”⁹¹

⁹¹ Teresa Garcia em entrevista em novembro de 2006

5.1 Bom Dia Brasil

O *Bom Dia Brasil* é um telejornal matinal apresentado de segunda a sexta sempre às 7h15 com duração de 50 minutos. A produção e transmissão do telejornal são centralizadas no Rio de Janeiro e é de lá que partem todas as decisões finais. Seu editor-chefe é Renato Machado, que exerce também a função de apresentador juntamente com Renata Vasconcelos. Durante o telejornal, são feitas entradas da praça de São Paulo apresentadas por Mariana Godoy e Michelle Loreto e produzidas por uma equipe local.

5.1.1 Linha Editorial

Pelo horário em que é apresentado, o *Bom Dia Brasil* atinge um público mais concentrado nas classes A e B da população e, em consequência disso, tem seu editorial bastante voltado para política e economia, com reportagens comentadas. Cultura também é um tema recorrente, diferentemente das matérias policiais que apresentam pouca recorrência, pois a editoria do jornal aponta que este tipo de matéria não é um bom assunto para o horário. Luciana Cantão, editora-chefe da sucursal de São Paulo define a linha editorial do *Bom Dia Brasil* da seguinte forma:

“O *Bom Dia Brasil* tem uma tradição de ser um jornal mais voltado para economia e política, porque pega um público qualificado que está acordando de manhã e indo trabalhar. Então, a gente tem pesquisas que a gente tem muito público classe A, B, muito empresários, muitos formadores de opinião que assistem ao *Bom Dia Brasil*.(...) E por conta até das preferências do Renato Machado a gente também faz muita coisa de cultura, principalmente voltada para música clássica.(...) polícia, só se for em casos muito graves. Esses casos mais comuns que a gente tem, acontecem todos os dias, dificilmente entram porque é muito ruim, realmente, você acordar de manhã com uma matéria de que teve um morto

num assalto em São Paulo. Então, no Bom Dia Brasil, a gente dá matéria de polícia sim, mas é com um cuidado muito maior.”⁹²

Como em todos os telejornais, há também espaço para *hard news*⁹³, previsão do tempo e serviços.

Importante destacar que, por se tratar de um telejornal matinal que atinge o espectador quando este está acordando, ele possui um ritmo mais lento que os demais. Esta diferenciação vai desde a edição e duração das reportagens até às falas dos apresentadores, bem como no espaço dado aos comentaristas. Ainda segundo Luciana Cantão:

“Você vê que o Renato, a Renata, a própria Mariana têm um jeito de narrar com um tom de voz um pouco mais baixo, eles narram mais devagar. Não tem aquela coisa impostada e forte que tem, por exemplo, o Bonner ou o Willian Wack. (...) é um jeito diferente realmente, é assumidamente diferente e é assim que eles querem.”⁹⁴

Esse ritmo diferenciado deve-se também ao aprofundamento das reportagens que é pretendido pelo editores, uma vez que o *Bom Dia Brasil* procura dirigir-se a um público mais instruído que, no momento da exibição do telejornal, está se preparando para ir para o trabalho. Outra característica marcante deste telejornal é o espaço aberto aos comentários de notícias seja pelos próprios apresentadores, seja pelos comentaristas especializados, chamados de “colunistas”, que se estendem na expressão de análises mais profundas de assuntos apresentados dentro da seção de *hard news* do telejornal, principalmente nas áreas de política, economia e esportes. Quando da redação deste trabalho, eram eles Alexandre Garcia e Miriam Leitão na área de política e economia e Sérgio Noronha na área de esportes.

⁹² Em entrevista em novembro de 2006

⁹³ Conceitos em telejornalismo estão definidos no anexo IX

⁹⁴ Luciana Cantão. Op. Cit.

5.1.2 Cotidiano

O *Bom Dia Brasil* tem um cotidiano diferenciado dos outros telejornais da rede Globo devido ao horário em que vai ao ar e também porque ele é produzido e transmitido de duas praças diferentes: São Paulo e Rio de Janeiro. Explicando melhor, ele possui sua produção centralizada no Rio, mas a Central Globo de Jornalismo de São Paulo responde por boa parte da produção, participando da apresentação do jornal, inclusive com âncoras em cenários específicos. Devido à sua participação com entradas ao vivo, o braço do *Bom Dia Brasil* em São Paulo conta com uma sala de *switch*⁹⁵ e, durante um período no decorrer da apresentação do telejornal, gera todo o sinal que é enviado para o Rio de Janeiro que o retransmite para a rede. Quanto ao horário, o fato de ele ir ao ar às 7h15 faz com que sua produção comece na manhã do dia anterior com uma “reunião de caixa”⁹⁶. Luciana Cantão descreve a produção do *Bom Dia Brasil* assim:

“... Às nove e meia da manhã nós fazemos uma reunião de pauta em que eu ofereço assuntos que podem render matéria para o dia seguinte. Aí, às duas horas da tarde chega o nosso produtor, que é o Marcos Aidar, o Marcos Aidar pega as informações que eu deixei da matéria que a gente sugeriu de manhã e produz aquela matéria. O que significa produzir? Marcar personagem, marcar entrevistado para as equipes que entram às 3 e às 4 da tarde irem gravar. Elas vão lá e gravam com aquelas pessoas que o Marcos Aidar marcou. Isso não significa que aconteceu alguma coisa à tarde que estava fora do que eu imaginava de manhã, a gente derruba a matéria e vai fazer o que é mais factual, que está acontecendo à tarde. Só que a gente também, no Bom Dia Brasil, tem que ter um equilíbrio delicado, porque assim, se a notícia é factual mas aconteceu a tempo do Jornal Nacional esgotar o assunto, não tem porquê repetir no Bom Dia Brasil de manhã. Então, a gente precisa ter esse cuidado também. O Jornal Nacional está fazendo? Fazendo com que peso? Esgotou-se o assunto no

⁹⁵ Sala de *switch* é onde é feita a edição “ao vivo” do telejornal com cortes para as diferentes gerações, como os estúdio onde estão os âncoras, entradas de repórteres ao vivo, reportagens prontas, etc.

⁹⁶ A expressão “reunião de caixa” refere-se à reunião de pauta e surgiu na Central Globo de Jornalismo porque ela é feita em uma sala com vídeo-conferência, equipamento que tem a aparência de uma caixa de sapatos.

Jornal Nacional? Vale a pena ainda, no Bom Dia Brasil do dia seguinte, falar do mesmo assunto que o Jornal Nacional já deu tudo? É tão importante a este ponto? Então, no básico é assim: às nove e meia da manhã, eu chego e faço uma reunião, às duas da tarde chega o produtor que marca as reportagens, às três e às quatro nós temos duas equipes, essas equipes vão para a rua, voltam por volta de dez horas da noite, o editor de texto que trabalha à noite pega este material, fecha com o repórter, edita esta matéria e deixa para mim que volto às quatro horas da manhã, pego este material e coloco no ar.”⁹⁷

Vale acrescentar que a primeira reunião realizada às 9h30 da manhã é centralizada no Rio de Janeiro e a editoria de São Paulo entra como uma praça que oferece notícias ao editor chefe Renato Machado. Além disso, esse procedimento descrito por Luciana Cantão é constantemente alterado por contingências que surgem durante o processo.

Devido à hierarquia na aprovação da pauta, constantemente vêm do Rio de Janeiro ordens para o redimensionamento de reportagens e textos, tudo feito através de um sistema de computador que é operado *online* por todas as praças, passando pela aprovação do Rio de Janeiro. “São eles que mandam no jornal.”⁹⁸

5.1.3 Forma e Estética

Conforme exposto anteriormente, a linha editorial do *Bom Dia Brasil* faz com que ele tenha um ritmo bem mais lento que os demais, colocando no ar matérias mais longas e apresentando os temas de forma mais pausada. Esta orientação reflete-se também em outros aspectos do telejornal que o diferencia dos outros abordados pela pesquisa. Ele é o único apresentado em estúdio, sendo que os demais são apresentados da redação; seu cenário faz uso de cores quentes e suaves misturadas com elementos metálicos; os âncoras se apresentam em uma bancada no primeiro bloco e, na passagem para o segundo bloco, encaminham-se para uma espécie de sala de estar com sofás e uma mesa de centro

⁹⁷ Luciana Cantão. Op. Cit.

⁹⁸ Ibidem

provendo uma mobilidade espacial incomum aos apresentadores⁹⁹; todas as chamadas interblocos são feitas com o anúncio da hora certa; parte do telejornal é apresentada de São Paulo; a escalada¹⁰⁰ é feita bem mais lentamente com constantes intervenções de repórteres gravadas no local da notícia.

O *Bom Dia Brasil* é dividido em 4 blocos, sem uma organização temática fixa por blocos, apenas algumas diretrizes flexíveis.

“Ele não tem uma organização temática por bloco. Quer dizer, não tem uma organização rígida do tipo: primeiro bloco é sempre política, segundo bloco é sempre economia... Não é tão rígido assim. O que tem mais ou menos é: no último bloco, normalmente, é esporte e no primeiro bloco vai sempre a notícia mais quente, seja ela de economia, de política, de polícia. O que tiver de mais quente a gente sempre vai colocar no primeiro bloco, sempre abrindo o jornal.”¹⁰¹

2.5.1.4 Música tema

A música tema do *Bom Dia Brasil* foi composta e arranjada por Aluizio Didier com exclusividade e, como vários outros elementos, também é diferenciada em relação aos outros telejornais devido às seguintes características: é uma composição tonal¹⁰², sendo que as demais são composições modais; é desenvolvida em tom maior, enquanto as outras são em tom menor; utiliza o compasso binário¹⁰³, sendo que as outras são em compasso quaternário; tem em seu arranjo uma instrumentação mais leve, com uma linha de baixo mais fluida e sem o *stacatto*¹⁰⁴ contínuo característico das outras aberturas. Apesar dessas diferenças, ela traz consigo alguns elementos recorrentes em trilhas de abertura

⁹⁹ Ver a chamada interblocos no CD-Rom anexo como exemplo

¹⁰⁰ Escalada é a apresentação das manchetes feita pelos âncoras no início do telejornal. Normalmente é gravada minutos antes do jornal ir ao ar.

¹⁰¹ Luciana Cantão em entrevista em dezembro de 2006

¹⁰² Música tonal se caracteriza principalmente pela relação de dominante/tônica, uma sequência em que um acorde prepara a chegada do outro que recebe o nome de cadência harmônica.

¹⁰³ O compasso binário possui apenas dois tempos em sua formulação

¹⁰⁴ O *stacatto* é um tipo de articulação onde as notas são tocadas destacadas.

telejornalísticas, tais como a utilização de metais¹⁰⁵ em sua instrumentação e de uma frase de finalização feita em *tutti*¹⁰⁶ que, a partir daqui, será chamada de “frase de assinatura”. Há ainda uma leve pontuação na passagem das letras compostas em computação gráfica.

A música possui dois momentos bem distintos. No primeiro que é utilizado na escalada, há um motivo melódico harmonizado¹⁰⁷ que se repete indefinidamente até o encerramento das manchetes. No segundo, utilizado na vinheta de abertura propriamente dita, entra uma melodia em solo que conduz ao encerramento com a frase de assinatura. O primeiro momento da trilha é utilizado com várias funções no telejornal. Sua primeira entrada já acontece na apresentação do patrocinador que oferece o telejornal com um arranjo mais pronunciado. Quando entra a imagem dos apresentadores em estúdio com um *traveling*¹⁰⁸ de grua, a mesma trilha é utilizada em primeiro plano, porém com um arranjo que privilegia mais a seção rítmica do que a melodia, até que cai para BG para a escalada das manchetes do dia. Ao final da escalada entra a vinheta de abertura com o segundo momento da música tema, finalizando com a frase de assinatura em sincronismo com o final da movimentação da vinheta.¹⁰⁹ Por vezes, a escalada tem entradas de repórteres que dão informações sobre as manchetes e de imagens das notícias mais importantes. Nesses momentos, como se pode perceber no exemplo anexado, a trilha musical pode ser interrompida – como acontece na entrada do repórter de Carácas – ou ser misturada com o áudio direto da imagem – como acontece na imagem da comemoração da equipe de vôlei.

Nas chamadas interblocos é utilizada a mesma trilha da vinheta de abertura com um arranjo muito mais leve e com o andamento mais lento¹¹⁰. Essas passagens interblocos possuem bastante mobilidade no *Bom Dia Brasil*, acontecendo de haver a apresentação de convidados e comentaristas e movimentação dos âncoras para diferentes partes do cenário. O resultado disso é que nem sempre a vinheta de passagem é utilizada. Quando esta o é,

¹⁰⁵ A seção de metais em uma orquestra é composta por trompa, trompete, trombone e tuba. É utilizada também em bandas e, nesse caso, utiliza-se comumente de trompete, trombone e saxofones.

¹⁰⁶ O *tutti* acontece quando todos os instrumentos ou a maior parte deles executam a mesma frase musical, seja rítmica ou melodicamente.

¹⁰⁷ A harmonização de uma melodia diz respeito à execução da mesma a 3 ou mais vozes, formando, assim, um acorde para cada nota da melodia.

¹⁰⁸ *Traveling* é um movimento de câmera no qual esta muda de posição em relação ao plano, enquanto *panorâmica* é um movimento no qual a câmera gira sobre seu próprio eixo.

¹⁰⁹ Toda esta passagem pode ser vista no CD-Rom anexo.

¹¹⁰ Ver CD-Rom anexo.

utiliza-se da mesma trilha da escalada acrescida de locução e normalmente se estende até a entrada do patrocinador do programa.

A música tema também é utilizada com o mesmo arranjo da escalada no encerramento do telejornal, desde a despedida dos apresentadores até a apresentação dos créditos finais.

Música Tema do Bom Dia Brasil

Aluizio Didier

A

D

C#m

Bm

E7sus4

A

D

F

G

F

G

A

Frase de Assinatura

5.1.5 Músicas internas

O que chamaremos nessa pesquisa de temas musicais internos diz respeito às músicas utilizadas na vinhetagem de quadros do telejornal, ou seja, as músicas que, juntamente com outros recursos audiovisuais, compõem quadros ou chamadas que criam mais impacto e delimitam sonoramente uma seção qualquer do telejornal.

No caso específico do *Bom Dia Brasil*, os quadros fixos do jornal quase não utilizam trilha musical pois eles são compostos, em sua maioria, da participação dos comentaristas e não fazem uso de vinhetas e recursos do tipo. Porém, em três quadros a coisa é diferente: a Previsão do Tempo, “Imagens da Semana” e na exposição das manchetes dos jornais internacionais.

Na Previsão do Tempo, há a entrada de uma trilha neutra em estilo *new age*, com um rápido harpejo no início. A música não possui progressão harmônica nem seção rítmica, permanecendo sempre em um mesmo acorde. O movimento é dado por mudanças na textura do acorde e por leves incursões melódicas feitas por um som sintetizado que imita um glockenspiel.¹¹¹ É possível perceber que a trilha musical aqui só possui a função de fazer um preenchimento sonoro para tornar a exposição das informações a partir do mapa mais atrativas para o espectador.¹¹²

As manchetes dos jornais internacionais que poderiam ser lidas em uma lapada¹¹³ de notas ao vivo¹¹⁴, são com grafismos sóbrios com as cores do telejornal que trazem a manchete em sua língua de origem. Há o acompanhamento de trilha musical em BG com elementos eletrônicos e de intenção meramente rítmica, sem melodia ou progressão harmônica, num claro exemplo da utilização de música para dar mais ritmo ao texto.

O quadro “Imagens da Semana”, que encerra o programa às sextas, é um clipe musical que, como o próprio nome diz, traz imagens da semana em uma edição rápida acrescida da música “Dança Espanhola” de Tchaikovsky, bem ao gosto do editor-chefe

¹¹¹ Glockenspiel é um instrumento de percussão harmônica da orquestra que produz um som que lembra uma caixinha de música.

¹¹² Ver CD-Rom anexo

¹¹³ Lapada é um conjunto de notas cobertas

¹¹⁴ Nota ao vivo ou pelada é a leitura do texto pelo apresentador sem a adição de imagem.

Renato Machado. A vinheta gráfica de abertura aparece somente na tela do cenário. Interessantemente, não há nenhum texto nem referência a respeito das imagens que surgem exceto na cabeça dada pela apresentadora, ficando a cargo do telespectador o reconhecimento de cada imagem. Ou seja, trata-se muito mais de uma peça esteticamente graciosa do que de notícia.

5.1.6 Reportagens

Apesar da linha editorial e do ritmo mais lento do *Bom Dia Brasil*, trata-se de um telejornal que faz pouco uso de trilhas musicais em reportagens. O principal motivo para isso é o horário do fechamento do telejornal que se dá entre as 6hs e às 7hs, tendo que abordar as notícias da madrugada, deixando pouco tempo livre para um tratamento mais caprichado no audiovisual das matérias. A atenção e o espaço maior é dado aos textos e comentários que são características marcantes do jornal. As exceções ficam por conta das matérias e reportagens frias¹¹⁵ sobre temas como esporte, comportamento, música, comida, espetáculos, ecologia e cultura em geral. Essas reportagens são mais trabalhadas e são feitas ao longo do dia nos horários livres da redação e da edição, ficando à disposição da editoria do telejornal para a composição da pauta do dia. Normalmente, são matérias mais longas e, em consequência disso, pedem trilha musical.

¹¹⁵ Matérias e reportagens frias são aquelas que não apresentam factuais do dia.

5.1.7 Análise de Reportagens do Bom Dia Brasil

Arte na Mesa: Uma torta com sabor da música de Mozart

Esta reportagem que mostra a receita da torta Sacher, exibida em 23 de novembro de 2006, é bastante ilustrativa no que diz respeito à linha editorial do *Bom Dia Brasil*, uma vez que reúne em si várias características definidas pela linha editorial do telejornal. Há a apresentação de música clássica, conforme o gosto pessoal do editor-chefe Renato Machado; há bastante uso de música sempre com andamento e arranjo agradáveis para o horário da manhã; apresenta-se uma receita mais sofisticada e contextualizada cultural, geográfica e historicamente, numa evidente aproximação com o público-alvo do jornal. Além disso, a duração da reportagem é de quase 4 minutos com alguns trechos em que só a música soa, ambientando imagens e imprimindo um ritmo mais lento na edição.

Quanto ao uso da trilha musical, ela é utilizada como uma ligação entre a contextualização história e a receita, mas tem como função principal tornar a reportagem mais palatável ao espectador, compondo com as imagens uma peça audiovisual leve e agradável e quebrando uma suposta monotonia da apresentação da receita.¹¹⁶

Transcrição e análise da reportagem "Arte na Mesa: uma torta com o sabor da música de Mozart" exibida no dia 23 de novembro de 2006.

ÂNCORAS NO ESTÚDIO DE APRESENTAÇÃO

RENATA VASCONCELOS

Pão de ló, chocolate puro e doce de abricó. Uma combinação majestosa de dois séculos de tradição. A receita, contemporânea da Áustria de Mozart, transformou o Café Sacher, em Viena, num dos destinos preferidos de turistas do mundo inteiro.

RENATO MACHADO

É, mas, ao longo dos anos, houve quem deixasse essa delícia, chamada torta Sacher, ainda melhor. Sandra Moreyra

¹¹⁶ Ver CD-Rom anexo

descobriu uma família de austríacos que
se dedica a essa proeza há muitas
gerações.

Na apresentação dos âncoras é possível perceber o ritmo mais lento da fala dos
mesmos devido à intenção do telejornal de ser mais leve. Resultado disso é que a
apresentação da reportagem estende-se por 30 segundos.

CLÍPE COM ILUSTRAÇÕES DE MOZART E SINFONIA DO COMPOSITOR.
MÚSICA CAI PARA BG.

SANDRA MOREYRA (OFF)
O menino que encantou a humanidade
nasceu em 1756. O gênio da música, o
mais popular dos eruditos, morreu
jovem. Aos 35 anos tinha composto mais
de 600 obras. Salzburgo, a pequena
cidade da Áustria, ficou para sempre
conhecida como a terra de Mozart. A
música ficou para a humanidade.

SOBE SOM DA MÚSICA. IMAGEM DA TORTA.

SANDRA MOREYRA (OFF)
Quarenta e um anos depois da morte do
compositor, outra criação de Salzburgo
iria surpreender o mundo.

Toda essa primeira parte é a apresentação da reportagem e dedica-se a
contextualizar a receita que vai ser apresentada. No seu início, são 7 segundos de
apresentação da música de Mozart.

SANDRA MOREYRA EM DOCERIA. MÚSICA PÁRA.

SANDRA MOREYRA
(para a câmera)
A torta, que nasceu da imaginação do
chef pâtissier Franz Sacher e se tornou
símbolo do hotel da família em Viena, é
como um passeio pela melodia de Mozart.
Tem notas doces e suaves, ácidas,
amargas, fortes, mas sempre em
harmonia.

VINHETA DE ABERTURA DA REPORTAGEM COM CORES QUENTES E IMAGENS DE ALIMENTOS. MÚSICA DE MOZART EM TRECHO DE SOLO DE PIANO, SEGUIDO DE ENTRADA DA ORQUESTRA. CRÉDITOS APRESENTAM "ARTE DA MESA"

A vinheta de apresentação do quadro é acompanhada pela música de Mozart seguindo a temática da reportagem e diferenciando-se radicalmente das demais vinhetas dos telejornais que, normalmente, utilizam-se de trilhas com temas fixos e compostos com exclusividade.

IMAGENS DA PREPARAÇÃO DA TORTA. MÚSICA CAI PARA BG.

SANDRA MOREYRA (OFF)

A torta de Sacher é a escolhida para comemorar os 250 anos do nascimento de Mozart. Quem trouxe a receita para o Brasil foi o confeitheiro austríaco Kurt Deischman, um amante da música. Até hoje, na clássica confeitaria, a família faz questão de manter a música erudita na companhia dos doces. Ricardo é o mestre pâtissier. É ele quem reproduz a receita de Kurt para a Sacher, um pouco diferente da original.

IMAGENS PASSAM A ILUSTRAR A CONFECÇÃO DA TORTA DESCRITA PELA REPÓRTER

SANDRA MOREYRA (OFF)

Ricardo bate a massa com o fouet, um batedor manual perfeito para manter as massas aeradas e muito leves. A clara e a gema dos ovos são batidas juntas, até espumar e crescer quase como um suspiro. Pra oito ovos, 150 gramas de farinha e outros 150 de chocolate, muito pouco açúcar. O resultado é quase como um pão-de-ló, fofo e macio, que Ricardo corta em quatro camadas. Aí mora a diferença: a Sacher original tem apenas duas camadas. O recheio - geléia de damasco ou abricó - ele aplica sobre cada camada do pão-de-ló, ainda quentinho, para penetrar bem.

SEGUEM AS IMAGENS DA CONFECÇÃO COM "SOBE SOM" DA MÚSICA QUE VOLTA PARA BG

SANDRA MOREYRA (OFF)

A cobertura, de chocolate amargo derretido, veste a torta como uma luva. Só que aqui, em vez do carimbo da Sacher, o pâtissier Ricardo homenageia o mestre da música com marzipan e chocolate. A imagem e a música nos fazem perceber que esses tons delicados, mas sempre surpreendentes de Mozart são a companhia perfeita para uma "Sacher tarte". Como a música do menino Wolfgang, a torta do jovem Franz fascina o mundo inteiro.

IMAGENS EM CÂMERA LENTA DA FINALIZAÇÃO DA TORTA SÃO ACOMPANHADAS DE UM SOBE SOM FINAL.

Todo o trecho em que é apresentada a confecção da torta é feito com a música de Mozart como trilha de fundo e, nas pausas do texto da repórter, há o sobe som. Pode-se perceber alguns cortes feitos na música com o intuito de juntar partes semelhantes para manter a homogeneidade e torna-la mais neutra para ser usada como BG.

Salvem as Bromélias

Esta reportagem exemplifica bem a utilização da trilha musical em matérias sobre meio ambiente. A trilha é suave e pontua todos os momentos da reportagem em que são apresentadas imagens da natureza, sem nenhuma articulação dramática, provendo apenas uma sonoridade mais agradável. Ela foi ao ar no dia 22 de dezembro.

Transcrição e análise da reportagem "Salvem as Bromélias!" exibida em 22 de dezembro de 2006.

ÂNCORA NO ESTÚDIO

RENATA VASCONCELLOS

Um tesouro da natureza brasileira que está ameaçado de extinção mereceu uma década de pesquisa de dois especialistas. Eles viajaram pelo Nordeste à procura das bromélias da Mata Atlântica e escreveram um livro que serve de alerta para a preservação do pouco que ainda resta dessas espécies preciosas.

SEQÜÊNCIA DE IMAGENS MOSTRA BROMÉLIAS EM SEUS AMBIENTES NATURAIS. MÚSICA EM ESTILO "NEW AGE" MISTURADA COM SONS DE CANTO DE PÁSSAROS, ACOMPANHA AS IMAGENS EM BG.

É interessante notar a semelhança da trilha musical utilizada nesta reportagem com a utilizada nos quadros de previsão do tempo. Ela produz apenas um preenchimento sonoro suave, sem grandes movimentos, sejam melódicos ou harmônicos.

REPÓRTER (OFF)

As bromélias são muito mais do que plantas exuberantes. São responsáveis pela manutenção da diversidade biológica dos ambientes em que vivem. Em busca de bromélias, dois especialistas chegaram à realidade do que acontece na Mata Atlântica.

REPÓRTER APRESENTA O LIVRO. MÚSICA PÁRA.

REPÓRTER

(para a câmera)
O livro é o resultado de dez anos de pesquisas sobre a destruição da Mata Atlântica na região Nordeste do país. Esse é um fenômeno que acontece desde o Brasil Colônia. Hoje em dia, inclusive, a destruição ameaça até espécies que são praticamente desconhecidas ainda pela ciência.

IMAGENS DOS AUTORES AUTOGRAFANDO O LIVRO

REPÓRTER (OFF)

Os autores do trabalho são um biólogo pernambucano e um juiz de direito carioca, pesquisador autodidata.

No trecho em que os autores são apresentados, é utilizado o áudio direto para criar a ambientação da suposta noite de autógrafos.

FOTOS DO LIVRO SÃO EXIBIDAS EM PAN. RECOMEÇA A TRILHA MUSICAL NO MESMO ESTILO "NEW AGE".

REPÓRTER (OFF)

Mata Atlântica cobria cerca de 15% do território brasileiro. Na área ao norte do rio São Francisco, restam apenas 2% de vegetação original. A mata foi destruída pela ocupação humana desorganizada. Nos fragmentos dessa natureza, os pesquisadores registraram 24 novas espécies.

PESQUISADOR DÁ DEPOIMENTO. MÚSICA PÁRA.

ELTON MARTINEZ LEME

Essas espécies estão sendo descobertas, foram descobertas, estão sendo apresentadas nesse livro já no limiar da extinção. Ou seja, o que não fizemos ontem, os reflexos são apresentados hoje, elas estão desaparecendo hoje. O que não fizemos hoje, sentiremos amanhã. Essas espécies estão desaparecendo dia a dia.

IMAGENS DOS PESQUISADORES MANUSEANDO O LIVRO NA NOITE DE
AUTÓGRAFOS

REPÓRTER (OFF)

O objetivo desse trabalho é mobilizar
as pessoas que podem interferir
diretamente para garantir a
sobrevivência de um patrimônio mundial.

ELTON MARTINEZ LEME

(ainda no auditório)

São as pessoas que integram o Poder
Executivo, Poder Legislativo e o Poder
Judiciário, é o empresariado que pode
fazer - e muito - pela preservação da
Mata Atlântica...

FOTO DO LIVRO OCUPA A TELA. ENTRA NOVAMENTE A MÚSICA "NEW
AGE" E DEPOIMENTO DE PESQUISADOR CONTINUA EM "OFF".

ELTON MARTINEZ LEME

(OFF)

é o cidadão consciente. Enfim, não se
pode conservar sem conhecer.

5.2 Jornal Hoje

O Jornal Hoje vai ao ar de segunda à sábado, sempre às 13h:15 com duração até 13h:45. O jornal é apresentado por Evaristo Costa e Sandra Anneberg de segunda à sexta e, de sábado, alternam-se na apresentação Mariana Godoy e Priscila Brandão. Toda a sua produção e apresentação são centralizadas na Central Globo de Jornalismo de São Paulo.

5.2.1 Linha Editorial

O *Jornal Hoje* é considerado dentro da redação da Globo como um jornal da hora do almoço. Luciana Cantão, sempre com a ressalva de que é complicado falar da linha editorial de outro telejornal que não o dela, definiu a linha editorial assim:

“O Jornal Hoje, por ser no horário do almoço, que é um horário que você tem mais dona de casa mesmo que você tem mais mulheres, donas-de-casa, aposentados – isso é por pesquisa, não o que a gente imagina, a gente sabe que tem por pesquisa – que é um público parecido também com o SPTV primeira edição, que a gente sabe que é mais ou menos parecido, então eles procuram fazer um jornal mais voltado para esta área. Eles têm muito direito do consumidor, dica para dona de casa, dica de como defender seus direitos, do que fazer com seus filhos, como criar seus filhos, como melhorar sua vida. Então, eles tem muito mais essa coisa de dar dicas, de prestação de serviço, de falar com a dona-de-casa.”¹¹⁷

Tereza Garcia, a editora-chefe do *Jornal Hoje*, apresenta a seguinte definição para a linha editorial de seu telejornal:

“Então, no Jornal Hoje, a gente tenta, descontado o tempo que a gente ocupa com as notícias da manhã, com o *hard news*, digamos assim, a gente tenta fazer um jornal mais conversado, um jornal da hora do almoço, um jornal mais descontraído que também contemple reportagens culturais, que contemple reportagens de comportamento(...)Então, eu acho

¹¹⁷ Em entrevista em novembro de 2006

que cada um tenta ocupar um espaço que lhe sobra de todo o *hard news* do dia para dar a sua marca. No caso do Jornal Hoje, a gente gosta de fazer um jornal mais leve, mais comentado, mesmo, na hora do almoço.”¹¹⁸

Apesar da editora-chefe definir o telejornal como um “jornal comentado”, não há espaço para comentaristas e a expressão “comentado” se refere mais à redação dos textos das reportagens e dos âncoras e até mesmo ao tratamento dos temas dentro das reportagens. Ou seja, há muito mais um comentário sobre os assuntos abordados nas reportagens do que um aprofundamento dos temas. Os comentários inseridos pelos âncoras são sempre feitos em tom jocoso, fora da seção de *hard news*, criando um clima descontraído bem dentro da linha proposta pelo telejornal. O *Jornal Hoje* é um jornal que trabalha também com quadros fixos semanais voltados principalmente para serviços. Também cabe destacar que o *Jornal Hoje* não tem esportes em sua composição temática, uma vez que ele vai ao ar logo após o *Globo Esporte* e há um esgotamento do assunto. As exceções a esta regra vêm pelo viés “comportamento”, ou seja, o telejornal é capaz de levar uma matéria sobre esporte ao ar tratando da comemoração de um título ou do passeio de uma família que vai assistir um jogo de futebol, mas nunca tratando da escalação de um time, de um placar ou da classificação de qualquer campeonato. Entram também eventos muito grandes como a Copa do Mundo, mas também com o mesmo tratamento. Por fim, podemos acrescentar que o *Jornal Hoje* dirige-se a um público mais jovem. “A gente busca também uma linguagem de aproximação com o adolescente, com o jovem.”¹¹⁹

5.2.2 Cotidiano

A produção do *Jornal Hoje* se concentra no dia da edição que vai ao ar, havendo pouca migração de notícias do dia anterior. Tereza Garcia descreve o cotidiano da produção assim:

Às 6 horas da manhã já tem uma pessoa aqui na redação fazendo um rastreamento no Brasil inteiro, em todas as praças, vendo internet, lendo

¹¹⁸ Teresa Garcia em entrevista em novembro de 2006.

¹¹⁹ *Ibidem*

os jornais e ligando para todo mundo para perguntar o que acabou de acontecer para que, quando chega todo o restante da equipe às 7 da manhã, inclusive eu, ela já me passa uma primeira previsão ali da madrugada, do que tem de *hard news* da noite. Ou seja, tudo aquilo que nós não prevíamos na véspera. Eu já começo a ter uma noção ali se eu vou mudar muito meu rumo, perto do que eu planejei na véspera, ou se eu vou manter meu planejamento e apenas fazer alguns ajustes. Então, às 6 horas da manhã, chega o que a gente chama de coordenadora de rede, ela começa a fazer essa varredura no Brasil inteiro. A editora de “inter” também chega bem cedo, porque o mundo já está acontecendo faz tempo. Então, essas duas pessoas já estão recebendo o material Brasil e o mundo para começar a fazer o primeiro filtro. Às 8h15, a gente entra na reunião que você participou, que é aquela reunião com todas as capitais aqui do Brasil que a gente dá uma repassada. O que aconteceu de noite, agora de manhã, o que mudou de rumo e, principalmente, o que a gente está confirmando da véspera. (...)Vamos para a reunião, que a gente chama de “reunião de caixa”, confirmamos com todas as praças, aí eu volto dessa reunião, desenho o espelho do jornal. Desenho, assim “o que nós vamos ter no Jornal Hoje”. Nós vamos ter “a primeira matéria vai ser isso, a segunda vai ser isso, a terceira, quarta, quinta...” e distribuo essas matérias para cada editor acompanhar. Defino o tempo que ela vai ter e, com isso, a gente vai dando a dimensão da importância que ela vai ter ao longo do jornal e, aí, começa um trabalho da equipe inteira: levantar informação, acompanhar os repórteres na rua, afinação do texto, ajustes de informação e esse grande funil vai fechando no final da manhã quando as matérias vão chegando. Todas chegam por geração à exceção das que são da praça de São Paulo e vamos recebendo, assistindo, aprova o texto até a colocação do jornal no ar.¹²⁰

Ao acompanhar uma reunião de “caixa” do *Jornal Hoje*, foi possível notar que as praças de todo o país fazem uma primeira filtragem nas notícias locais, a ponto de não apresentarem nada para a reunião de pauta, nem sequer respondendo ao chamado da

¹²⁰ *Ibidem*

editoria central. A apresentação do telejornal é feita da redação da Central Globo de Jornalismo de São Paulo.

5.2.3 Forma e Estética

O *Jornal Hoje* utiliza-se de um padrão copiado da telejornalismo norte-americano que, através do posicionamento dos apresentadores na redação em vez de um estúdio, expõe aos espectadores o trabalho da redação do telejornal como fundo. A duração do jornal, comparada aos outros de Rede Globo, é relativamente curta: apenas 30 minutos. Por ser um telejornal mais leve, apela constantemente a quadros especiais, séries de reportagens e reportagens especiais e, em consequência disso, é o que tem maior quantidade de vinhetas em relação aos outros telejornais abordados na pesquisa. Essas vinhetas são composições feitas em computação gráfica que servem de abertura para os quadros e reportagens. Apesar de fazer bastante uso de matérias produzidas, o *Jornal Hoje* é um telejornal ligeiro, utilizando-se de raras reportagens com duração maior. A esse respeito, disse Teresa Garcia:

“Você, normalmente, para uma matéria que você faz um investimento maior, que seja uma matéria especial, produzida, você consegue dar 3 minutos até 4 minutos, mas tem que ser um assunto com bastante fôlego, com bastante informação. O dia-a-dia ali, acho que todos os jornais fazem a mesma coisa: um e trinta, um e quarenta, dois minutos.”¹²¹

A apresentação do telejornal também manifesta sua linha editorial com um estilo mais descontraído onde os âncoras tecem comentários entre si em tom jocoso sobre as reportagens. Embora haja a presença de elementos metálicos, o *Jornal Hoje* faz também uso de cores mais quentes em sua identidade visual, misturando tons em azul com tons em laranja que são reforçados pela iluminação da bancada de apresentação, no que parece ser um característica dos telejornais diurnos da Rede Globo.

¹²¹ *Ibidem*

5.2.4 Música Tema

O tema de abertura do *Jornal Hoje* é uma composição de Luiz Avellar e Aluizio Didier. Os arranjos atuais são do maestro contratado da Central Globo de Jornalismo de São Paulo, Leonardo Matsumoto. Trata-se de uma composição modal em lá menor, descrita assim por Luiz Avellar:

“(...) eu nunca dou o Lá com a terça menor. Eu não caracterizo nunca que é um lá menor. A terça menor, ela é de passagem (cantarola a frase final). Então, parece que você está em Sol Maior. É incrível, parece que você está na dominante do tom relativo (cantarola a frase final novamente). Aí, já vai para Fá Maior. Ela é construída num tom menor, mas a intenção é toda maior e ela é dinâmica. E é toda com o ‘um’ no tempo forte (faz um solfejo rítmico da frase final). É cíclico.”¹²²

Pode-se notar que este tema não faz uso de uma melodia marcante, tendo como centro de seu arranjo a seção rítmica. “(...) essa é do tempo de algo mais sequencial dos anos 80. Veio dali. Só que eu que botei nesse ritmo que tá aí, com essa harmonia que tá aqui”.¹²³

A exemplo do *Bom Dia Brasil*, o tema musical é utilizado desde a chamada do patrocinador que oferece o programa. Em seguida, o mesmo tema acompanha a escalada com os âncoras na redação, com um arranjo que privilegia o ritmo em detrimento à melodia., evitando, assim, que o texto tenha que dividir o espaço sonoro com a instrumentação. A música da escalada é regularmente interrompida ora por outra trilha musical que pontua alguma reportagem de destaque, ora por algum áudio direto marcante de um trecho de reportagem. O áudio direto de reportagens ainda é por vezes misturado à trilha. Após a escalada, entra a vinheta de abertura em computação que é acompanhada por um arranjo mais pesado, com um ostinato¹²⁴ sincopado¹²⁵ no baixo, presença marcante de

¹²² Em entrevista a junho de 2006

¹²³ Aluizio Didier em entrevista em dezembro de 2006

¹²⁴ Ostinato é um motivo melódico ou rítmico que é repetido obstinadamente

¹²⁵ Diz-se sincopado em música quando um motivo melódico ou rítmico é repetido tendo seu tempo forte deslocando-se em relação ao compasso da música

percussão eletrônica e a bateria com o ritmo marcando os tempos fortes do compasso.¹²⁶ Há bastante inserção de efeitos sonoros não-musicais pontuando os movimentos da vinheta. A frase de assinatura segue o padrão e é feita em *tutti*. Leonardo Matsumoto acrescenta:

“Na maioria das trilhas eu uso metais para pontuar assinatura, para marcar mais a assinatura e eu procuro também não usar só instrumento eletrônico, programação. Por exemplo, no Jornal Hoje, no Jornal da Globo, eu usei contra-baixo, mesmo, tocado, sopro, guitarra. Eu procuro mesclar, fazer uma fusão dessa área moderna que é programação em si, mas também coloco instrumentos tocados para enriquecer mais.”¹²⁷

O tema de abertura é também utilizado nas chamadas interblocos em BG, sendo sempre seguido da vinheta em computação gráfica com a frase de assinatura que também aparece na abertura de cada bloco.¹²⁸

O encerramento do telejornal é acompanhado pelo tema em um arranjo leve em compasso binário que modifica bastante o caráter da música, com alteração na harmonia e no ritmo, utilizando o tema principal quase como uma citação, respeitando apenas a frase de assinatura em *tutti*. É possível perceber a intenção de fazer a finalização do jornal com um clima mais relaxado, sem aquela urgência da notícia que a trilha de abertura traz em si.

Música Tema do Jornal Hoje

Aluizio Didier e Luiz Avellar



¹²⁶ Ver abertura em CD-Rom anexo

¹²⁷ Em entrevista em dezembro de 2006

¹²⁸ Ver CD-Rom anexo

5.2.5 Músicas Internas

Dos telejornais da pesquisa, o *Jornal Hoje* é o que mais faz uso de quadros fixos e, por consequência, de vinhetas sonorizadas. Todas as músicas internas do telejornal são feitas por Leonardo Matsumoto que, coordenadamente com o departamento de arte, produz as trilhas que pontuam essas vinhetas.

Dentre os quadros fixos do telejornal, podemos destacar: “Mercado de Trabalho”, que vai ao ar às segundas; “Hoje em Família” que vai ao ar quinzenalmente nas quintas ou sextas-feiras; a “Entrevista Especial de Sábado”; “Melhor é Possível” e “Histórias Inesquecíveis” que não têm uma periodicidade fixa. Alguns desses quadros serão analisados posteriormente, uma vez que não fazem apenas o uso de vinhetas, mas também contém música durante as reportagens.

No corpo diário do telejornal há três quadros fixos que fazem uso de trilha musical. A Previsão do Tempo praticamente repete a fórmula já apresentada na análise do *Bom Dia Brasil*, com um único acorde sem seção rítmica e sem progressão harmônica.

O quadro “O Mundo em 1 Minuto” é uma lapada de notícias internacionais, ou seja, um bloco de notas cobertas. Ele é aberto com uma frase musical em primeiro plano que pontua a vinheta que traz o título. A partir da entrada das imagens das notas, a trilha cai para BG e a melodia passa a ser executada numa região mais grave e discreta. A música entra em um ciclo com ritmo forte e com uma progressão harmônica modal com 3 acordes que dura até o final da apresentação das notas cobertas. Todas as passagens de notícia para notícia é feita através de uma vinheta pontuada por um efeito sonoro de passagem com aparência futurística.¹²⁹

“O Brasil Hoje” é uma lapada como “O Mundo em 1 Minuto” só que contendo notícias nacionais. Os seus formatos e trilhas são extremamente semelhantes, utilizando-se ambos de uma abertura com vinheta e música, música modal em tom menor em BG durante as notas e passagens de notícia a notícia com vinheta e efeito sonoro. Até mesmo o recurso

¹²⁹ Ver CD-Rom anexo

de executar a melodia em uma região mais grave durante o texto é repetido, mostrando uma certa recorrência na prática.¹³⁰

5.2.6 Reportagens

A sonorização de reportagens com música no *Jornal Hoje* concentra-se principalmente nas reportagens produzidas, conforme definiu Teresa Garcia:

“(...) no caso ali dos jornais diários, acho que a gente sonoriza o que a gente chama de matéria produzida. A gente chama aquelas matérias mais ‘frias’ que são matérias mais de comportamento, matérias de cultura, matérias mais leves que pedem uma sonorização, que pedem um complemento ali para dar uma suavizada nela. Não sonorizo matérias factuais, matérias dos assuntos que aconteceram hoje. Não tem sentido. Não sonorizo matérias de prestação de serviço, nem matéria de crime, de assalto, enfim, nenhum assunto, digamos, que seja mesmo o factual da manhã.”¹³¹

Essa concentração em matérias mais produzidas parece fazer com que reportagens mais “quentes” não sejam sonorizadas, mesmo quando se enquadram em um dos assuntos que foram destacados na declaração da editora-chefe do telejornal. Soma-se a isso o fato de o *Jornal Hoje* fazer muito uso de música em suas vinhetas, o que o torna um telejornal já bastante musicado em sua forma fixa diária, de onde pode-se deduzir que a utilização de muita música em reportagens diárias, além da inviabilidade prática, o tornaria esteticamente muito próximo a uma revista eletrônica nos moldes do Fantástico. As reportagens especiais, porém, fazem o uso ostensivo de trilhas musicais, tanto em seu corpo como em suas vinhetas, deixando poucos trechos sem música, tais como depoimentos e imagens que já possuam um áudio direto interessante.

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Em entrevista em novembro de 2006

5.2.7 Análise de Reportagens do Jornal Hoje

Mercado de trabalho: empregados domésticos

É possível perceber que esta reportagem do quadro semanal “Mercado de Trabalho” sobre empregados domésticos, que foi ao ar em 20 de novembro de 2006, possui uma preocupação estética, com bastante inserção de artes imitando histórias em quadrinhos e efeitos de edição como transições em *wipe*¹³² e *cross-fade*¹³³. Os enquadramentos são estudados e utilizam-se de entrevistados e empregados para composição do fundo. O texto também busca um dinamismo, uma vez que se utiliza de jograis com a participação de diferentes repórteres, comandados pela repórter Fabiana Scaranzi. Neste contexto, a música é utilizada como componente estético que provê preenchimento sonoro e rítmico, havendo até mesmo a troca da música de fundo durante uma mesma frase da repórter, ou seja, a música, assim como os grafismos e a edição, é utilizada apenas para tornar a leitura do telespectador mais agradável no decorrer dos 4 minutos e meio da reportagem. Em alguns trechos, a reportagem aproxima-se mais de um tom de denúncia e, aí, todos esses recursos plásticos cessam e dão lugar a uma exposição mais fria dos depoimentos.

Todas as músicas foram compostas pelo maestro Leonardo Matsumoto, que trabalha na Central de Jornalismo da Rede Globo de São Paulo. “No caso dessa matéria, eu fiz a vinheta e me pediram um pacote de trilhas pro editor sonorizar.”¹³⁴

¹³² A transição em *wipe* ocorre quando uma imagem parece “empurrar” a outra para fora da tela.

¹³³ A transição em *cross-fade* quando há uma passagem “suave” de uma imagem para outra através de um esmaecimento.

¹³⁴ Leonardo Matsumoto em entrevista em dezembro de 2006

Transcrição e análise da reportagem "Mercado de Trabalho: empregados domésticos" que foi ao ar em 20 de dezembro de 2006.

ÂNCORAS NA REDAÇÃO

EVARISTO MACEDO

O Brasil tem seis milhões e meio de empregados domésticos e a delicada relação entre patrão e trabalhadores é sujeita tanto a turbulências, como também a grandes parcerias.

SANDRA ANNENBERG

A repórter Fabiana Scaranzi vai mostrar hoje quais são os direitos e deveres dos dois lados.

VINHETA DE ABERTURA COM CORTES RÁPIDOS QUE MOSTRAM PESSOAS PELAS RUAS E O CADERNO DE EMPREGOS DE UM JORNAL E SE ENCERRA COM O NOME "MERCADO DE TRABALHO". A TRILHA É UMA MÚSICA ELETRÔNICA DINÂMICA E DE ANDAMENTO RÁPIDO.

A vinheta de abertura é curta e tem a edição rápida. A música, acompanhando a edição, é forte, dinâmica e rápida, funcionando quase como um alerta.

CENAS DE TAREFAS DOMÉSTICAS. TRILHA ELETRÔNICA EM TOM MENOR E ANDAMENTO LENTO. TRILHA CAI PARA BG. CARACTERES PONTUAM A LISTAGEM DE EMPREGOS DOMÉSTICOS.

FABIANA SCARANZI (OFF)

Quem é considerado por lei empregado doméstico? Cozinheiro, governanta, babá, lavadeira, faxineira, motorista particular, vigia, jardineiro, acompanhante de idosos, copeiro e até caseiro.

MÚSICA PÁRA

REPRESENTANTE DO
SINDICATO DOS PATRÕES

É uma pessoa que tá ali, convive com a família, tá ali... muitas vezes fica sozinho, cuida de filho, tudo. Então, pro patrão, é bom ele ter uma convivência boa com o empregado.

FABIANA SCARANZI

(para a câmera)
Os empregados têm direitos trabalhistas
definidos por lei, mas em vários pontos
como carga horária, pagamento de horas
extras, há divergências que, muitas
vezes, só são decididos nas justiça.
Por isso, fomos ouvir os dois lados: o
sindicato dos patrões e o sindicato dos
empregados.

REPRESENTANTE DO
SINDICATO DOS PATRÕES
A carga horária é 44 horas por semana.

REPRESENTANTE DO
SINDICATO DOS
EMPREGADOS
Não ficar falando em jornada de
trabalho que não existe, não querer
horas extras que também não existe hora
extra.

A partir daqui, todas as entradas sejam presenciais, sejam em *off* da repórter
Fabiana Sacaranzi são pontuadas por trilha musical, conferindo a elas um status diferente
dos depoimentos que não levam trilha.

GRAFISMOS IMITANDO HISTÓRIAS EM QUADRINHOS VÃO ILUSTRANDO
O TEXTO DA REPÓRTER. TRILHA ELETRÔNICA LIGEIRA E SEM
PROGRESSÃO HARMÔNICA

FABIANA SCARANZI (OFF)
Pela legislação, os empregados não têm
jornada de trabalho fixa, os patrões
não têm que pagar hora extra, mas são
obrigados a dar uma folga semanal. O
melhor a fazer é combinar a carga
horária, de preferência por escrito na
hora da contratação. A carteira de
trabalho tem que ser assinada assim que
o empregado for admitido, mesmo nos
casos de contrato de experiência.

RETORNAM CENAS DE EMPREGADOS DOMÉSTICOS EM SEUS AFAZERES.
TRILHA CONTINUA.

FABIANA SCARANZI (OFF)
Os dois sindicatos concordam e fazem um
alerta: é importante registrar o
empregado com o salário real, que ele
ganha. Não adianta colocar um valor

menor na carteira só para pagar menos imposto.

ENTRA DEPOIMENTO AINDA NA SEQUÊNCIA DE IMAGENS. TRILHA PÁRA. CORTA PARA

REPRESENTANTE DO
SINDICATO DOS PATRÕES
O empregado chega na casa do patrão e diz assim "Olha, sei lá, eu vou ganhar, eu quero ganhar quinhentos reais" e você recebe - o mínimo é 350 - você receber 500, 800. O registro tem que ser em cima disto pra você não ter problema depois.

REPRESENTANTE DO
SINDICATO DOS
EMPREGADOS
Você quer que eu coloque 350, por exemplo, então o teu recibo vai ser 350 e o INSS vai ser 350.

FABIANA SCARANZI
Mas isso é legal.

REPRESENTANTE DO
SINDICATO DOS
EMPREGADOS
Eu só digo o seguinte: carteira, carnê e recibo têm que ter o mesmo valor. A nossa opinião é que registre sobre o valor real.

VOLTA A MESMA TRILHA ELETRÔNICA

FABIANA SCARANZI
(para a câmera)
O número de ações movidas contra os patrões cresceu pelo menos 20 por cento no ano passado, mas as reclamações vêm dos dois lados.

TRILHA PÁRA

REPÓRTER ALESSANDRO
TORRES
(para a câmera)
Fabiana, o assédio moral, que é quando um patrão ou patroa mal trata e até xinga a empregada, ainda é muito comum no Brasil, mas muitas pessoas não

denunciam e nem procuram a justiça por medo e desinformação. Somente esta agência em Fortaleza tem mais de 1000 empregadas cadastradas e muitos relatos de abuso.

IMAGENS MOSTRAM UMA EMPREGADA DOMÉSTICA DE COSTAS

REPORTER (OFF)

Esta senhora, que não quer se identificar, já passou por isso.

EMPREGADA

(com o rosto desfocado)

O que é que tava acontecendo é que ela tava me seguindo o tempo todo. Ela foi e disse que não, que eu era ignorante, atrevida e era mal de negro. Hoje, com certeza, se isso me acontecesse, eu com certeza denunciaria.

REPORTER

O que orienta uma empregada que, por acaso sofra um assédio moral?

ADVOGADA DO SINDICATO
DAS EMPREGADAS

A princípio, procurar a delegacia da mulher e, em seguida, o ministério do trabalho.

RETORNA MESMA TRILHA

FABIANA SCARANZI

(para a câmera)

Agora, a gente vê um exemplo lá de Recife como mostra a repórter Bianca Carvalho.

TRILHA PÁRA. CORTA PARA BIANCA CARVALHO. AO FUNDO VÊ-SE A PATROA SUPERVISIONANDO SUAS EMPREGADAS NA COZINHA.

BIANCA CARVALHO

(para a câmera)

Fabiana, só aqui em pernambuco são mais de 100 mil trabalhadores domésticos. A médica Graça Medeiros não abre mão de ter pelo menos duas empregadas domésticas em casa. Nos últimos 20 anos, ela contratou 25, só que nesse tempo, enfrentou um problema sério: os furtos. A médica foi roubada quatro

vezes, de coisas mais simples -
alimentos, produtos de limpeza - até
jóias, dinheiro. Depois de tantas
experiências negativas, qual a sua dica
para evitar esse tipo de situação?

GRAÇA MEDEIROS

(para a câmera)

Checar informações da pessoa que você
vai contratar. (elipse) Instalar um
sistema de câmera, não com o objetivo
de... da empregada, da funcionária se
sentir vigiada, mas se sentir
protegida.

Interessante notar nesta entrevista que há um jogo de cena combinado com a
entrevistada Graça Medeiros e suas empregadas, com marcação para o início da entrevista.

TRILHA VOLTA. CORTA PARA

FABIANA SCARANZI

(para a câmera)

Os sindicatos também dizem que a melhor
maneira de se conseguir uma empregada é
por indicação. Mas, se você preferir
uma agência, fique sabendo que, por
lei, eles serão responsáveis por este
funcionário durante 1 ano. Outra coisa,
desconfie de empregado mais velho que
chega na sua casa com a carteira
profissional em branco. É que ele pode
ter tido problemas e tirado uma outra.

VOLTAM AS CENAS DE EMPREGADAS DOMÉSTICAS EM SUAS FUNÇÕES

FABIANA SCARANZI (OFF)

Bom, além de direitos e deveres de cada
parte, é fundamental que esta relação
seja de confiança.

SOBE SOM DA TRILHA MUSICAL

Hoje em Família: hipertensão infantil

Apesar do título, esta reportagem da série “Hoje em Família” trata muito mais da educação alimentar infantil do que do problema da hipertensão propriamente dito. Ou seja, o assunto do qual ela trata é mais de comportamento do que de saúde. Por ser um tema leve e também por se tratar de uma reportagem longa, com mais de 4 minutos e meio, a matéria leva bastante música sem que, para isso, haja algum diálogo entre o texto e a música. Trata-se de um exemplo típico no qual a música serve somente para dar ritmo à reportagem. Resultado disso, é que há uma grande variedade de músicas, passando por diferentes estilos, mas elas não possuem nenhum tipo de encadeamento lógico, alternando-se no sentido de renovar a atenção do telespectador. Vale destacar também a intensa utilização de movimentos de câmera com câmera na mão e composição de enquadramentos, sempre dando dinâmica às imagens. Ela foi exibida no dia 1 de dezembro de 2006 e faz parte de um quadro mensal do telejornal, mas que não tem muita regularidade em sua apresentação.

Transcrição e análise da reportagem "Hoje em Família: hipertensão infantil" que foi ao ar em 01 de dezembro de 2006.

ÂNCORAS NA REDAÇÃO

SANDRA ANNENBERG

Evaristo, você conhece algum adolescente que se alimente bem?

EVARISTO MACEDO

Bom, Sandra. Eu conheço alguns gulosos, mas... se alimentar direito é outra história.

SANDRA ANNENBERG

É outra história, pois é, né? Médicos da Escola Paulista de Medicina e uma escola de São Paulo fizeram uma pesquisa com os estudantes e ficaram surpresos com o resultado. Por falta de uma boa dieta alimentar, muitos jovens estão hipertensos.

A fala descontraída dos âncoras já dá o tom da reportagem que vem a seguir, mas o ritmo é acelerado e a apresentação dura apenas 20 segundos.

VINHETA DE ABERTURA COM CENAS DE BEBÊS E GRAVIDEZ EM CORES SUAVES. MÚSICA SUAVE COM SOLO DE PIANO.

A música da vinheta é leve e terna, acompanhando a identidade visual da vinheta. A entrada dos créditos é pontuada por um prato de orquestra.

PEQUENA ENTRADA COM CENA DE CRIANÇAS À MESA DE UM REFEITÓRIO. MÚSICA ELETRÔNICA RITMADA. CORTA PARA

SANDRA ANNENBERG
(falando com as crianças)
Levanta a mão quem tomou café da manhã hoje.

PAN. MOSTRA A MAIORIA DAS CRIANÇAS LEVANTANDO A MÃO

SANDRA ANNENBERG
Hum. A maioria!

GAROTO 1
Café da manhã te fornece energia.

GAROTO 2
É a refeição mais importante do dia.

SANDRA ANNENBERG
E quem não se alimenta bem.

CRIANÇAS NÃO SE MANIFESTAM.

PLANO GERAL EM TEMPO ACELERADO MOSTRA CRIANÇAS ARRUMANDO A MESA DA SALA DE AULA PARA UMA REFEIÇÃO. SOBE O SOM DA MÚSICA E DO BARULHO DAS CRIANÇAS.

Aqui há um exemplo de utilização de música misturada com BG.

CÂMERA PASSEIA PELAS CRIANÇAS ATÉ ENCONTRAR SANDRA ANNENBERG. GRÁFICOS ILUSTRAM OS NÚMEROS DADOS POR ELA

SANDRA ANNENBERG

(para a câmera)
A maioria dessa turminha aprendeu a lição. Bom, também, depois do susto que a direção dessa escola levou com os alunos de quinta a oitava série, onze vírgula seis por cento deles simplesmente não tomam café da manhã e seis vírgula um por cento, até tomam, mas não da maneira ideal.

IMAGENS MOSTRAM ALIMENTOS À MESA. PÁRA A MÚSICA ELETRÔNICA E ENTRA UM PIANO TOCANDO UMA SALSA.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
A receita para resolver o problema foi colocar no cardápio da escola mais um ingrediente. A educação alimentar

TRILHA CAI PARA BG. CORTA PARA SANDRA FAZENDO ENTREVISTA COM NUTRICIONISTA.

SANDRA ANNENBERG
Afim de contas, qual é o café da manhã ideal?

NUTRICIONISTA
O café da manhã ideal deve conter diferentes tipos de alimentos.

CÂMERA AFASTA-SE E REVELA UMA PIRÂMIDE DE ALIMENTOS SOBRE A MESA. NUTRICIONISTA VAI TIRANDO OS ALIMENTOS DA PIRÂMIDE CONFORME FALA

NUTRICIONISTA
Como, por exemplo, um copo de leite, uma porção de carboidratos, pães, uma fruta e podemos colocar um pouquinho de manteiga.

SANDRA ANNENBERG
No pão.

De maneira incomum, o depoimento da nutricionista é acompanhado pela salsa em BG. Juntamente com a pirâmide montada sobre a mesa, isso mostra que há um esforço em tornar a reportagem mais divertida.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS VÃO ILUSTRANDO O TEXTO

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Se preferir, troque o leite por iogurte
ou queijo, o pão, por cereal, e a fruta
por um suco. Sem açúcar!

TROCA A TRILHA MUSICAL POR UMA BOSSA NOVA

A troca abrupta de música que ocorre aqui exemplifica bem a falta de um critério formal ou dramático na inserção da trilha durante a reportagem.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Nem sempre é o gosto do freguês. E nas
outras refeições, carboidratos pra ter
energia; frutas, verduras e legumes que
têm vitaminas, minerais e fibras; o
cálcio para fortalecer os ossos está
principalmente no leite e derivados; as
proteínas, também fontes de ferro, no
feijão e nas carnes. E a sobremesa?

CORTA PARA NUTRICIONISTA

NUTRICIONISTA
É. A gente tem que dar preferência para
os doces que são feitos da própria
fruta sem muita adição de açúcar e
gordura.

CENAS DE CRIANÇAS COMENDO. TROCA NOVAMENTE A TRILHA
MUSICAL POR UMA MÚSICA CLASSICA COM TRAÇOS INFANTIS

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Pais que forçam a criança a comer. Tá
certo?

CORTA PARA

NUTRICIONISTA
Obrigar a criança a consumir só vai tá
fazendo com que ela consuma mais do que
a necessidade dela.

SANDRA ANNENBERG
Então, o pai tem que insistir quantas
vezes mais ou menos?

NUTRICIONISTA
Pelo menos 8 a 12 vezes.

SEQÜÊNCIA ALTERNA IMAGENS DE ALIMENTOS EM CLOSE E CRIANÇAS COMENDO. ENTRA MÚSICA ELETRÔNICA COM BATIDA FORTE.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
É, porque, por enquanto, tá difícil.
Claro, há exceções.

TRILHA PÁRA

GAROTA 1
Às vezes eu faço sanduíche e coloco
rúcula e alface. (elipse) Fruta, eu
como.

GAROTO 3
Como banana, maçã, pêra.

IMAGENS MOSTRAM CRIANÇAS COMENTO. ENTRA MÚSICA COM BATIDA SUAVE.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Tá vendo? Gosto se discute sim e até
virou um livro de receitas saudáveis.

CRIANÇAS OLHAM UM BALCÃO DE DOCERIA

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Mas tem muita tentação por aí, né?

TRILHA PÁRA

GAROTO 4
Doce, muito doce.

GAROTA 2
Refrigerante, pastel, bolachinha.

GAROTO 5
Meu pai fala pra comer muita verdura,
legumes que é bom pra saúde, mas, na
hora que vê uma coxinha, uma batatinha
frita, não dá pra resisitir.

FUSÃO COM EFEITO MOSTRA ALIMENTOS FRITOS COM UM CORTE RÁPIDO PARA ADOLESCENTES RECEBERDO QUESTIONÁRIO. ENTRA MÚSICA MAIS GRAVE COM SOLO DE PIANO.

Neste trecho é um dos poucos pontos da reportagem em que a trilha musical parece emprestar um pouco de seu tom ao texto, acrescentando algo de dramático.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
É por essas e outras que aumentam os casos de pressão alta em crianças. Só nessa escola, uma pesquisa descobriu que quase 11 por cento dos alunos estavam hipertensos e mais de 30 por cento acima do peso.

MÚSICA PÁRA

MÉDICO
Eu percebo hoje, que as crianças, elas estão muito mais ligadas a atividades que levam realmente ao sedentarismo e o excesso de alimentos até muita vezes inadequados, com excesso de gordura, colesterol, sal é um outro fator que a gente sabe que pode aumentar a pressão.

Procurando imprimir maior seriedade no depoimento do médico e a trilha cessa, no procedimento padrão.

ENTRA ARTE COM DESENHOS MOSTRANDO AS FASES DE CRESCIMENTO COMPARATIVA ENTRE MENINOS E MENINAS. VOLTA A TRILHA COM BOSSA NOVA.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Menina e menino, aos dez anos, têm mais ou menos a mesma altura e a mesma pressão arterial. Aos 13, a menina está um pouco mais alta, mas a pressão ainda é a mesma. Já aos 16, o menino dá aquela espichada e a pressão fica um pouco diferente.

CORTA PARA SANDRA ENTREVISTANDO PAI E FILHO. VOLTA TRILHA GRAVE COM SOLO DE PIANO.

Aqui, novamente, a trilha torna o texto mais dramático.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Doença silenciosa. Fernando descobriu por acaso que estava hipertenso e quem ficou tenso foi o pai.

PAI
No primeiro momento, nós ficamos
assustados.

IMAGEM DO PAI DE PAULO DANDO AULA. GRITARIA DE CRIANÇAS SE
MISTURA COM A MÚSICA

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Também, pudera. O pai, professor de
educação física, a mãe, corredora. A
família discutiu a relação e cortou o
mal pela raiz.

TRILHA PÁRA

SANDRA ANNENBERG
(para Fernando)
O que que cortou que você sentiu muito?

FERNANDO
Fritura.

SANDRA ANNENBERG
E você sentiu que você mudou o hábito
alimentar.

FERNANDO
Com certeza. Eu comecei a comer salada,
fruta. (elipse) Coisas que engordavam
bastante assim, eu parei de comer.
Refrigerante, parei praticamente de
tomar.

PAI
Geralmente, fim-de-semana a gente dá
uma liberada. (elipse) Ele sabe agora
direitinho o limite dele.

VOLTA A MESMA TRILHA. CENAS MOSTRAM PAI DE FERNANDO
BRINCANDO COM ELE, CRIANÇAS À MESA E PESSOAS CORRENDO NO
PARQUE.

SANDRA ANNENBERG (OFF)
Limite, cada um tem o seu, mas o
objetivo de todos é o mesmo: uma vida
saudável.

SOBE SOM DA TRILHA FINALIZANDO A REPORTAGEM.

A finalização da matéria ocorre com o tradicional sobe som da música, sendo que, neste caso, o fim da reportagem coincide com o acorde final da música.

5.3 Jornal Nacional

O mais importante telejornal da Rede Globo tem as 20h15 como horário fixo de entrada no ar, de segunda à sábado, sempre com duração de 50 minutos. Porém, devido ao à sua localização dentro da grade de programação, esse horário pode variar, normalmente para mais tarde, em razão de atrasos provocados por imprevistos na programação que o antecede, principalmente em eventos ao vivo. A apresentação do *Jornal Nacional* é feita por William Bonner¹³⁵ e Fátima Bernardes¹³⁶ de segunda à sexta. Aos sábados, outros apresentadores se revezam na apresentação, podendo ser eles: Alexandre Garcia, Carla Vilhena, Chico Pinheiro, Renato Machado, Márcio Gomes, Heraldo Pereira, Sandra Annenberg e Renata Vasconcelos.

Conforme apresentado anteriormente, o *Jornal Nacional* teve a consolidação de sua linguagem desenvolvida ao longo de sua existência, sempre carregando consigo a responsabilidade de ser o principal telejornal da maior rede de televisão do país, bem como um líder de audiência dentro da grade da programação. Quando falamos do *Jornal Nacional*, temos que ter a dimensão do que ele representa: um patrimônio da TV Globo. Em outras palavras, qualquer análise que recaia sobre este telejornal deve ter em seu cerne a consciência de que sua forma, sua linha editorial, sua duração, sua estética, seus apresentadores, sua música e qualquer outro fator envolvido em sua produção não pertencem apenas ao campo do jornalismo e da informação, mas, mais que qualquer outro telejornal, dizem respeito à consolidação de uma marca, ao poder da TV Globo, à formação de opinião, à forma como o país se compreende e se vê. A pesquisa aqui proposta não tem a pretensão dar conta de todos esses aspectos, mas eles são aqui citados para que se tenha os temas abordados na pesquisa sempre sob a ótica desse emaranhado.

¹³⁵ William Bonner passou a apresentar o *Jornal Nacional* em 1996

¹³⁶ Fátima Bernardes passou a formar dupla com William Bonner na apresentação em 1998

5.3.1 Linha Editorial

É inegável que o *Jornal Nacional* tem a difícil missão de ser um telejornal genérico e que consiga falar a diferentes classes e regiões do país. Sobre isso, Luciana Cantão (sempre com ressalvas por falar sobre outro telejornal que não o dela) declarou:

“O Jornal Nacional tem uma ambição muito maior, que é falar para o país inteiro, para todas as classes. Então, o Jornal Nacional é o que tem a missão talvez mais complicada aí e talvez por isso ele seja essa coisa que muita gente critica, que não tenha uma ‘cara’. Ele não tem uma coisa muito definida porque o Jornal Nacional fala para o país inteiro, para todas as classes sociais. Está todo mundo às 8 horas da noite na frente da televisão.(...) No Bom Dia Brasil você tem uma matéria de política que tem 3 minutos, como no Jornal Nacional você precisa fazer... falar para uma pessoa que, muitas vezes, não consegue entender essas... não diria entender porque parece que a gente acha que o público é burro, mas é diferente você falar para um formador de opinião que está assistindo o Bom Dia Brasil de manhã e falar para o cara no interior do nordeste sobre uma matéria de economia. (...)No Jornal Nacional você faz essa matéria mais reduzida, você não deixa de falar do assunto mas faz ela mais reduzida, de uma maneira mais básica, vamos dizer assim.”¹³⁷

Teresa Garcia resumiria dizendo que “O Jornal Nacional tenta, no final do dia contextualizar todos os grandes assuntos.” Podemos assumir, então, que o *Jornal Nacional* é um telejornal mais resumido e ligeiro que apresenta um panorama das notícias do dia e, por consequência, utiliza-se de reportagens menores, sobre o que Erick Bretas, editor chefe do *Jornal da Globo*, acrescentaria:

“Normalmente, você não vê uma matéria de oito minutos no Jornal Nacional. Se você pegar um ano de Jornal Nacional, você talvez tenha duas matérias ou três matérias de oito minutos.”¹³⁸

¹³⁷ Luciana Cantão em entrevista em dezembro de 2006

¹³⁸ Erick Bretas em entrevista em fevereiro de 2006

Segundo Aluísio Didier, “o *Jornal Nacional* é *news*.”¹³⁹ Ou seja, há uma predominância de matérias do dia, havendo, inclusive, uma maior abertura para matérias policiais se comparado aos editoriais dos outros telejornais da pesquisa.

A produção do *Jornal Nacional* é centralizada na Central Globo de Jornalismo no Rio de Janeiro e, a exemplo do *Bom Dia Brasil*, é de lá que partem as decisões finais sobre o telejornal sempre centralizadas em seu editor-chefe e apresentador William Bonner. Há também a geração de matérias em outras praças, principalmente São Paulo e Brasília.

5.3.2 Cotidiano

A produção do *Jornal Nacional* inicia-se com uma primeira reunião de pauta (também chamada de reunião de caixa) às 9:00 horas onde são discutidos os possíveis assuntos da pauta do dia, que já foram previamente levantadas por editores, juntamente com todos os outros editores do jornal e com todas as praças através de vídeo-conferência. Após isso, cada editor encarrega-se do fazer individualmente os levantamentos e contatos necessários para a produção da matéria pela qual se encarregou. São telefonemas, pesquisas e contatos internos para levantamento de material audiovisual disponível. Às 15:00 horas há uma nova reunião com o editor-chefe e todos os editores para a discussão da retransmissão (planejamento de matérias com o cronograma do telejornal), onde é decidido a forma inicial do telejornal baseando-a nas notícias que são julgadas as mais relevantes, materiais e informações disponíveis para cada matéria, a linha editorial do jornal e a possibilidade de execução, verificando-se aí, inclusive, o material gerado por outras praças. Todas as decisões finais são tomadas por William Bonner. Parte-se, então, para a produção das matérias que se estende até minutos antes do jornal entrar no ar.

Cabe destacar aqui que a confecção do telejornal é feita em um ambiente instável onde modificações de última hora ocorrem, inclusive durante a transmissão ao vivo. Neste último caso, William Bonner tem ao seu dispor na mesa de apresentação uma tela de computador que permite que ele faça modificações no andamento do jornal,

¹³⁹ Em entrevista concedida em fevereiro de 2006

podendo inserir e retirar matérias para cumprir o tempo exigido pela grade de programação da emissora.

5.3.3 A forma e estética

O *Jornal Nacional* sempre procurou cumprir o papel de voz oficial do telejornalismo Global (senão do telejornalismo brasileiro). Mais que isso, por se tratar de um patrimônio da Rede Globo, sua forma é a mais engessada de todos os telejornais de rede da TV Globo. Em 1975, o então diretor do telejornal, Armando Nogueira, juntamente com a editora-chefe da época, Alice-Maria, sistematizaram as normas de redação através da publicação interna de um manual de redação contendo as regras básicas que todos deveriam seguir. Um outro manual foi elaborado em 1984 por Luís Edgard de Andrade a pedido de Armando Nogueira.¹⁴⁰ Estes fatos servem de ilustração da forma restritiva como o telejornal é produzido. O reflexo disso é que toda e qualquer mudança no estilo ou estética do jornal tem que ser aprovada por toda a diretoria da Globo.

A roupagem do *Jornal Nacional* segue até hoje a tendência de seus primeiros anos, quando, segundo Walter Clark, a Globo buscava uma estética que traduzisse sua superioridade tecnológica. Segundo Aluísio Didier, maestro que fez o atual arranjo da trilha de abertura do telejornal, as ordens a esse respeito eram expressas:

“Porque as chamadas ‘aberturas’ da TV Globo eram verdadeiros exercícios de linguagem, tanto musical quanto visual. Era o que havia de moderno, de eletrônico. O Hans Donner bolando aqueles desenhos dele. Na época, aquilo era uma pancada. Hoje, o Hans está um pouco mais assimilado. A criatividade, também, de uma pessoa só não é uma coisa sem limites. Tem outros aí muito bons na praça, mas na época o Hans Donner era o papa da história. Então, o Boni fazia questão que tudo que fosse ali, fossem verdadeiros exercícios de linguagem e novidades em termos de música e imagem”¹⁴¹

¹⁴⁰ REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. (Memória Globo). Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004. p.63

¹⁴¹ Aluísio Didier em entrevista em fevereiro de 2006

Percebe-se em toda a estética do telejornal o predomínio de cores sóbrias, desde o cenário até as roupas dos apresentadores, as quais também se apresentam normalmente em tons escuros. Há a preferência por elementos metalizados e uma evidente predominância da cor azul com toques de vermelho.

5.3.4 Abertura

A vinheta de abertura do *Jornal Nacional* sempre buscou expressar a liderança tecnológica da Rede Globo, principalmente com as aberturas feitas em computação por Hans Donner no início dos anos 80. Já na primeira abertura que tive acesso, de 1972, as cores utilizadas eram o azul e o vermelho.¹⁴² Nessa versão, ela durava 50 segundos, duração que foi diminuindo com o passar dos anos, chegou a 8 segundo nos anos 1980¹⁴³. Atualmente, faz-se o uso de duas versões: uma mais completa com duração de 15 segundos - incluindo aí o *travelling* da grua que vem desde a redação do telejornal até o enquadramento padrão do plano geral com os dois apresentadores na bancada - e outra mais curta com apenas 3 segundos que dispensa o *travelling*, colocando apenas a logomarca do telejornal e a frase musical de assinatura.¹⁴⁴ Esta configuração é utilizada em edições que estão com pouco tempo dentro da grade de programação por motivos variados ou também para prover um ganho de tempo em relação à duração do telejornal, abrindo assim maior espaço para as reportagens internas.

5.3.5 Música Tema

Diferentemente de todas as outras aberturas dos telejornais da Rede Globo, a música de abertura do *Jornal Nacional* não foi composta com exclusividade para este fim. Conforme apresentado anteriormente, trata-se de uma música chamada “The Fuzz”

¹⁴² Ver CD-Rom anexo

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Ibidem*

composta por Frank DeVol¹⁴⁵ para a trilha sonora do filme “The Happening” dirigido por Elliot Silverstein em 1967. “Quase ninguém sabe o título dela. Essa música fazia parte de um LP super antigo e a TV Globo usa há bastante anos.”¹⁴⁶

Podemos dividir a música de abertura em quatro partes distintas: a primeira frase que acontece em tom menor, uma ponte que acontece em tom maior, a repetição da primeira frase em tom menor uma quarta abaixo e, por fim, uma frase final em uníssono em tom menor. As três primeiras encontram-se no primeiro arranjo a que tive acesso de 1972¹⁴⁷, porém, a marcante frase final da abertura parece ter sido composta por Eduardo Lages, baseado em *Emerson, Lake and Palmer* segundo informação de Aluísio Didier:

“Então, a abertura do Jornal Nacional, até onde eu sei, a criação dela, a composição dela é híbrida, veio de diversas fontes (...) O Eduardo Lages, que é o maestro do Roberto Carlos, que é o arranjador do Roberto Carlos, trabalhou muitos anos na TV Globo e me falou uma vez que uma parte teria sido composta por ele, outra parte baseada no *Emerson, Lake and Palmer* e outra parte no *Pink Floyd*. Então, é uma coisa assim que foi vindo.(...) Agora, o (cantarola a frase final da melodia da abertura do JN) isso aí, talvez, tenha sido baseado em Emerson, *Lake and Palmer*, em alguma das frases”¹⁴⁸

Na verdade, essa informação não tem nenhuma comprovação documental, uma vez que, quando do acréscimo da frase musical final, os maestros – tanto o Eduardo Lages quanto Aluísio Didier – eram contratados da TV Globo e recebiam para produzir diretamente para ela. Ou seja, fora o trecho da composição que possuí, reconhecidamente,

¹⁴⁵ Frank DeVol nasceu em Moundsville, Estados Unidos, em 21 de setembro de 1911 e morreu em outubro de 1999. Trabalhou como maestro e compositor de trilhas sonoras para mais de 50 filmes e fez carreira também na TV, onde compôs músicas para vários seriados norte-americanos, com destaque para “*My Three Sons*” e “*Brady Bunch*”, sucessos nas décadas de 1950 e 1960. Trabalhou também como maestro para artistas como Doris Day e Tony Bennett. Foi indicado cinco vezes ao Oscar, mas não ganhou nenhum. (informações obtidas em <http://www.artistdirect.com/nad/music/artist/bio/0,,422974,00.html?artist=Frank%252BdeVol>, acessado em agosto de 2006)

¹⁴⁶ Berenice Sofiete em entrevista a mim em junho de 2006

¹⁴⁷ Ver CD-Rom anexo

¹⁴⁸ Em entrevista a mim em fevereiro de 2006

seus direitos ligados à Frank DeVol, todo o restante já nasceu na produção da Globo e , conseqüentemente, pertence a ela.¹⁴⁹

O arranjo atual é de Aluísio Didier:

“Na verdade, os arranjos foram se sucedendo ao longo dos anos. Essa versão é minha, que está no ar. Eu ainda botei um ‘swinguinho’, (cantarola a frase final com swing) que é assim agora. Também mudei a harmonia. A harmonia era muito quadradona.”¹⁵⁰

A mudança harmônica à qual Aluísio Didier se refere nada mais é que a inclusão de um baixo pedal¹⁵¹ na primeira parte, com o restante permanecendo com a mesma harmonia.¹⁵² Na verdade, devido à diminuição da duração da abertura, partes da composição original foram sendo cortadas, ficando somente a frase de encerramento evidente. Na versão de 1972, a música é apresentada completa, incluindo aí uma parte só com a sessão rítmica, sem melodia. Na versão de 1983, ela já está reduzida, utilizando-se apenas da primeira frase com o acréscimo da frase final. Sobre o arranjo atual, diz Aluísio Didier:

“Aí, isso entrou no ar em 1987 ou 88 e nunca mais me deixaram mudar isso. Eu tentei duas vezes. O diretor anterior, o Evandro Carlos de Andrade que morreu. Agora o (Carlos Henrique) Schroeder substituiu ele. Faz uns dois anos que ele morreu. O Evandro - me pediu assim duas vezes para eu fazer outro arranjo para ver se rolava. Daí eu fiz e fiz bem diferente.

Fiz uma coisa mais *broadcasting* (cantarola o arranjo) tipo NBC, ABC, assim, uma coisa mais americana, que foi o (William) Bonner quem me pediu que fizesse. Ficou muito bom, mas fizeram pesquisas lá qualitativas, não sei o que, ‘não, as pessoas gostam do antigo.’ Aí, a verdade é que não

¹⁴⁹ Cabe ressaltar aqui que o próprio Aluísio Didier, no calor do dia-a-dia da produção, parece não ter tido muitas informações a respeito da música em que ele trabalhava, uma vez que a informação sobre os direitos autorais da música me foi dada pelo Escritório de Direitos Autorais da Rede Globo.

¹⁵⁰ Aluísio Didier, Op. Cit.

¹⁵¹ Baixo pedal é quando o contra-baixo permanece na mesma nota enquanto as outras vozes mudam, adquirindo assim uma outra função no acorde subsequente.

¹⁵² Ver Abertura em CD-Rom anexo

deixam mudar. Foi para o comitê, isso agora virou uma verdade inquestionável, imutável, ninguém mais consegue mudar aquilo.”¹⁵³

Interessantemente, essas versões mais “*broadcasting*” feitas pelo maestro¹⁵⁴ são usadas em edições especiais do *Jornal Nacional*. Ou seja, quando acontece algum evento extraordinário como a morte do Papa, a eleição de um presidente ou qualquer outro evento de destaque, William Bonner, o editor-chefe, para aumentar o impacto da edição, ordena que a abertura utilize-se dessa trilha diferenciada, que permanece guardada em arquivo para esses momentos. Atualmente, um desses arranjos novos feitos por Aluizio Didier é utilizado na chamada do patrocinador do programa que aparece antes do início da escalada. A escalada é acompanhada pelo mesmo tema musical com um arranjo sem melodia.

“O que a gente chama de escalada dos jornais... Jornal Nacional (cantarola a música da escalada) não tem melodia, né. Só aquela levada (cantarola mais um pouco). Daí ele começa ‘Incêndio na China. Governo chinês não sei o que. Já são 200 mortos. Você vai ver também: Lula retira seu apoio ao PSDB. Briga não sei o que...’ Aquela música está ali para dar... para reforçar, digamos assim, a chamada. As manchetes do programa.”¹⁵⁵

À escalada, segue-se a vinheta de abertura com o arranjo tradicional que se encerra com a frase de assinatura.¹⁵⁶ Este mesmo arranjo tradicional é utilizado após as chamadas interblocos no momento em que entram imagens do próximo bloco, encerrando sempre com a frase de assinatura¹⁵⁷. Por vezes, é utilizado o áudio direto das imagens que faz a trilha cair para BG¹⁵⁸, ou, quando se trata de música, corta totalmente a trilha que volta ao final com a frase de assinatura.

O tema do telejornal é utilizado ainda no seu encerramento com o mesmo arranjo da escalada, sem invadir a fala dos âncoras, entrando apenas nos créditos e encerrando-se mais uma vez com a frase de assinatura.

¹⁵³ Em entrevista a mim em fevereiro de 2006

¹⁵⁴ Ver “Tema Alterado” em CD-Rom anexo

¹⁵⁵ Aluizio Didier em entrevista em fevereiro de 2006

¹⁵⁶ *Ibidem*

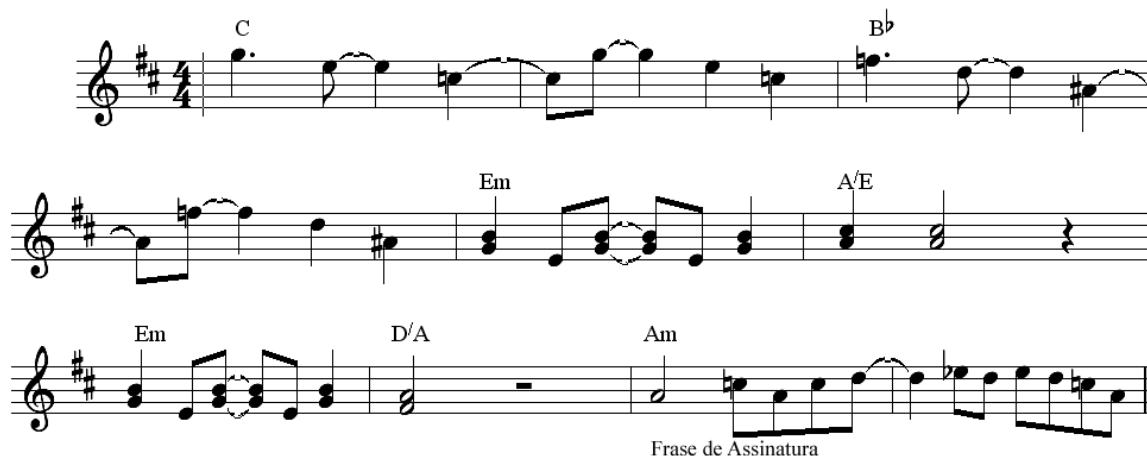
¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ *Ibidem*

The Fuzz (Música Tema do Jornal Nacional)

Trecho utilizado atualmente

Frank Devol



5.3.6 Músicas Internas

O *Jornal Nacional* quase não faz uso de quadros fixos nem de vinhetas internas, tendo como única exceção a Previsão do Tempo, mas, até mesmo aí, é possível notar a diferença na orientação da utilização da música que, apesar de ter um arranjo e intenção semelhantes à da previsão do tempo dos outros telejornais, é bem mais discreta e aparece em um plano muito inferior à voz.

5.3.7 Reportagens

Apesar de valorizar muitíssimo sua música tema, o *Jornal Nacional* não é um jornal que utiliza música em seu corpo diário com frequência. Dentre os telejornais da pesquisa, ele foi o que apresentou a menor flexibilidade em relação à sonorização de matérias. Raras são as entradas de trilha musical. Aluízio Didier assim definiu:

“No *Jornal Nacional*, raramente as matérias são musicadas. O *Jornal Nacional* é *news*! Música só nas séries de reportagens e, mesmo assim,

com muita economia. Série de reportagens sobre ecologia, sobre... quando é assim ‘saúde’, é só a música da vinheta da apresentação da seção. Lá dentro não tem. Muito raro ter música dentro do Jornal Nacional. Muito raro..”¹⁵⁹

Luciana Cantão vai mais além:

“(...) durante muito tempo, o Jornal Nacional não botava música em nada. Era proibido. Tinha uma proibição: não se bota música em matéria do Jornal Nacional. De uns tempos para cá, isso começou a cair, especialmente para matérias de exposição que são muito chatas sem música.”¹⁶⁰

Erick Bretas confirma, complementando:

“O Jornal Nacional é muito mais restritivo em relação à sonorização que o Jornal da Globo. Se a gente levar ao extremo oposto ao Jornal Nacional, acho que está o Fantástico.”¹⁶¹

Em uma conversa informal com William Bonner, quando da visita à Central Globo de Jornalismo no Rio de Janeiro, este revelou também haver uma preocupação com a utilização de trilhas musicais durante as reportagens devido à retransmissão do *Jornal Nacional* pela Globo Internacional, o que acarretaria um sensível aumento nos custos dos direitos autorais. Soma-se a isso, ainda, a linha editorial do telejornal que procura dar um resumo das notícias do dia com reportagens mais curtas e menos aprofundadas, o que aumenta o ritmo da produção e diminui o espaço para reportagens mais trabalhadas.

As exceções ficam por conta de algumas poucas séries de reportagens que, vez por outra, surgem no telejornal, bem como, algumas entradas nas matérias mais leves e “frias” que costumam encerrar o jornal, conhecidas como as matérias “boa noite”. Além disso, por ser o carro-chefe do telejornalismo da Rede Globo, o *Jornal Nacional* é bastante discutido nas esferas superiores da direção da Globo e, em consequência disso, há pouquíssimo espaço para a experimentação.

¹⁵⁹ Em entrevista a mim em fevereiro de 2006

¹⁶⁰ Em entrevista a mim em dezembro de 2006

¹⁶¹ Em entrevista a mim em dezembro de 2006

5.3.8 Análise de Reportagens do Jornal Nacional.

Caravana JN: os desejos dos eleitores na capital do Amazonas.

A “Caravana JN” foi um projeto baseado numa unidade de produção móvel montada em um ônibus que percorreu as 5 regiões do Brasil, fazendo uma série de pequenas reportagens especiais mostrando características dos lugares visitados bem como entrevistas com moradores locais e entradas ao vivo. Esta série de reportagens é um exemplo expoente do ainda atual projeto de integração nacional pretendido e propagado pelo *Jornal Nacional* desde sua criação. Mais que uma proposta do telejornal, é sua identidade e fica bem evidente no título da vinheta de abertura: “Os Desejos do Brasil”.

Apesar de pertencer a uma série especial, seguindo a linha editorial do *Jornal Nacional* que pretende cobrir um grande número de assuntos e falar para várias classes, a reportagem dura pouco mais que 2 minutos e faz pouco uso de música, apenas como abertura e encerramento. Além disso, a música não possui cores regionais. A vinheta de abertura é padrão para todas as reportagens da série e, por esse motivo, também é neutra, carregando consigo mais as cores e o aspecto visual do próprio *Jornal Nacional* do que estabelecendo relação qualquer com os temas das reportagens. A música da vinheta lembra o som de uma locomotiva, sendo possível perceber alguma referência, proposital ou não, ao “O Trenzinho do Caipira” de Heitor Villa-Lobos com a adição de alguns elementos modernos como bateria e sintetizadores. Segundo o compositor e arranjador da vinheta, Aluizio Didier, “Alguma coisa com movimento, que se movimentasse.(...) Eu busquei algo brasileiro.”¹⁶² O encerramento da vinheta de abertura já é o início da própria reportagem, com a apresentação de um mapa do Brasil em tons de azul, o desenho da rota já percorrida pela produção e o acompanhamento de cordas que executam 3 acordes sem seção rítmica que encerram a trilha de abertura. Para os padrões do *Jornal Nacional*, o uso de trilha musical nesta reportagem é bastante pronunciada e chega a ser uma exceção, mas comparada com os demais telejornais da pesquisa é bastante econômica¹⁶³.

¹⁶² Em entrevista a mim em dezembro de 2006

¹⁶³ Ver CD-Rom anexo

Transcrição e análise da reportagem "Caravana JN: os desejos dos eleitores na capital do Amazonas", exibida em 20 de setembro de 2006.

ÂNCORAS NA REDAÇÃO

FÁTIMA BERNARDES

Depois de encerrar a viagem pelos rios da região norte onde faltam estradas, a equipe da Caravana JN pegou um avião rumo ao Centro-oeste.

WILLIAN BONNER

Antes de embarcar, Pedro Bial foi investigar os desejos dos brasileiros na capital do Amazonas.

Na rápida apresentação dos âncoras para a reportagem é possível notar a utilização de períodos curtos e frases de construção simples e direta.

VINHETA DE ABERTURA COM IMAGENS DO ÔNIBUS DO JORNAL NACIONAL, IMAGENS DO BARCO QUE FEZ O TRANSPORTE NA REGIÃO E UMA COMPUTAÇÃO GRÁFICA MOSTRANDO UMA ESTRADA E NOME DA SÉRIE "DESEJOS DO BRASIL". MÚSICA RITMADA E LIGEIRA COM CONVENÇÃO DE PASSAGEM PARA 3 ACORDES FINAIS QUE PONTUAM UM MAPA EM AZUL MOSTRANDO A ROTA JÁ PERCORRIDA PELA CARAVANA.

A vinheta de abertura dura aproximadamente 13 segundos divididos em 8 para a abertura propriamente dita e 5 segundos para o complemento com o mapa. Há total identidade visual com as cores do Jornal Nacional. A música ligeira lembra o som de um trem percorrendo seus trilhos.

IMAGENS DO INTERIOR DO TEATRO AMAZONAS. ÓPERA COMEÇA EM PRIMEIRO PLANO E CAI PARA BG

PEDRO BIAL (OFF)

Gosto de ver, ouvir a memória viva.

IMAGENS VÃO ILUSTRANDO O TEXTO

PEDRO BIAL (OFF)

Manaus e seus tesouros. O teatro Amazonas, a arquitetura da alfândega, do palácio da justiça, da catedral...

MÚSICA PÁRA E IMAGENS DE PESSOAS TRABALHANDO SE INTERCALAM
COM PANORÂMICAS DO RIO NEGRO

PEDRO BIAL (OFF)

...e, a toda volta, a beleza que o escritor manauara Milton Hatoum assim descreveu: "O que seria de Manaus sem esse rio quase mítico que envolve a cidade e expande seu horizonte? Afluente soberano do Amazonas, o rio Negro banha Manaus e, nela, se adentra, desdobra-se, multiplica-se com seu igarapés de margens habitadas por palafitas.

A primeira parte da reportagem encarrega-se de engrandecer e exaltar a região por onde está passando a caravana. A música ajuda a torna-la mais grandiosa e estabelece uma relação com o nacionalmente famoso teatro Amazonas.

SEQUÊNCIA DE ENTREVISTAS COM MORADORES E INSERTS DE
IMAGENS.

MORADOR

Esse igarapé era todo limpo, limpinho.
A água era cristalina.

MORADORA

E vinha se deitar, cavar a areia assim, se deitava. Aquela água limpinha, limpinha mesmo. Você via a areia.

MORADOR

Tudo isso era o balneário daqui.

PEDRO BIAL

E todo mundo frequentava de todas as classes?

MORADOR

Todo mundo freqüentava, de todas as classes. Não tinha nenhum negócio de era pobre, era rico. Todo mundo tomava banho aí.

PEDRO BIAL

O que eu sei é que se namorava um bocado nesse igarapé.

MORADOR

Ave Maria! Faziam muitas criança dentro do igarapé, né. (risos) (elipse) Pegava

muito cará, pescado, tudo quanto era
qualidade de peixe. Hoje em dia, não
tem nada. Só é poluição. Essa
fedentina.

PLANO GERAL MOSTRA LIXO ACUMULADO À BEIRA DO IGARAPÉ

PEDRO BIAL (OFF)
Todos aqui desejariam que seu voto
ajudasse a limpar os igarapés, mesmo
que demorasse.

MORADORA (EM PÉ)
Não pra gente, mas pros neto da gente,
pra ver comé que ficarra. A gente memo
não vai pegar mais ele limpo, não.

Todo o miolo da matéria que faz referências ao passado e ao futuro da vida à beira dos igarapés transcorre apenas com a utilização de áudios diretos e sem nenhuma música. A partir daqui inicia-se o encerramento da reportagem. A entrada da música final acontece no meio da leitura final do texto do escritor Milton Hatoum e tem a função de gerar uma certa tensão, acompanhando o texto, e aumentar o impacto do encerramento.

MAIS PLANOS DO IGARAPÉ POLUÍDO.

PEDRO BIAL (OFF)
Todas as dezenas dos igarapés
assassinados de Manaus deságuam no rio
Negro. Milton Hatoum escreveu: "Eu os
vejo sem vida, córregos tristes e
enlameados que cortam a cidade. Correm
na memória...

IMAGENS DE ORQUESTRA TOCANDO NO TEATRO AMAZONAS ALTERNAM
COM IMAGENS DAS MARGENS DO RIO NEGRO. VIOLINO EXECUTA
MELODIA ACOMPANHADO DE ACORDES DISSONANTES.

PEDRO BIAL (OFF)
Imagens embaçadas e distantes. Não sei
por quanto tempo o rio Negro
sobreviverá."

SOBE SOM COM MÚSICA

Caravana JN: o desejo de futuro no meio do Pantanal

A seleção desta reportagem de 2 minutos de duração se deve ao uso incomum que ela faz de trilha musical com a fonte identificável na ação dramática¹⁶⁴ em sua parte final, dialogando de maneira ligeira e leve com o texto do repórter. A reportagem divide-se em 3 partes: apresentação do local, desenvolvimento mostrando curiosidades locais e a finalização com Paulo, o cantor. Outro momento que merece destaque é a primeira entrada da fala do repórter Pedro Bial, feita sem nenhum outro elemento sonoro que não a sua própria fala, fato que, provavelmente, ocorreu devido à falta de material ou de tempo para a produção¹⁶⁵.

Transcrição e análise da reportagem "Caravana JN: o desejo de futuro no meio do Pantanal", exibida em 22 de setembro de 2006.

ÂNCORAS NA REDAÇÃO

FÁTIMA BERNARDES
Quase quatorze mil e quatrocentos
quilômetros percorridos.

WILLIAN BONNER
E a Caravana JN chegou a Mato-Grosso do
Sul.

A participação dos âncoras é rápida e econômica, apenas situando a posição da caravana.

VINHETA DE ABERTURA PADRÃO DA CARAVANA JN COM O LETREIRO
FINAL "DESEJOS DO BRASIL".

A vinheta de abertura já foi analisada na reportagem anterior.

IMAGENS AÉREAS E DO ALTO MOSTRAM O PANTANAL E A CIDADE DE
CORUMBÁ. NÃO HÁ NENHUMA INSERÇÃO DE ÁUDIO

PEDRO BIAL (OFF)

¹⁶⁴ Este tipo de utilização é conhecido como *source music*.

¹⁶⁵ Ver CD-Rom anexo

Terra de pioneiros, Corumbá foi fundada
há 228 anos pra garantir nossa
fronteira.

Neste primeiro trecho, temos um momento raro onde não há absolutamente
nenhum áudio além da voz de Pedro Bial.

PEDRO BIAL EM BARCO

PEDRO BIAL
Com "c" minúsculo, corumbá quer dizer
"localidade geralmente deserta,
distante de qualquer povoado". Com "C"
maiúsculo, Corumbá está longe de ser
deserta.

PAN. ATÉ A CIDADE AO LONGE. SEQUÊNCIA DE IMAGENS DA VIDA
NATURAL ALTERNAM-SE COM IMAGENS DA CIDADE QUE VÃO
ILUSTRANDO O TEXTO ATÉ O ENCONTRO COM IZULINA XAVIER.

PEDRO BIAL (OFF)
O que há de vida silvestre no outro
lado do rio, no pantanal, há de
vitalidade humana na cidade de 100 mil
habitantes. O Cristo Redentor local foi
obra da artista Izulina Xavier,
piauiense que chegou em 1944.

IZULINA
Cheguei, tava cheio o pantanal. Falei
"Meu Deus, isso é tudo água doce?" É
água doce. "Dá pra bebê?" Pra beber!
Falei "Ah! Não vô mais saí daqui não!"
(risos)

PLANO GERAL DA ENTREVISTA

PEDRO BIAL (OFF)
Ficou pra nunca mais voltar. Se
esbaldou!

IZULINA
Já nadei com os peixes, cantei com os
pássaros e voei com as borboletas.
(risos)

IMAGENS DO MURAL FEITO POR IZULINA

PEDRO BIAL (OFF)

Hoje, aos 81 anos de alegria, trabalha
num mural que conta a história de
Corumbá. Na hora de votar, deseja
futuro.

IZULINA
Eu quero que encarem mais as criança.
Veja mais a parte das criança.

IMAGEM DE UM GRUPO DE CRIANÇAS

IZULINA (OFF)
Tô preocupada com as criança, porque
tem muita criança sem pai.

Até aqui, a reportagem não faz uso de música, com exceção da vinheta de abertura, e utiliza-se de recursos da linguagem audiovisual bastante elementares como *inserts* nas entrevistas, áudio direto e imagens ilustrativas do texto. A partir daqui, passa a ser utilizada uma trilha diegética que ora aparece com o cantor em cena e ora em *off*. Além disso, a letra da música é utilizada para estabelecer um leve diálogo com o texto de Pedro Bial nos dois momentos em que há o Paulo, o cantor, aparece em cena e, principalmente, no encerramento da reportagem quando a imagem ilustra a letra que fala dos pássaros.

IMAGEM DE PAULO CAMINHANDO. ENTRA MÚSICA DE PAULO TOCANDO
EM BG

PEDRO BIAL (OFF)
Todos conhecem Paulo como o "Rei do
Pantanal".

PLANO MÉDIO DE PAULO CANTANDO

PAULO (CANTANDO)
Eu quando chego lá da...

MÚSICA VOLTA PARA BG. SEQUÊNCIA DE IMAGENS ILUSTRAM TEXTO.

PEDRO BIAL (OFF)
Criança sem escola, cheio de sede de
saber, não tinha medo de ficar perto de
onça pra aprender.

MÚSICA PÁRA

PAULO

O pessoal diz que fera não brincava.
Brinca! É igual à gente, né. Tem as
época de a gente brincar com os filhos,
tem a época que não brinca. Minha mãe
chorava "Meu filho, já com 3 meses já
morreu. Pra que, meu filho, você tá
assim?" "Pra mim sê um sábio, mãe! Pra
mim conhecer tudo, saber timentim por
timentim, que, às vez o outro não sabe.
Eu quero saber."

VOLTA A MÚSICA DE PAULO EM BG

PEDRO BIAL (OFF)

No sotaque ímpar de Corumbá, Paulo
canta sua majestade. Acompanhado
fielmente pelos pássaros.

IMAGENS DE PÁSSAROS VOANDO AO LONGE. SOBE SOM DA MÚSICA DE
PAULO COM A LETRA "OS PASSARINHOS COMEÇAM TUDO A
CANTAR..."

Nota coberta sobre a Feira de Caruaru

A transcrição e análise desta nota coberta servem para estabelecer uma comparação com a abordagem do mesmo assunto no *Jornal da Globo*, evidenciando, assim, como a diferença entre a linha editorial de cada telejornal modela a forma final da reportagem. Se no *Jornal da Globo* foram dadas informações sobre o processo de pesquisa para o registro da Feira da Caruaru frente ao Iphan, bem como uma caracterização da feira através de imagens e sons, no *Jornal Nacional*, como de costume, a abordagem foi ligeira, inserida em uma nota coberta juntamente com a informação sobre dois outros registros feitos no mesmo dia, provendo uma cobertura mais ampla, porém mais rasa, bem dentro da proposta do *Jornal Nacional*. É possível notar também a utilização da edição de imagens feitas pela equipe do *Jornal da Globo*, bem como a mesma trilha musical com fonte na ação captada.

Através da observação dessa nota coberta podemos notar a semelhança com a linguagem utilizada nos cinejornais, migrada para os primeiros telejornais e que só foi sendo substituída com o aparecimento de câmeras mais leves e com captação de som direto, sendo, ainda hoje, um formato utilizado para cobertura de eventos considerados de menor importância ou que não tenham riqueza em material audiovisual captado.¹⁶⁶

Transcrição e análise da nota coberta sobre os três novos
patrimônios culturais do Brasil registrados pelo Iphan
exibida em 07 de dezembro de 2006.

ÂNCORA NA REDAÇÃO

WILLIAN BONNER
O Instituto do Patrimônio Histórico
Nacional, o Iphan, registrou hoje mais
três patrimônios da cultura nacional.

IMAGENS AÉREAS DA FEIRA DE CARUARU E IMAGENS DOS TOCADORES
DE PÍFANOS NA FEIRA COM TRILHA MUSICAL DIEGÉTICA.

WILLIAN BONNER (OFF)

¹⁶⁶ Ver CD-Rom anexo

A feira de Caruaru, no interior de Pernambuco, foi reconhecida como bem imaterial e cultural do Brasil.

Neste trecho é possível perceber o aproveitamento da edição feita pelo *Jornal da Globo*.

IMAGENS ATUAIS E HISTÓRICAS DO ELEVADOR LACERDA. MÚSICA
PÁRA

WILLIAN BONNER (OFF)
Em Salvador, o Elevador Lacerda, construído no fim do século 19, foi tombado e recebeu o título de patrimônio histórico e cultural.

IMAGENS DO PRÉDIO DE SANTOS

Assim como o prédio da Bolsa Oficial de Café em Santos, inaugurado em 1922.

A linha editorial do *Jornal Nacional* faz com que uma reportagem desenvolvida em 2 minutos e 20 segundos no *Jornal da Globo* seja dada em apenas 30 segundos juntamente com mais duas outras informações.

Um campeonato de imagens incomuns

Esta reportagem com um clipe de imagens do Campeonato Brasileiro de 2006 foi selecionada para exemplificar a inserção de ruído em BG constante para criar uma ambientação. O exemplo do futebol é clássico pois, raramente, é utilizado o áudio direto das imagens que, devido à edição, provocaria um áudio irregular com saltos nas passagens de uma imagem a outra. Mesmo em lances de jogos que foram realizados com portões fechados, há a inserção do som de torcida.

Na reportagem selecionada, são apresentadas imagens do campeonato com o *off* do repórter Renato Ribeiro. O áudio da torcida é constante mesmo quando há a mudança de jogos. Mais que isso, é possível perceber que há momentos em que é feito um sobe som, como nos gols, por exemplo.¹⁶⁷

Transcrição da reportagem "Os lances que marcaram o Brasileirão", exibida em 04 de dezembro de 2006.

ÂNCORA NA REDAÇÃO

FÁTIMA BERNARDES

Chegou ao fim mais um Brasileirão. Além dos gols e grande jogos, imagens incomuns também marcaram o campeonato conquistado pelo São Paulo.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS DO CAMPEONATO COM SOM DE TORCIDA EM BG

RENATO RIBEIRO (OFF)

Para que serve um goleiro? Para fazer gols. Pelo menos, no São Paulo. No Campeonato Brasileiro deste ano, Rogério Ceni marcou oito vezes. Virou o maior goleiro artilheiro do mundo. São 70 gols na carreira e ajudou o São Paulo a conquistar o tetra. Nem todos têm a precisão de Rogério nas cobranças. Jogada mal ensaiada no Fortaleza. Vontade não faltou. Bechara acertou em cheio o tornozelo de Igor, que até hoje não voltou a jogar.

¹⁶⁷ Ver CD-Rom anexo

Foi mesmo o Brasileiro de cenas inusitadas. Repórter dando uma de jogador e jogador fazendo gol e procurando o microfone. O árbitro Héber Roberto Lopes é careca. Talvez, por isso, se ache um Fenômeno, como Ronaldo. Mas os árbitros trabalharam. Levantaram a mão para 204 cartões vermelhos e tiveram que enfrentar os extremos do clima. Água demais, água de menos. Sob sol forte, jogo interrompido. Faltou sombra, mas havia água fresca. Temporada de caça nos campos: coruja, rato e quero-quero, que sobreviveu à bolada. Caneleiras ficando pelo caminho. Nem isso atrapalhou o artilheiro do campeonato. Souza, do Goiás fez 17 gols. Na última rodada, o Paraná ficou com a vaga que restava para a Libertadores. A última de muitas comemorações nesses 380 jogos. Foram 1.030 mil gols. Ano que vem tem mais.

5.3.9 Plantão do Jornal Nacional

A importância do *Jornal Nacional* para a TV Globo é bem ilustrada com o *Plantão do Jornal Nacional* que, em casos excepcionais e em qualquer horário do dia, faz entradas trazendo notícias consideradas urgentes ou de grande impacto, mesmo nos horários que, teoricamente, seriam da cobertura dos outros telejornais. Em havendo âncoras na redação, a notícia é dada em nota coberta ou de texto, caso não haja um apresentador disponível, a notícia é lida com o slide do telejornal.

A abertura e o encerramento são iguais, com uma vinheta em computação gráfica. A música tema foi composta por João Nabuco e o arranjo atual é de Aluizio Didier.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Ver CD-Rom anexo

5.4 Jornal da Globo

Contrariando a máxima da Rede Globo que a televisão deve criar o hábito no telespectador, o *Jornal da Globo* não tem um horário rígido para a sua entrada. Sua duração também não é fixa: na segunda-feira, entra no ar às 23h40 e dura 35 minutos; na terça, entra às 23h20, durando os mesmos 35 minutos; quarta, pode entrar às 23h45 ou às 23h55 dependendo da atração anterior (futebol ou filme), e pode durar de 35 a 40 minutos; quinta, vai ao ar às 23h30, durando 35 minutos. Finalmente, na sexta, entra às 23h40 e dura 30 minutos. Durante a gravação do programa para coleta de material, houve dia em que o telejornal entrasse à aproximadamente 00h15 numa quarta-feira. Essas variações se devem basicamente à posição do programa dentro da grade pois, sendo uma das últimas atrações, vê incidir sobre o horário de sua entrada as consequências de todas as alterações imprevistas que ocorram durante a programação diária. Toda sua redação encontra-se na Central Globo de Jornalismo de São Paulo e seu editor-chefe é Erick Bretas.

5.4.1 Linha Editorial

O *Jornal da Globo* tem uma linha editorial mais sofisticada, equilibrando as notícias factuais com comentários e matérias mais analíticas. Erick Bretas, o editor-chefe do telejornal o definiu assim:

“As características fundamentais do jornal, eu diria que é um jornal analítico, ele prima pela análise do noticiário. Além de oferecer o noticiário propriamente dito, a gente tenta entender porquê e como as coisas estão acontecendo, além do que está acontecendo. É um jornal também que se interessa muito pelas notícias da noite.”¹⁶⁹

Luciana Cantão, do *Bom Dia Brasil* acrescenta:

“O Jornal da Globo é o que tem, acho, o perfil mais parecido com o Bom Dia Brasil porque também é um jornal que pega um público qualificado, um público formador de opinião, que está voltando do trabalho, são

¹⁶⁹ Em entrevista a mim em dezembro de 2006

também muitos empresários. Então, é um jornal que tem um perfil mais ou menos parecido com o Bom Dia Brasil, embora as matérias ali sejam um pouco menores, pois eles não têm tanto tempo no ar quanto o Bom Dia Brasil. Então, eles fazem matérias mais curtas. Mas são os que têm o perfil mais parecido, de todos os quatro, são o Bom Dia Brasil e Jornal da Globo.”¹⁷⁰

Fazem ainda parte da composição temática do telejornal a parte de esportes que, normalmente, cobre os resultados de partidas esportivas realizadas à noite e uma vigorosa seção cultural.

“O Jornal da Globo tem um editoria que a gente brinca e chama de ‘Artes e Espetáculos’ que é um nome que você empresta do jornal impresso, mas a gente dá muita matéria de música, de artistas que estão no Brasil, um artista estrangeiro que está no Brasil fazendo show ou um ritmo.”¹⁷¹

Por ser um telejornal analítico, o *Jornal da Globo* utiliza-se de reportagens de maior duração, bem como comentaristas e, mais raramente, entrevistas ao vivo. Os comentaristas fixos são Arnaldo Jabor, que faz comentários variados em um quadro gravado no Rio de Janeiro sem se prender a temas específicos, Alexandre Garcia, que comenta principalmente política em entradas de Brasília, e Carlos Alberto Sardenberg, que comenta economia em estúdio.

A linha editorial deste telejornal é marcada também pela sua posição na grade de programação, o que coloca sua entrada no ar apenas 3 horas após o encerramento do *Jornal Nacional*:

“Nunca a gente repete uma notícia do Jornal Nacional. Repetir a matéria, jamais. Mas a gente tenta atualizar. Se alguns assuntos que foram cobertos pelo Jornal Nacional não estavam concluídos, então a gente dá o desfecho.(...) Então, a gente tenta atualizar as coisas que foram alvo de matéria no Jornal Nacional, mas que não estavam concluídas e, para aqueles assuntos que já estão concluídos, quando é o caso, a gente

¹⁷⁰ Em entrevista a mim em novembro de 2006

¹⁷¹ Erick Bretas em entrevista a mim em fevereiro de 2006

adiciona uma dose de análise, uma visão um pouco mais profunda sobre porquê aquela notícia se deu daquele jeito.”¹⁷²

Desta forma, podemos assumir que o *Jornal da Globo* procura atingir um público com maior grau de instrução e que baliza-se por seu horário de entrada, bom como pela busca de uma abordagem mais profunda da pauta do dia. Por fim, vale destacar que o *Jornal da Globo* é o único dos jornais abordados pela pesquisa que não tem previsão do tempo.

5.4.2 Cotidiano

Por ser um telejornal com entrada próxima à meia-noite, o *Jornal da Globo* tem sua produção concentrada no final do dia, conforme descreve Erick Bretas:

“O dia do jornal começa por volta de 4 horas (da tarde), quando os editores começam a chegar; 16h30, a gente tem uma reunião... é uma reunião de ‘caixa’ que a gente fala por rádio e por vídeo conferência com as Globos do Brasil inteiro e com as nossas afiliadas. A gente fala com Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, Campo Grande, Cuiabá, Goiânia, Salvador, Aracaju, Maceió, João Pessoa, Fortaleza, São Luiz, Belém e Manaus. São todas aquelas que têm... Mais Rio, Minas (Belo Horizonte), Brasília e Recife. Essa últimas quatro são por vídeo conferência porque são as Globos. As outras são por rádio conferência. A gente termina essa reunião por volta das 17h30, às vezes até às 18h quando a gente fica discutindo pauta e, aí, a gente tem um momento inicial quando os editores conversam com os repórteres, falam o que estão pensando em relação àquela notícia, do que esperam que a matéria tenha. Às 20h15, a gente vê o Jornal Nacional para ver o que... O Jornal Nacional meio que ‘reapruma’ um pouco das nossas previsões. A gente vê exatamente o que o Jornal Nacional deu, como deu. Aí, depois do JN, a gente, normalmente,

¹⁷² Luciana Cantão. Op. Cit.

muda de rumo algumas matérias ou pede outras e o fechamento começa pelas 21h30 e vai até a hora que o jornal entra no ar.”¹⁷³

A apresentação do telejornal é realizada na redação da Central Globo de Jornalismo de São Paulo, na mesma bancada onde ocorre a apresentação do *Jornal Hoje*, sendo que fazem a mudança de alguns elementos de fundo para acrescentar identidade visual do jornal ao cenário.

5.4.3 Forma e Estética

A duração variada do *Jornal da Globo* não permite uma organização interna clara. Sobre isso falou Erick Bretas:

“Normalmente, os assuntos mais importantes, mais quentes do dia, entram no primeiro bloco. A gente dosa para que os blocos tenham um equilíbrio de notícias interessantes, mas, normalmente, no fim do jornal ficam várias notícias de cultura, de comportamento, de eventos, de festas e a gente, normalmente, coloca o factual no primeiro bloco. Mas isso não é uma regra, isso pode mudar.”¹⁷⁴

É possível notar também que este telejornal possui uma programação visual mais próxima do *Jornal Nacional*, privilegiando cores mais frias, em especial o azul.

A abertura do telejornal é diferenciada dos demais, uma vez que, após um *travelling* de grua pela redação acompanhado de trilha musical, entra um longo comentário feito pelos âncoras sobre uma reportagem do dia, para, só depois, seguir a escalada com as manchetes e imagens do dia separadas por uma vistosa vinheta em computação gráfica pontuada por um efeito sonoro de passagem.

¹⁷³ Erick Bretas. Op. Cit.

¹⁷⁴ Em entrevista concedida a mim em dezembro de 2006

5.4.4 Música Tema

O tema musical da *Jornal da Globo* é de autoria de Marcos Baroni com arranjo atual de Leonardo Matsumoto, que comentou: “No caso do Jornal da Globo, a gente procurou deixar ela um pouquinho mais eletrônica, não exagerar muito, mas dar um toquinho mais eletrônico.”¹⁷⁵ Visão reforçada por Erick Bretas: “Eu identifiquei ali uma tendência, claramente, uma batida de *drum’n bass*.”¹⁷⁶ A composição é em tom menor e possui harmonia tonal. Nos arranjos atuais, conforme descrito por Leonardo Matsumoto, foram usados metais, guitarra e baixo tocados com uma parte seqüencial e eletrônica. São quatro arranjos¹⁷⁷.

O primeiro é utilizado na chamada do patrocinador que entra antes e depois do telejornal, e possui um andamento mais lento e uma seção rítmica mais discreta.

Antes do comentário inicial, acompanhando o *traveling* da câmera pelo estúdio, é usado um arranjo com um forte ataque de guitarra no primeiro tempo de cada compasso. A melodia é alterada, apenas lembrando o tema e, no final, já é apresentada a frase de assinatura antes do comentário do âncora que é feito sem trilha. Este mesmo arranjo é utilizado durante os destaques nas chamadas interblocos que, curiosamente, não fazem uso de vinheta, nem da frase de assinatura.

Após o comentário, entra a escalada com um arranjo que se inicia em um *tutti* para depois, durante a leitura das manchetes, cair para BG em um arranjo cíclico que, diferente dos outros telejornais analisados, possui a melodia evidente e uma vinheta de passagem para cada uma das manchetes. A finalização do telejornal é feita com este mesmo arranjo que é executado durante os créditos finais.

Na vinheta de abertura, a música fica mais eletrônica e pesada. Há também bastante adição de pronunciados efeitos sonoros que pontuam os movimentos da computação. A música é encerrada com o tradicional *tutti* da frase de assinatura.

¹⁷⁵ Em entrevista concedida a mim em dezembro de 2006

¹⁷⁶ Em entrevista concedida a mim em fevereiro de 2006

¹⁷⁷ Ver CD-Rom anexo

Há ainda um quarto arranjo na rápida vinheta de abertura dos blocos intermediários do telejornal que, apesar de se assemelhar ao arranjo da abertura, possui elementos mais agudos em sua instrumentação.

Música Tema do Jornal da Globo

Marcos Baron

Dm B $\flat$

Gm

A 7 sus 4 A 7 B $\flat$ Gm

B $\flat$ /F Gm 7 /D C

Em 7 ($\flat^9$) A 7 sus 4 A 7 Dm

Frase de Assinatura

5.4.5 Músicas Internas

O *Jornal da Globo* não faz uso de vinhetas em seu corpo. Não há também a previsão do tempo. Desta forma, não há nenhuma música que componha algum quadro fixo e, assim, possa ser considerada como uma música interna do telejornal. Esta ausência parece ser compensada pelas reportagens.

5.4.6 Reportagens

Dentre os telejornais abordados nesta pesquisa, o *Jornal da Globo* revelou-se o de maior experimentação em termos de linguagem em consequência, provavelmente, do pretenso aprofundamento analítico proposto por sua linha editorial. Esse aprofundamento gera matérias maiores que acabam demandando maiores recursos audiovisuais.

“O Jornal da Globo tem um pouco mais, digamos assim, liberdade estética. Nós temos a opção de adicionar uma trilha, por exemplo.(...) Então, como a gente faz matérias maiores, é muito difícil você fazer uma matéria grande no ar sem sonorizar. (...) A matéria “embarriga” com muita facilidade. Ela é um tema que você está repetindo o tempo inteiro, então, você precisa usar a música, você precisa usar a trilha como uma coisa que vai reavivar de vez em quando o interesse do teu telespectador para aquela matéria. E porque é um jornal que experimenta um pouquinho mais os formatos.”¹⁷⁸

A experimentação de formatos a que se refere Erick Bretas vai além da sonorização, permeando o texto das reportagens, o tratamento gráfico, vinhetagens e a edição.

¹⁷⁸ Erick Bretas em entrevista em fevereiro de 2006

5.4.7 Análise de reportagens do Jornal da Globo

Os 7 Pecados Capitais na Política - Luxúria

Esta reportagem exibida em 21 de setembro de 2006 foi selecionada porque apresenta uma produção bastante trabalhada e ousada em sua linguagem audiovisual, utilizando-se de transições com efeitos de pós-produção, muita música e uma abordagem indireta do tema proposto, contrariando radicalmente a máxima que diz que, em jornalismo, deve-se ser o mais direto possível. Erick Bretas a classificou assim:

“Foi uma proposta da gente de fazer algo diferente. Foi o produto diferente que a gente ofereceu para a cobertura de eleições, né. Claro que a gente cobre o dia-a-dia, o que os candidatos estão fazendo, mas a gente também achou que tinha ali a chance de fazer com que as pessoas refletissem, fossem além. Além da cobertura do dia-a-dia, a gente abordou ali os vícios da política brasileira e procurava relacionar com os pecados capitais. A sugestão da Patrícia Carvalho, que é a nossa editora aqui, de fazer essa relação com os pecados capitais e procurar no comportamento dos políticos e, num deles, até do eleitor, que é o da preguiça, procurar fazer uma relação e também pensar nas virtudes que poderiam combater cada um desses vícios. Por ser uma série especial, a gente tinha matérias grandes na faixa de 7 minutos, você tem que ter um capricho com a linguagem. O formato tem que ser diferente, as artes foram muito bem tratadas, a gente pensou numa linguagem de arte que fosse comum à série toda. Então, de fato, foi um projeto. Agora, foi um projeto que demorou muito tempo, muito planejamento, pesquisa de formato. A gente testou alguns formatos que não deram certo. É uma coisa que a gente demora um tempo para fazer.”¹⁷⁹

A ousadia proposta pela reportagem reflete-se também em seu texto. Ao contrário das reportagens comuns, há incidência de frases longas e períodos compostos. Outra característica incomum é a alternância da apresentação da reportagem entre o

¹⁷⁹ Em entrevista em dezembro de 2006

cientista político Fernando Abrucio e entradas em *off* da âncora Christiane Pelajo. A duração da reportagem com 7 minutos e 32 segundos é bastante longa para a média das reportagens dos telejornais diários, até mesmo para os de linha editorial mais analítica como o *Jornal da Globo* e o *Bom Dia Brasil*, e exige que a atenção do telespectador seja renovada constantemente. Segue a transcrição¹⁸⁰ com a análise:

Transcrição da reportagem "Os 7 Pecados Capitais na Política - Luxúria". Matéria exibida em 21 de setembro de 2006.

ÂNCORAS

WILLIAM WAACK

O Jornal da Globo começa a examinar a partir de hoje, numa série especial de 7 reportagens, alguns dos piores vícios e problemas da política brasileira. São os 7 pecados capitais na política.

CHRISTINE PELAJO

No episódio de estréia, convidamos o cientista político Fernando Abrucio para falar de luxúria. Na política, é o pecado da infidelidade partidária, dos políticos volúveis que se deixam seduzir a cada oferta para trocar de partido.

Por se tratar da primeira reportagem de uma série prevista para sete, há uma apresentação um pouco mais demorada por parte dos âncoras do telejornal, estendendo-se por 25 segundos.

CLÍPE COM MÚSICA ELETRÔNICA APRESENTA UMA SÉRIE DE CENAS NOTURNAS EM CORTES RÁPIDOS, ALTERNANDO EXTERNAS EM RUAS E INTERNAS EM BOATES.

RAPAZ 1

Eu tô aí pra curtir.

¹⁸⁰ Ver CD-Rom anexo

CENAS DE NOITE COMEÇAM A ALTERNAR COM CENAS NOTURNAS DO CONGRESSO NACIONAL. APARECE UM LUMINOSO COM A PALAVRA "SEDUÇÃO".

RAPAZ 2

Tudo depende da química que rola entre você e a mulher.

IDEM

MOÇA 1

Eu já namorei muito, eu cansei. Agora eu só quero ficar.

PANORÂMICA DO CONGRESSO NACIONAL. (CORTA PARA) NOITE - FERNANDO ABRUCIO EM PÉ EM FRENTE AO CONGRESSO NACIONAL. TRILHA PÁRA.

FERNANDO ABRUCIO

A política democrática depende de duas palavras: conquista e compromisso. Primeiro, os políticos têm que conquistar os eleitores, usando todo o seu poder de sedução

CLIFE COM MÚSICA ELETRÔNICA COM ANDAMENTO MAIS RÁPIDO APRESENTA CENTAS DE BOATE.

RAPAZ 3

Você não conta todos os pontos negativos de você.

CONTINUA CLIFE. CORTA PARA FERNANDO ABRUCIO EM FRENTE AO CONGRESSO NOVAMENTE

FERNANDO ABRUCIO

Depois, os políticos tem de honrar seus compromissos e, honrar compromisso, não é fácil.

CLIFE COM MÚSICA ESTILO ANOS 70 MOSTRA CENAS DESFOCADAS E UM LUMINOSO COM A PALAVRA TRAIÇÃO.

MOÇA 2

Se eu já fui traída, eu não sei (risos), mas já trai.

MOÇA 3

Político também trai. Horrores!

SEGUE CLIPE COM CENAS DA NOITE EM BRASÍLIA E UM LUMINOSO
COM A PALAVRE LUXÚRIA. SEQUÊNCIA DE CORTES RÁPIDOS ATÉ
FERNANDO ABRUCIO EM FRENTE AO CONGRESSO. TRILHA PÁRA.

FERNANDO ABRUCIO

A luxúria é o pecado da sedução, do
conquistador que não tem nenhum
compromisso. Na política, a luxúria é a
traição da vontade das urnas, quando o
candidato nem bem é eleito e já vai
mudando de partido.

Essa primeira parte da reportagem é uma introdução na qual é traçado um paralelo entre a vida noturna em bares e boates com a vida política, numa insinuação de que ambos são ambientes propícios para a infidelidade e a luxúria que dá título à reportagem. Foi usada aí como trilha uma música eletrônica que mistura elementos de *hiphop* com uma melodia típica de pistas de dança, intercalando depoimentos de freqüentadores da noite nos quais eles declaram seus princípios a respeito de relacionamentos e duas apresentações do cientista político Fernando Abrucio que introduz o assunto e, de certa forma, dialoga com os depoimentos apresentados fazendo uma aproximação entre os temas paralelos propostos pela reportagem. Todos esses depoimentos e apresentações interrompem a música que volta imediatamente, produzindo um contraste entre as falas e o clipe que segue apresentando cenas noturnas, numa edição rápida e com impacto.

Após a introdução de 1 minuto e 20 segundos, entra a vinheta de abertura em computação gráfica que utiliza como trilha musical um canto gregoriano misturado com uma batida eletrônica e acompanhado de efeitos sonoros que pontuam as movimentações da computação. A partir daí, então, a reportagem passa a realmente se desenvolver com a apresentação do problema da infidelidade partidária através de exemplos e números.

VINHETA DA SÉRIE COM FUNDO VERMELHO E UM CORAÇÃO EM CHAMAS
QUE PULSA LENTAMENTE. A TRILHA MUSICAL MISTURA UMA LINHA
MELÓDICA DE UM CANTO GREGORIANO COM UMA BATIDA ELETRÔNICA.
TRANSIÇÃO COM BARULHO DE FOGO PARA UM GLOBO QUE GIRA.
TRILHA SONORA CONFUSA FUNDE COM UM STANDAR DE JAZZ.
SEQUÊNCIA DE CENAS DO PODER EM BRASÍLIA.

FERNANDO ABRUCIO (OFF)

Em qualquer democracia do mundo, a
força de um partido é medida pelos

votos que consegue nas urnas, mas, no Brasil, entre a última eleição e a posse, 40 deputados já tinham trocado de partido. A maioria saiu da oposição para apoiar o governo.

SOBE SOM. JAZZ DÁ LUGAR A UM TRANCE. SEQUÊNCIA DE CORTES RÁPIDOS MOSTRA O DEPUTADO ENIO TATICO CAMINHANDO PELO CONGRESSO. GRAFISMOS ILUSTRAM A LOCUÇÃO.

CHRISTINE PELAJO (OFF)
Ênio Tatico se elegeu pelo PSC, foi para o PL e, um dia depois para o PTB. Dali, para o PMBD, onde ficou mais um dia, voltou para o PL e mais uma vez para o PTB. Mudou 6 vezes de partido e ficou sempre no mesmo lugar: apoiando o governo.

Aqui, a trilha trance acrescenta movimento ao grafismo, acentuando o “troca-troca” partidário feito pelo deputado Ênio Tatico. Vale destacar também a alternância entre a apresentação do texto da reportagem entre Fernando Abrucio e Christiane Pelajo.

SOBE SOM. TRILHA PÁRA NO DEPOIMENTO

ENIO TATICO
Eu mudei de partido para encontrar um espaço melhor pra trabalhar para as pessoas que votaram em mim. (elipse com efeitos) Quando você tem um acesso melhor ao líder, você... as suas coisas andam melhor.

ENTRA SOM DE BIG BAND COM UM FORTE TRÊMULO DE TROMPETE. ARTE MOSTRA A COMPOSIÇÃO DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. A MÚSICA DÁ LUGAR A EFEITOS SONOROS CÔMICOS QUE PONTUAM OS MOVIMENTOS DA COMPUTAÇÃO.

FERNANDO ABRUCIO (OFF)
A maior bancada da câmara não é de nenhum dos partidos, mas sim dos deputados que mudaram de partido: 192 só na última legislatura. Alguns parlamentares trocaram 7 vezes de legenda.

Destaca-se aqui a pontuação sonora feita nos grafismos que ilustram os números dados pelo texto, pois são utilizados sons típicos de desenhos animados, numa evidente aproximação com o cômico.

EFEITO DE TRAVELING (ACOMPANHADO DE EFEITO SONORO) ATÉ
FERNANDO ABRUCIO NA PLENÁRIO DO CONGRESSO.

FERNANDO ABRUCIO
Esse troca-troca é usado como moeda
para conseguir cargos no executivo,
liberar verbas, aumentar o tempo no
horário eleitoral. Nessa peculiar dança
das cadeiras, nem sempre é o interesse
público que move os deputados.

SEQUÊNCIA MOSTRA TRECHOS DA ENTREVISTA DE CARLOS RANULFO
NO VÃO DO PRÉDIO DA UFMG.

CHRISTINE PELAJO (OFF)
O professor Carlos Ranulfo da
Universidade Federal de Minas Gerais
afirma que esse comportamento já faz
parte da cultura política da câmara.

CARLOS RANULFO
O Brasil tem 25... 20 anos de troca
partidária intensa. Ninguém tem isso.
Nós somos campeões mundiais de troca
partidária. (elipse) A eleição traça um
quadro do país. Dá para cada partido um
certo número de votos. Só que, no
Brasil, depois que fecha as urnas, os
partidos começam a cooptar
deputados. (elipse) Então, há um
mercado. Eu negocio um mandato. Como é
que eu negocio? (faz um gesto lacônico,
batendo as mãos uma contra a outra)

Após este longo trecho de depoimentos sem trilha, surge uma guitarra “nervosa” que cria um clima mais tenso. O texto e as imagens que se seguem atuam como uma resposta à pergunta deixada em aberto por Carlos Ranulfo. Sempre respeita-se aqui o princípio de não pôr trilha em depoimentos.

ENTRA TRILHA, IMAGENS MOSTRAM MAURÍCIO MARINHO RECEBENDO
PROPINA

CHRISTINE PELAJO
(OFF),
Funcionários públicos recebem propina
para fraudar licitações.

MAURÍCIO MARINHO
Tudo o que nós fechamos o partido fica
sabendo. É um negócio muito aberto,
muito tranqüilo.

PASSAGEM COM EFEITOS E TRILHA DE MÚSICA ELETRÔNICA.
IMAGENS DO CANDIDATO OSVALDO PEREIRA EM CAMPANHA NA TV.
TRILHA SEGUE

CHRISTINE PELAJO (OFF)
Candidatos agem como comerciantes
vendendo o horário no programa
eleitoral na TV.

TRILHA PÁRA. OSVALDO PEREIRA SENTADO EM UM SOFÁ
DESCONTRAÍDAMENTE.

OSVALDO PEREIRA
Um milhão em dólar, né? E o outro em
espécie.

VOLTA A TRILHA. FUSÃO COM EFEITO. SEQUÊNCIA DE IMAGENS
MOSTRA DOCUMENTOS, O CONGRESSO, O LUMINOSO COM A PALAVRA
TRAIÇÃO.

FERNANDO ABRUCIO (OFF)
Infelizmente, na política brasileira,
os pecados ficam mais visíveis que o
debate de idéias, que as ações dos bons
políticos e eles existem sim, mas a
luxúria da troca de partidos faz com
que o eleitor comece a acreditar que
todos são iguais.

Este clipe de imagens serve apenas para preencher visual e sonoramente o texto
explicativo de Fernando Abrucio, sendo que a trilha é cortada para a entrada de mais um
depoimento.

CORTA PARA CARLOS RANULFO

CARLOS RANULFO

A idéia de que o congresso é ruim e que todos os políticos são ruins favorece o mal político, porque tem muito mal, tem muito picareta, malandro e tal. Tem isso mesmo. (elipse com efeito de passagem) Inclusive, o afastamento das pessoas dizendo assim "Não vou votar. Vou votar nulo, não tem a menor dúvida, favorece o mal político.

VOLTA TRILHA ELETRÔNICA. SEQUÊNCIA DE IMAGENS MOSTRA NOIVAS EM UMA LOJA. CORTA PARA MOÇA VESTIDA DE NOIVA NA LOJA

MOÇA 4

Quando você tem que casar, você tem que ter certeza daquilo que você quer realmente e eleição é uma coisa que também muda totalmente a vida da pessoa, então, tem que pensar bem.

MOÇA 5

Quando eu voto para algum deputado, com certeza pelo nome...

Percebe-se uma pequena mudança de clima na reportagem com uma quebra de ritmo tanto no assunto quanto nas imagens.

Corta para imagem de vulto brincando com letras numa instalação do museu da língua portuguesa. Grafismos ilustram o texto dado. Entra uma trilha eletrônica com estilo lounge.

CHRISTINE PELAJO (OFF)

É assim que age a maioria dos eleitores. Na última eleição, 57 por cento deles escolheram o deputado federal pelo nome, apenas 10 por cento decidiram pelo partido e é muito mais difícil controlar os políticos individualmente do que acompanhar o desempenho dos partidos. Só que o sistema partidário é uma imensa confusão na cabeça do eleitor brasileiro.

SEQUÊNCIA DE ENTREVISTAS EM SHOPPING. TRILHA PÁRA.

RAPAZ 4

Ai, é tanto P. Peraí... (ri)

MOÇA 6
É PFL, é PPB, é o partido do verde. Só
pra confundir.

VOLTA PARA IMAGEM DE VULTO E MESMA TRILHA.

CHRISTINE PELAJO (OFF)
Liberal, socialista, tralhista. Há
diferenças ideológicas entre os 29
partidos brasileiros, mas elas não são
tão grandes assim. Diz a professora
Maria Dalva que fez uma pesquisa com
deputados estaduais no Brasil inteiro.

Os grafismos divertidos e a trilha em estilo *lounge*, bem mais leve que no
restante da reportagem parecem preparar o espectador para a parte final da reportagem que
se apresentará um pouco mais densa, assim como o depoimento a seguir.

ENTREVISTA COM PROFESSORA MARIA DALVA. TRILHA PÁRA.

MARIA DALVA
Eu acho que esse sistema brasileiro aí
de muitos partidos, ele atrapalha ao
invés de ajudar, porque isso não que,
dizer que essas forças políticas, os
diferentes segmentos da sociedade têm
mais condições de serem representados
do que se fosse diferente. Na verdade,
eles continuam não sendo representados
apesar de 29 partidos, né?

O trecho que vem a seguir é a finalização da matéria. Nele, buscou-se
apresentar soluções e leis que podem resolver o problema da infidelidade partidária. Talvez
para dar um final mais “para cima” na reportagem, a trilha sonora invade os depoimentos,
algo muitíssimo raro em telejornalismo. A reportagem é finalizada com “sobe som” da
música e com um retorno às imagens da vida noturna semelhante ao seu início, com
destaque para o efeito sonoro de néon no final.

SEQÜÊNCIA DE IMAGENS NOTURNAS DO CONGRESSO EM CORTES
RÁPIDOS COM TRILHA ELETRÔNICA LOUNGE. CORTA PARA FERNANDO
ABRUCIO EM UMA BIBLIOTECA. TRILHA SEGUE

FERNANDO ABRUCIO

Não adianta fazer apelos morais para mudar o comportamento dos políticos. A luxúria pode ser atacada com a reforma das instituições, mudando o comportamento dos políticos em relação aos partidos, que hoje é muito frouxo, e mudando, sobretudo, a relação entre políticos e eleitores, que hoje é muito distante. O mais importante aí é a fidelidade partidária.

PAN. VAI ATÉ UMA PRATELEIRA DA BIBLIOTECA, ONDE A IMAGEM É FRISADA PARA A ENTRADA DE ARTES ILUSTRATIVAS DO TEXTO DADO.

CHRISTINE PELAJO (OFF)

Hoje, a única exigência legal para disputar uma eleição é que o candidato esteja filiado a um partido há um ano. Há projetos na câmara propondo medidas para reduzir o troca-troca partidário no início da legislatura, quando ele é maior. Especialistas defendem mais: que o parlamentar cumpra ao menos 3 anos do mandato no partido pelo qual se elegeu.

PAN. VOLTA PARA FERNANDO ABRUCIO

FERNANDO ABRUCIO

A fidelidade partidária é importante, mas não basta. É fundamental ter duas outras coisas: a primeira, fazer com que a sociedade se aproxime dos partidos e a segunda, tornar o sistema eleitoral mais claro, mais inteligível aos eleitores. Só assim os cidadãos vão poder cobrar os políticos que vão abandonar a luxúria e vão ter que se tornar mais leais aos eleitores.

SEQÜÊNCIA DE IMAGENS DA NOITE E DO CONGRESSO SE INTERCALAM À PALAVRA LUXÚRIA ESCRITA EM UM LUMINOSO ENQUANTO OS CRÉDITOS DA REPORTAGEM VÃO APARECENDO. SOBE O SOM DA TRILHA LOUNGE. TERMINA COM A PALAVRA LUXÚRIA EXCRITO EM UM NEON. UMA "FALHA" NA SUA LUMINOSIDADE É SONORIZADA PELO BARULHO CARACTERÍSTICO.

Mapa do Emprego – Indústria Ferroviária.

Esta reportagem exibida em 09 de julho de 2005 tem a maior duração dentre as reportagens analisadas, aproximadamente 9 minutos. A reportagem faz parte de uma série de 4 reportagens especiais, cada uma delas abordando um aspecto do surgimento de novos empregos no Brasil. Apesar de possuir uma estética conservadora para os padrões das reportagens do *Jornal da Globo*, a utilização da música no seu decorrer é, por vezes, incomum, pois utiliza-se de música com letra com objetivo descrito assim por Erick Bretas:

“Às vezes, você quer dialogar com a música. Por exemplo, a série ‘Mapa do Emprego’ que eu fiz esse ano (2005). Se você pegar a segunda matéria da série, é uma matéria que fala sobre o surgimento da indústria de componentes ferroviários. Eu peguei a música do Tom Jobim, que na verdade ele sonorizou um poema do Manuel Bandeira que é aquele ‘Trem de Ferro’. Então, tem lá, na hora que ele fala ‘vige Maria, que foi isso maquinista. Seu foguista bota fogo na fornalha que é preciso muita força, trem de ferro...’, eu usei um trecho inteiro dessa música de trinta, quarenta segundos só porque eu queria abrir a matéria de um jeito, eu queria fazer uma referência ao passado da ferrovia no Brasil e queria fazer depois uma remissão rápida à ferrovia hoje. E queria dizer que hoje não tem mais foguista. O foguista, por exemplo, é uma profissão que foi extinta. Então, eu tinha uma música que falava do foguista: ‘foguista, bota fogo na fornalha.’. Aí, quando eu dava sobre som nesse trecho, a repórter entrava falando assim: ‘A profissão de foguista foi extinta, mas para maquinista ainda tem muita vaga’. Aí a matéria de fato começava a ser desenvolvida. Então, nesse caso, a letra da música dialogava com o off do repórter. Isso pode acontecer de vez em quando. Você pode ter uma letra de música que seria sobre o objeto que você tá reportando.”¹⁸¹

Ousando um pouco mais, seria possível dizer que o uso da trilha musical nesta reportagem se aproxima do uso que o cinema faz da canção, estabelecendo um diálogo entre a letra da música e o assunto abordado no instante de sua entrada. A reportagem é

¹⁸¹ Em entrevista em fevereiro de 2006

dividida em 3 partes, sendo que em cada uma delas são abordados a geração direta de empregos pela ferrovia, empregos gerados pela indústria de componentes e, por último, a geração de empregos indiretos e informais através da sucata utilizada como matéria prima nos componentes. Cada uma dessas sessões é delimitada musicalmente com 3 temas distintos que tocam em primeiro plano em suas aberturas e também em BG durante a reportagem. Há ainda a utilização de um quarto tema que encerra a reportagem proporcionando ritmo. Na transcrição com a análise é possível verificar os detalhes¹⁸²:

Transcrição e análise da reportagem da série Mapa do Emprego que foi ao ar em 09 de julho de 2005 tratando das oportunidades de trabalho na indústria ferroviária.

ÂNCORAS NA REDAÇÃO

WILLIAM WAACK

A reportagem de hoje da série Mapa do Emprego vai falar do transporte de riquezas. O aumento das exportações de ferro criou uma tarefa gigantesca: levar a grandes distâncias quantidades enormes de minério. Mas surgiu um problema. Não havia maquinistas, engenheiros, ferroviários e nem fabricantes de vagões.

CHRISTIANE PELAJO

A repórter Elaine Bast, o repórter cinematográfico Marco Antonio Gonçalves e o editor Erick Bretas mostram a resposta da iniciativa privada ao grande desafio: treinar mão de obra especializada, produzir milhares de vagões e ressuscitar a indústria de componentes ferroviários literalmente da sucata.

A apresentação dos âncoras se estende por quase 40 segundos porque eles proporcionam uma introdução ao tema mais aprofundada, apresentando, inclusive, a subdivisão da reportagem.

¹⁸² Ver CD-Rom anexo

VINHETA DE ABERTURA DA SÉRIE DE REPORTAGENS "MAPA DO EMPREGO" COM EFEITOS DE COMPUTAÇÃO GRÁFICA E MÚSICA NEUTRA

A vinheta de abertura tem 6 segundos e é conservadora tanto em sua estética quanto em sua música.

SEQÜÊNCIA DE PLANOS GERAIS DE TRENS E FERROVIAS
ACOMPANHADA DO POEMA "TREM DE FERRO" DE MANUEL MUSICADO
POR TOM JOBIM

CANTORAS

Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...
(Trem de ferro, trem de ferro...)

MÚSICA CAI PARA BG. E ENTRAM CENAS ANTIGAS DA FERROVIA

ELAINE BLAST (OFF)

É verdade que o Brasil transporta pouca gente por trilhos. Hoje, ainda menos do que em 1936, quando Manuel Bandeira escreveu o poema "Trem de Ferro" mais tarde musicado por Tom Jobim

Neste primeiro trecho, a repórter dialoga com a música conforme relatou Erick Bretas e, ainda mais interessante, dá os créditos da música no texto da reportagem, utilizando-a como referência de tempo na história da ferrovia no Brasil. A música "Trem de Ferro" delimita toda a primeira parte da reportagem que trata dos empregos diretos criados pela ferrovia e toca em primeiro plano por 13 segundos como abertura antes da entrada da repórter.

VOLTAM IMAGENS DA FERROVIA ATUAL. MÚSICA PARA E ENTRA O SOM DE TRENS

ELAINE BLAST (OFF)

Mas ainda não surgiu maneira melhor, mais econômica e mais segura para levar o minério de ferro da mina ao porto.

IMAGEM AÉREA DE NAVIO RECEBENDO MINÉRIO PARA TRANSPORTE.
ENTRA SONS DE COMPUTADOR. CORTA PARA SALA DE CONTROLE. SOM
PÁRA.

ELAINE BLAST (OFF)
Sala de controle da ferrovia Vitória-
Minas.

OPERADOR
Então, tá rebocada.

ELAINE BLAST (OFF)
São menos de mil quilômetros de trilho,
mas 40 por cento de tudo que é
transportado por trem no Brasil passa
virtualmente por esta tela e pelo crivo
de Luiz, que viu o trabalho se
multiplicar nos últimos 2 anos.

LUIZ
Quando a gente aumenta a produção do
minério de ferro na mina, isso aí
implica em o que? Implica em você ter
mais vagões, mais locomotivas e, por
consequente, mais trens e, aí...

SEQÜÊNCIA DE CENAS MOSTRANDO O TRABALHO NA SALA DE
CONTROLE

LUIZ
...você tem que ter mais maquinistas,
mais operadores nos pátios, mais
controladores de tráfego aqui no centro
de controle.

Após a abertura, o áudio direto funciona como BG para todo o texto.

NOVA SEQÜÊNCIA DE IMAGENS HISTÓRICAS DA FERROVIA. RETORNA
O POEMA MUSICADO DE MANUEL BANDEIRA

CANTORAS
Corre, cerca
ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
muita força...

CAI PARA BG

ELAINE BLAST (OFF)
Para foguista, não há vagas porque a
profissão foi aposentada pelas modernas
locomotivas à diesel. Já para
maquinistas...

Novamente, a música “Trem de Ferro” é utilizada para traçar o paralelo entre o passado e o presente da ferrovia soando em primeiro plano por 11 segundos, pontuando imagens históricas e dialogando mais uma vez com o texto da repórter.

IMAGENS DE SEU GILBERTO TOMANDO SEU POSTO NA LOCOMOTIVA.
MÚSICA PÁRA.

ELAINE BLAST (OFF)
Quem conta é o seu Gilberto, convocado
a abandonar a aposentadoria por um
telefonema no meio da tarde.

SEU GILBERTO (EM PÉ)
Minha esposa falou que o meu chefe
queria falar comigo. Falei "qual
chefe?" É o seu ex-chefe, o José Mario.
Aí ele perguntou se eu estava animado a
voltar a trabalhar. Aí eu falei assim
"Olha... isso aí... assim de repente,
você tem que parar e pensar. Você me dá
um dia pra pensar."

VOLTAM AS IMAGENS DE SEU GILBERTO TRABALHANDO

ELAINE BLAST (OFF)
E a resposta? Bem. Olha ele aí de volta
aos trilhos

SEU GILBERTO (OFF)
É prova de que a idade num... Um
indivíduo não tá caminhando pro ocaso.
(entra em cena) Né? Porque eu ainda
tenho alguma coisa pra produzir e
oferecer.

Os *inserts* de imagens durante a fala em *off* de seu Gilberto são um exemplo típico da utilização de um único áudio direto em BG para várias cenas, evitando saltos nos cortes e tornando as passagens mais suaves.

SEGUEM AS IMAGENS ILUSTRANDO O TEXTO

ELAINE BLAST (OFF)
E a aprender também, porque tudo mudou
muito nas locomotivas e seus
comandantes.

ENTRA IMAGEM DE VIVIAN TRABALHANDO

ELAINE BLAST (OFF)
Vivian faz parte da nova geração de
maquinistas. Mulheres são bem vindas e
procuradas.

VIVIAN
Nossa! Como falta maquinista! Pessoas
que se formam em escola técnica ou
SENAI, colocar um currículo para entrar
como maquinista, é ficha certa. Com
certeza é um processo rápido, tranquilo
e, se for mulher então, o caminho tá
abertíssimo.

CENAS DE ESTUDANTES

ELAINE BLAST (OFF)
Por envolver vidas, dinheiro, riscos, o
sistema todo tem que funcionar
perfeitamente. Quem cuida disso são os
engenheiros ferroviários, tão raros no
mercado que a empresa teve que pedir a
uma universidade - a PUC de Minas -
para montar uma pós-graduação na área.
A primeira turma está quase pronta para
por a mão... na máquina.

ESTUDANTE
O motor mete medo, mas é uma coisinha
que, com o tempo, a gente vai
aprendendo a mexer com ele e eu acho
que é isso que vale, né? A gente... tá
sendo desenvolvido esse talento na
gente e fazer a gente aprende coisas
que a gente nunca pensava que a gente
ia aprender.

Todo o bloco de texto e entrevistas até aqui utilizam apenas áudio direto como
BG, abrindo um longo trecho de aproximadamente 2 minutos sem música.

CLOSE NA MÃO DE UM MONTADOR DE VAGÕES FAZ GESTOS EM CÂMERA
LENTA EM SINCRONISMO COM UMA SINFONIA. TRILHA CAI PARA BG.

E O QUADRO SE ABRE REVELANDO O OPERADOR LEANDRO EM SEU TRABALHO NA LINHA DE MONTAGEM

ELAINE BLAST (OFF)
Gestos de maestro e as mãos sujas de graxa. Leandro rege a montagem de vagões. Estamos em Hortolândia, interior de São Paulo. Tudo que se faz aqui já está vendido e vai ser assim, pelo menos, até 2007. Só a Vale do Rio Doce fez uma encomenda de 4.858 vagões, a maior da indústria ferroviária mundial. Leandro sabe que o futuro dele depende de investimentos assim por parte dos empresários.

Este trecho com uma destacada entrada de sinfonia sincronizada com os gestos do operador funciona como abertura para uma nova sessão na reportagem tratando dos empregos gerados indiretamente pela ferrovia através do fornecimento de componentes.

MÚSICA PÁRA

LEANDRO
Eu espero eles façam a parte deles investindo e a gente, a nossa estudando e se dedicando aqui, né. Trabalhando para que a gente não possa parar que nem parou... a ferrovia estacionou algum tempo atrás.

IMAGENS DA LINHA DE MONTAGEM DE VAGÕES

ELAINE BLAST (OFF)
Pouco tempo atrás. Sidney estava aqui em 96, quando a Cobrasma, que funcionava neste mesmo lugar, fechou as portas sem pagar o que devia aos trabalhadores.

SIDNEY
O pessoal chegou ao ponto que não tinha nem o que comer em casa. Muita gente não tinha o que comer. E aí, vendo os filhos passando necessidade, a pessoa meio que em pânico.

ELAINE BLAST
Chegou a faltar comida dentro da casa do senhor nessa época?

SIDNEY
Faltou. Passei por muita necessidade.
Acontece, né?

VOLTAM IMAGENS DA LINHA DE MONTAGEM

ELAINE BLAST (OFF)
Na unidade de Osasco, onde hoje
trabalham 1500 pessoas, não foi
diferente.

IMAGENS DE ARQUIVO MOSTRAM A FÁBRICA FECHADA E IMAGENS QUE
VÃO ILUSTRANDO O TEXTO

ELAINE BLAST OFF)
Nossos telejornais registraram a
empresa sem encomendas, os funcionários
sem trabalho. Hoje, o que nós
registramos é bem diferente.

FÁBRICA EM PLENO FUNCIONAMENTO. SOBE SOM DO ÁUDIO DIRETO.

ELAINE BLAST (OFF)
E a fábrica ainda nem atingiu a
capacidade máxima.

DIRETOR DA EMPRESA
Nós estamos prevendo aí para os
próximos meses contratação ao redor de
mais de 300 pessoas. Nós estamos
contratando hoje soldador e montador
aonde nós temos a montagem de vagões
que é na cidade de Cruzeiro e
Hortolândia. Aqui em Osasco, nós
necessitamos de soldadores e
rebarbadores. Qualquer que hoje tenha
experiência comprovada, nós estamos
contratando de imediato.

ELAINE BLAST
Na hora.

DIRETOR DA EMPRESA
Na hora.

SEGUEM AS CENAS DA FÁBRICA

ELAINE BLAST (OFF)
Na fundição, o aço usado em parte dos
vagões pode ter saído até da sua casa.

IMAGENS DE SUCATA.

ELAINE BLAST (OFF)
Sabe aquela sucata que você jogou no
lixo?

IMAGENS DA FUNDIÇÃO

ELAINE BLAST (OFF)
Olha ela aqui.

PLANO GERAL MOSTRA O PÁTIO DA FÁBRICA ONDE FICAM PILHAS DE
SUCATA PARA REAPROVEITAMENTO. LENTO ZOOM IN VAI REVELANDO
A REPÓRTER EM UMA PILHA DE SUCATA.

ELAINE BLAST
Parece até que a cadeia de emprego
chegou ao fim, mas isso não é bem
verdade. O trabalho da indústria
ferroviária sim, mas este monte de
sucata, esta matéria prima disfarçada
de lixo, ainda cria centenas, milhares
de empregos. Exatamente quantos, é
difícil dizer porque são empregos
informais, sem carteira assinada. Mas,
pode acreditar, para que os trens
movimentem a riqueza do país, é
indispensável o trabalho do sucateiro.

Todo este trecho de 2 minutos e 15 segundos desde a saída da sinfonia que abriu a sessão é feito sem utilização de música. No trecho a seguir, no entanto, a nova música composta por sons de trem, após um “sobe som” de 9 segundos utilizado novamente como uma abertura, permanece em BG por quase todo o bloco, respeitando apenas os depoimentos dos entrevistados.

ENTRA TRILHA MUSICAL COMPOSTA POR RITMO COM SONS DE
LOCOMOTIVA E BUZINA DE TREM. IMAGEM DE HOMEM PUXANDO UMA
CARROCINHA. TRILHA CAI PARA BG.

SEU JOÃO (AINDA
PUXANDO)
Essa subida aqui é de matar, viu. Às
vezes, quando eu passo aqui
carregado... Ih, rapaz. É um... Só
tendo coragem mesmo pra subir aqui.

TRILHA VOLTA AO PRIMEIRO PLANO E NOVA SEQUÊNCIA DE CENAS
DO HOMEM PUXANDO A CARROÇA

ELAINE BLAST (OFF)
Seu João percorre ruas da Grande São
Paulo, acompanhado pelo filho Robison.
Ouve muitos nãos.

SEU JOÃO ENTRA EM OFICINAS

SEU JOÃO
Tem alguma coisa hoje?

MECÂNICO
Tem nada. Tá tudo limpo. Olha aí.

SEU JOÃO
Tá tudo limpo hoje?

EM OUTRA OFICINA. SOBE TRILHA E CAI PARA BG NOVAMENTE

SEU JOÃO
Não tem nada de sucata?

MECÂNICO 2
Hoje não.

SOBE TRILHA EM NOVA SEQUÊNCIA DE SEU JOÃO TRABALHANDO

ELAINE BLAST (OFF)
Ele, às vezes, tem sorte.

SEU JOÃO RECEBENDO UM PEDAÇO DE FERRO

SEU JOÃO
Obrigado. Falou! Aí. Mais um ferro, ó.

ELAINE BLAST
Será que é ferro mesmo?

SEU JOÃO
Aqui é ferro, ó. Com o imã, ó.

É possível notar nas visitas de seu João às mecânicas em busca de ferro velho a utilização de um microfone de lapela que permite que o entrevistado caminhe livremente e fale explorando o ambiente em que se encontra numa atitude mais descontraída, conforme ressaltado por Erick Bretas em entrevista.

TRILHA VOLTA AO PRIMEIRO PLANO E SEGUEM AS IMAGENS DE SEU JOÃO PUXANDO A CARROÇA

ELAINE BLAST (OFF)

Um trabalho duro e perigoso, debaixo de sol e no meio do trânsito, mas, com pouco estudo, onde mais conseguir 43 reais por um dia de trabalho? Mais de 800 em um mês agora que a sucata está em alta.

SEU DIDI

Antigamente, com 2 quilos de ferro você comprava 1 pãozinho e hoje, com 1 quilo de ferro, tem lugares que você compra até 2 pãozinho. Com 1 quilo de ferro. Tá bom, sim.

CENAS MOSTRAM SEU DIDI TRABALHANDO. SEQUE A MESMA TRILHA.

ELAINE BLAST (OFF)

Seu Didi, que começou no lixão, é hoje, digamos, um empresário do ramo. Tem carro pra recolher o ferro velho, telefone comercial - o disque-sucata - e até um funcionário.

SEU DIDI

Eu acho que minha vida toda foi uma reciclagem. Até o ferro velho reciclou minha vida.

A partir daqui inicia-se a conclusão da reportagem e, mais uma vez, a mudança é delimitada por um novo estilo musical com andamento mais rápido que dá mais ritmo para o encerramento.

ENTRA TRILHA ELETRÔNICA ESTILO TECNO EM CLIPE COM MONTAGEM DAS DIVERSAS CENAS DA REPORTAGEM QUE VÃO ILUSTRANDO O TEXTO

ELAINE BLAST (OFF)

Sucata, eixo, vagão, trem, trabalho pra João, Leandro, Sidney, Vivian. É mais um elo da cadeia que já tinha Arneau, Miriam e Benevides. Gente que trabalha na extração de minério, como nós mostramos na semana passada. E do ferro se faz o aço e mais centenas de milhares de empregos que nós vamos

mostrar na semana que vem na terceira
reportagem da série "Mapa do Emprego".

SOBE SOM DA TRILHA ENQUANTO UMA BARRA DE FERRO
ENCANDESCENTE PASSA PELOS TRILHOS DA FUNDIÇÃO.

B.B. King está em São Paulo

Esta reportagem exibida em 30 de novembro de 2006 é um exemplo de matéria que trata de música e que, para tanto, tem de abrir espaços para que a música soe, ilustrando a reportagem e exemplificando ao telespectador o assunto tratado, conforme colocou, com propriedade, Erick Bretas:

“Nem sempre, o telejornalismo, quando fala de música, consegue cumprir sua função. Nem sempre você consegue informar bem porque nem sempre forma e conteúdo estão bem adequados. Então, seu conteúdo é música, mas a forma é o conteúdo também. (...)O que eu estou vendo, o que eu estou enxergando nesse problema específico da música é que nem todo mundo entende forma e conteúdo estão, mais do que nunca numa matéria sobre música, eles estão tão atrelados que, se você tenta desligar, você tem que dar uma marretada e você esfacela tudo. Ou seja, dar um “sobe som” não é apenas uma questão estética para você dar um brilho na matéria. Aquilo é o conteúdo da matéria. Você precisa que a música esteja bem representada porque você está falando sobre música. Então, não é simplesmente deixar a música mais agradável para o ouvido do telespectador, é desenvolver bem a sua pauta. Se você não consegue dar uma matéria com bons “sobe sons” para falar do *ska*, você não desenvolveu a sua pauta. Você não informou, você não cumpriu sua função de informar.”¹⁸³

É possível perceber durante a reportagem a representação da música em trechos de shows que vão de 4 a 20 segundos de duração. A música só pára nas entradas da entrevista coletiva de B.B. King. Como resultado, a matéria tem quase 4 minutos de duração.

Vale ressaltar que se trata de uma reportagem híbrida que mistura o factual da chegada de B.B. King ao Brasil com elementos da área de cultura, como a história do blues. Esses elementos foram preparados anteriormente, uma vez que a chegada era prevista. O

¹⁸³ Erick Bretas. Op. Cit.

resultado é uma matéria com imagens do dia, elementos do departamento de arte e imagens pesquisadas em arquivo.¹⁸⁴

Transcrição e comentário da reportagem sobre B.B. King em São Paulo, exibida em 30 de novembro de 2006.

ÂNCORA NA REDAÇÃO

CHRISTIANE PELAJO

O rei do Blues vai pendurar a guitarra. B.B. King se apresenta em São Paulo naquela que ele próprio anunciou como sua última turnê. Talvez seja mesmo a cerimônia do adeus, mas aqui vai um aviso aos fãs do rei do blues e de Lucille: malandro como todo bluseiro, o próprio King diz "nunca diga nunca".

B.B.KING SE APRESENTA EM UMA CASA DE ESPETÁCULO CANTANDO "EVERYBODY WANTS TO KNOW WHY I SING THE BLUES". MÚSICA CAI PARA BG.

A abertura da reportagem já é feita com um trecho de 11 segundos de um show, mostrando bem o estilo de B.B. King.

REPÓRTER (OFF)

"The Farewell Tour": a turnê de despedida. O rei do blues diz que essa é a última vez que põe o pé na estrada.

REPÓRTER EM MEIO ÀS MESAS LOTADAS DA CASA DE ESPETÁCULOS. MÚSICA DÁ LUGAR AO SOM AMBIENTE.

REPÓRTER

(para a câmera)

B.B. King começou agora à noite a parte brasileira da excursão, nessa casa noturna de São Paulo. Ele, que gosta muito do Brasil, vai tocar também em Curitiba e no Rio de Janeiro. O bluseiro está com 81 anos, e reclama que a idade já pesa no corpo.

¹⁸⁴ Ver CD-Rom anexo

B.B. KING CHEGA EM UMA CADEIRA DE RODAS PARA A ENTREVISTA COLETIVA

REPÓRTER (OFF)
Depois de dez horas no avião, ele
chegou para a entrevista numa cadeira
de rodas, mas cheio de alegria.

B.B.KING FALA ALEGREMENTE PARA A PLATÉIA DE JORNALISTAS

B.B.KING
Hello, folks. This is B.B. King.

SEQÜÊNCIA DE IMAGENS ALTERNA FOTOS ANTIGAS DE B.B.KING COM
IMAGENS DE SEU ÔNIBUS E REGIÕES DE MEMPHIS. ENTRA UM SOLO
DE GUITARRA DE B.B.KING EM PRIMEIRO PLANO. CAI PARA BG

Aqui são mais 11 segundos de música em primeiro plano evidenciando a
guitarra de B.B. King, sempre em shows. Esta mesma música ainda volta ao primeiro plano
ao final da fala do repórter.

REPÓRTER (OFF)
São seis décadas rodando o planeta com
Lucille nos braços - a famosa guitarra
Gibson negra virou lenda; foi batizada
em 1949, quando B.B. King tocava num
inferninho, e viu dois marmanjos se
engalfinharem por causa de uma certa
Lucille.

IMAGENS FUNDEM-SE COM SHOW, REVELANDO QUE A TRILHA É
DIEGÉTICA. MÚSICA VEM PARA PRIMEIRO PLANO E VOLTA PARA BG.
NOVAS FOTOS ANTIGAS APARECEM.

REPÓRTER (OFF)
B.B. tinha então deixado de ser Riley,
seu nome de batismo, para virar Blues
Boys King, ou B.B. King.

B.B. KING NA ENTREVISTA COLETIVA. MÚSICA PARA

B.B.KING
I dont fell that I'm the king...

REPÓRTER (OFF)
(fazendo tradução
simultânea)

"Eu não me sinto rei, sou apenas um cara que gosta de tocar guitarra. Por causa dela, eu parei de dirigir trator e colher algodão"

SOLO DE GUITARRA VOLTA ACOMPANHANDO NOVAS IMAGENS HISTÓRICAS QUE ILUSTRAM TEXTO

REPÓRTER (OFF)
Como nove entre dez bluseiros, a história dele começou num campo de algodão no sul dos Estados Unidos. Mas, ao contrário da maioria dos tocadores de blues, king incorporou alegria ao gênero.

IMAGEM DE SHOW DE B.B. KING COM MÚSICA ANIMADA

B.B. KING EM ENTREVISTA

B.B.KING
All blues sings "hi hi hi" (imitando choro). I'm not like that.

REPÓRTER (OFF)
(em tradução simultânea)
"Tem aquela coisa de todo bluseiro ser chorão. Mas eu não sou. Eu era feliz até lá na plantação. Eu gosto de ver caras felizes, gostaria de ter agora uma mulher bonita com uma cara feliz"

Repórteres riem enquanto B.B. King apela aos céus ironicamente.

SEQÜÊNCIA DE IMAGENS ALTERNA LETREIROS EM NEON EM MEMPHIS E FOTOS ANTIGAS DE B.B. KING. MÚSICA DE B. B. KING COM ARRANJO MAIS MODERNO EM PRIMEIRO PLANO. CORTA PARA B.B.KING NA ENTREVISTA COLETIVA. MÚSICA PÁRA.

REPÓRTER (OFF)
B.B. King não pensa na morte, e nem quer saber se vai para o céu ou para o inferno.

B.B.KING FAZ GESTOS APONTANDO PARA CIMA E PARA BAIXO. CORTA PARA FOTOS DE ROBERT JOHNSON COM MÚSICA DELE MESMO.

Até aqui, entram mais três “sobe sons” de 4 segundos, pontuando sempre as passagens que buscam um novo aspecto no foco da reportagem.

REPÓRTER (OFF)

SE O ASCENSORISTA
FINAL O LEVAR PARA
BAIXO, VAI ENCONTRAR
ROBERT JOHNSON, O
MAIOR NOME DO BLUES.
ELE MORREU EM
CIRCUNSTÂNCIAS
MISTERIOSAS EM 1938,
AOS 27 ANOS.

ANIMAÇÃO EM COMPUTAÇÃO GRÁFICA MOSTRA ENCRUZILHADA ONDE
VAI SE DESENNOLANDO AÇÃO NARRADA PELO REPÓRTER.

REPÓRTER (OFF)

Johnson, diz a lenda, era apenas mais
um vagabundo numa encruzilhada do
Mississippi quando encontrou um
estranho que lhe disse:

ESTRANHO

(um vulto na animação com
voz caricata)

Você será o maior tocador de blues!

REPÓRTER (OFF)

Mas para tanto, Johnson teve de assinar
um contrato; o contratante era o diabo
que levou-lhe a alma.

A animação não é pontuada por nenhum som ou ambiência. Não há uma explicação estética evidente para o fato, de onde podemos concluir que, provavelmente, o silêncio se deve à falta de tempo para colocar a matéria no ar, uma vez que se tratava de um factual do dia.

CENAS DE SHOW DE B.B.KING COM SOLO DE GUITARRA EM MÚSICA
ANIMADA.

REPÓRTER (OFF)

A alma de B.B.King, porém, pertence ao
blues

Há aqui mais uma inserção de trecho de show.

CORTA PARA B.B.KING NA ENTREVISTA COLETIVA

B.B.KING
(em BG)
Blues is...

REPÓRTER (OFF)
(tradução simultânea)
"Blues é vida, V-I-D-A. Tem a ver com
pessoas, lugares e coisas, e é isso que
faz a vida neste planeta"

B.B.KING
...and that makes life on this planet
in my opinion.

IMAGENS DE SHOW DE B.B.KING QUE ENCERRA MÚSICA COM SOLO DE
GUITARRA. APLAUSOS.

O encerramento da reportagem é feito com um longo trecho de 20 segundos de um show de B.B. King onde um solo de guitarra finaliza uma música, num final grandioso para a matéria.

Feira de Caruaru é patrimônio cultural imaterial do Brasil

Temos nessa reportagem um exemplo do uso do áudio direto como elemento narrativo e para recriação do ambiente da ação, quando há momentos em se soa em primeiro plano o falatório e a correria dos feirantes chegando para montar a feira. Há também a utilização de trilha musical com a fonte identificável na tomada da ação com a música de pífanos dos tocadores que se apresentam na própria feira. Trata-se, portanto, de uma reportagem factual - uma vez que informa sobre o registro da Feira de Caruaru como patrimônio cultural imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional ocorrido no dia – que se utiliza de alguns elementos das reportagens com produção mais esmerada. A matéria foi ao ar em 07 de dezembro de 2006.¹⁸⁵

Transcrição e análise da reportagem "Feira de Caruaru é patrimônio cultural imaterial do Brasil" exibida em 07 de dezembro de 2006.

ÂNCORA NA REDAÇÃO

CHRISTIANE PELAJO

Cantada em verso e prosa e símbolo de toda uma região, a feira de Caruaru foi reconhecida hoje como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

IMAGEM DE FEIRANTES CHEGANDO PARA A FEIRA

REPÓRTER (OFF)

Três horas da madrugada, começa a correria na feira de Caruaru, agreste de Pernambuco.

SOBE SOM DO ÁUDIO DIRETO COM FALATÓRIO E CORRERIA

REPÓRTER (OFF)

Uma maratona pela sobrevivência: homens e mulheres empurram carrinhos, carregam peso.

¹⁸⁵ Idem

SOBE SOM NOVAMENTE

REPÓRTER (OFF)
São comerciantes que vêm de toda
região, trazendo mercadorias para
vender. A agitação atravessa a
madrugada.

PLANO GERAL DA FEIRA AINDA DE MADRUGADA SE FUNDE COM
IMAGEM DO AMANHECER. IMAGENS DO MOVIMENTO DE FREGUESES
PELOS CORREDORES DA FEIRA.

REPÓRTER (OFF)
Quando o sol aparece, uma multidão já
está nas ruas. Fica até difícil
caminhar no meio de tanta gente: são
cerca de 30 mil feirantes disputando a
freguesia.

A primeira parte da reportagem, que apresenta os feirantes chegando para a
montagem da feira, é um exemplo típico da valorização do áudio direto para a recriação do
ambiente dessa movimentação humana.

FEIRANTE ANUNCIA

FEIRANTE 1
Saia a partir de 5 reais aqui, ó!

REPÓRTER (OFF)
Oferecendo de tudo.

FEIRANTE 2
(para a câmera)
Cebolinha, véio. Pacotão de 1 real.

REPÓRTER (OFF)
A compradores de toda parte.

SEQÜÊNCIA DE DEPOIMENTOS

COMPRADOR 1
Aracaju, Sergipe

REPÓRTER
(entrevistando
compradora)
Você vai vender onde?

COMPRADORA 1
Em Quebrangulo, Alagoas.

IMAGENS AÉREAS MOSTRAM A FEIRA

REPÓRTER (OFF)
O maior e mais efervescente comércio
popular de todo o interior do Nordeste
é mais do que uma feira: são várias em
uma só.

IMAGENS ILUSTRAM TEXTO

REPÓRTER (OFF)
Tem a de roupas, verduras, frutas,
flores, bolos, artesanato.

GRUPO DE PÍFANOS CAMINHA TOCANDO PELOS CORREDORES

REPÓRTER (OFF)
Os corredores servem de palco para os
artistas populares.

SOBE SOM EXPONDO A MÚSICA EXECUTADA PELOS TOCADORES.
MÚSICA CAI LENTAMENTE PARA BG ATÉ SUMIR. REPÓRTER EM BANCA

Nota-se na utilização dessa *source music* que houve a manipulação do áudio direto em relação à edição das imagens, uma vez que, havendo só uma câmera para a captação do vídeo e do áudio, os vários cortes para planos que mostram detalhes dos tocadores deveriam produzir saltos na execução da música, pois foram gravados em momentos diferentes.

REPÓRTER
(para a câmera)
No começo, tudo o que havia nesta
região era uma fazenda, que deu origem
a uma pequena feira. Ao redor dela
surgiu uma vila, que depois se
transformou em cidade. Caruaru, que
nasceu da feira, ainda hoje depende da
fama e do comércio gerados pelo seu
principal cartão postal.

CÂMERA CAMINHA PELOS CORREDORES DA FEIRA

REPÓRTER (OFF)

Só o artesanato e as roupas movimentam mais de R\$ 40 milhões por mês, segundo os pesquisadores. Durante um ano e meio, eles fizeram um levantamento mais completo sobre a feira, para que ela pudesse ser reconhecida como um patrimônio cultural e imaterial brasileiro.

PESQUISADORA

(Maria das Graças Vilas)

Ela concentra a riqueza cultural da região como um todo, da região Nordeste, e também ultrapassa tudo isso, porque, hoje aqui, é como Luiz Gonzaga dizia: na feira de Caruaru, tudo o que você quer, você acha, você tem, você encontra.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS EM CÂMERA LENTA MOSTRAM HÁBITOS DA FEIRA. MÚSICA EXECUTADA PELOS TOCADORES ENTRA COMO BG.

REPÓRTER (OFF)

Mais do que um lugar, a feira de Caruaru é uma radiografia dos hábitos, gostos e costumes do povo nordestino.

MÚSICA SOBE PARA PRIMEIRO PLANO. BONECO DE BARRO RODA FINALIZANDO A REPORTAGEM.

A finalização, mais uma vez, utiliza-se de um “sobe som” final, desta vez com a música capturada na própria feira.

Conclusão

Esta pesquisa teve o intuito de oferecer um primeiro estudo da prática da utilização de trilhas musicais em telejornalismo, tendo como base para esta análise os quatro telejornais diários exibidos em rede nacional pela TV Globo. Apesar da ausência de material acadêmico a esse respeito, a abertura oferecida pela Rede Globo e a generosidade dos entrevistados forneceram informações que puderam trazer à luz alguns princípios que se mostraram verdadeiros quando confrontados com as edições do telejornalismo diário exibido na televisão. Além disso, através de uma abordagem histórica, foi possível traçar os caminhos pelos quais o telejornalismo brasileiro se desenvolveu e, muito embora a ausência de registros em arquivo em muito tenha prejudicado um entendimento maior acerca do uso da música nessas primeiras incursões, fica aqui o registro deste desenvolvimento que auxilia a compreensão do telejornalismo atual como parte de um processo.

O horário de entrada de cada telejornal na grade de programação tem influência decisiva na linha editorial devido ao público que atinge e a linha editorial, por sua vez, tem influência decisiva na utilização de trilhas musicais em cada um deles, as quais compõem um pacote estético que também se reflete na utilização de cores mais quentes para os jornais exibidos durante o dia e de cores mais frias para os exibidos à noite, duração das reportagens, ritmo e estilo da fala dos âncoras e articulação do texto.

Dentro da prática da produção dos telejornais foi possível perceber que o uso de música é dividido claramente em três categorias: a música tema, as vinhetas e as trilhas das reportagens.

Em relação à música tema, ela é disponibilizada pelos maestros em um pacote de arranjos diferenciados que são utilizados em 6 momentos distintos dentro do telejornal: na chamada do patrocinador, na escalada das manchetes, na vinheta de abertura, nas chamadas interbloco, nas vinhetas de abertura e fechamento dos blocos e no encerramento do telejornal. Uma breve análise musical revelou algumas características recorrentes em suas composições que, melodicamente, têm sempre a nota forte no primeiro tempo de cada compasso e, harmonicamente, são em tom menor, com exceção feita ao tema do *Bom Dia Brasil* que, em seu todo, tem uma roupagem mais leve e tem seu tema em tom maior. Todos

os temas têm em seu encerramento uma breve frase de finalização executada em *tutti* que foi aqui definida como “frase de assinatura”. Pode-se perceber também que é recorrente o uso de metais no arranjo dessas músicas, havendo sempre uma mistura entre estilos mais atuais e a identidade pregressa de cada música. Numa retrospectiva histórica, nota-se que suas composições são híbridas, ou seja, muito embora elas possuam sua autoria intelectual definida e reconhecida junto ao escritório de direitos autorais da Rede Globo, ao longo do tempo tiveram sua forma, seu arranjo, sua harmonia e até sua melodia modificadas com a supressão e a inclusão de novas partes por diferentes maestros que passaram pelos quadros da TV Globo, deixando cada um a sua contribuição. Nas escaladas e nas passagens interblocos é comum que essas músicas cedam espaço para áudios diretos e para músicas que pontuem reportagens consideradas importantes. Também foi possível notar certas práticas recorrentes nos arranjos das músicas tema de acordo com sua utilização. Por exemplo, nas escaladas e nas passagens interblocos é comum a supressão da melodia ou então a sua execução em regiões mais graves, evitando, assim, que elas atuem na mesma região de frequência das vozes dos apresentadores.

Nas vinhetas utilizadas internamente nos telejornais, o uso de música é sempre alimentado por composições feitas sob encomenda junto aos maestros da Globo que, sob a orientação do Departamento de Artes, desenvolvem as músicas e os efeitos sonoros que pontuam as vinhetas. Estas, por sua vez, são utilizadas na abertura de quadros fixos dos telejornais, com maior frequência no *Jornal Hoje*, e na composição de séries de reportagens e reportagens especiais.

Quanto à sonorização de reportagens, há um corte claro entre as reportagens factuais do dia - também chamadas de *hard news* - e as matérias frias. Dentro do *hard news* há pouco espaço para a inserção de música (com exceção feita somente a matérias que tratem do tema música) e privilegia-se o ruído, o áudio direto. As matérias frias, por terem mais tempo para serem trabalhadas e também por tratarem de temas mais amenos, têm constantemente em sua composição a utilização de trilhas musicais misturadas ao áudio direto, sempre como componente plástico e com pouca articulação dramática. Estas músicas são advindas ou do acervo pessoal dos editores, ou de um banco de trilhas brancas prontas que os maestros contratados deixam à disposição de cada editoria. Há ainda uma

terceira modalidade que são as reportagens que, sob encomenda, são inteiramente trilhadas pelos maestros.

Os critérios que definem se uma reportagem leva ou não música são basicamente três: sua temática, sua duração e o tempo disponível para a produção. Como, na maioria das vezes são utilizadas músicas prontas, há pouca articulação dramática no que diz respeito à trilha musical e, desta forma, a música surge muito mais como um componente plástico do que como um gerador de significado mais efetivo. Quanto à temática, as matérias que levam música, geralmente tratam de cultura, comportamento, ecologia, exposições, moda, esportes, culinária, música, literatura e turismo. A duração da reportagem também é decisiva para a adição da música como elemento para renovar a atenção do espectador.

A forma das reportagens mais produzidas que utilizam música é também bem definida, com uma abertura onde é apresentado o assunto e que faz bastante uso de música, o desenvolvimento que costuma ter depoimentos que não levam trilha e um encerramento com música e um último sobre som final. Nota-se também que, junto com a sonorização, toda a produção dessas reportagens é feita de maneira mais trabalhada, os textos são mais complexos, a edição é rebuscada e utiliza-se de efeitos de passagens, os depoimentos são pontuados com *inserts* de imagens ilustrativas, há inserção de artes, os *offs* dos repórteres são ilustrados com seqüências de imagens, usa-se posições de câmera mais criativas.

Devido à máxima jornalística de que as notícias factuais mais fortes abrem o telejornal, é raríssimo encontrar reportagens sonorizadas nos primeiros blocos. As matérias mais frias e leves que levam trilha costumam ser apresentadas mais para o final de cada edição, numa tradição histórica dos telejornais da Globo de encerra-los com um tema alegre e leve que, dentro do *Jornal Nacional*, é conhecido como a reportagem “boa noite”.

O *Jornal da Globo* é destacadamente o que apresentou maior variedade e ousadia na sonorização de reportagens. A sua editoria-chefe que declaradamente experimenta, o seu público-alvo melhor instruído e a liberdade para botar matérias maiores no ar parecem fazer com que as reportagens lancem mão de todos os recursos para produzir peças audiovisuais mais vistosas e trabalhadas, refletindo em sua linguagem o constante aprofundamento que se faz dos temas abordados.

O *Jornal Nacional* se diferenciou dos demais por optar por quase nenhum uso de músicas internas e pelo uso econômico de trilhas em reportagens. Isto se deve principalmente à sua missão interna na Globo de ser o telejornal que fala a todas as classes, o que obriga a editoria a ser mais rasa em suas abordagens e a pôr reportagens curtas e simples no ar. Além disso, o *Jornal Nacional* mostra-se o telejornal pelo qual a Rede Globo tem o maior zelo, fazendo com que haja pouca mobilidade e experimentação em sua forma. Cite-se como exemplo a música tema de abertura que possui um arranjo antigo e que não se permite mudar.

O *Jornal Hoje* se mostrou pródigo na utilização de vinhetas musicadas, revelando-se o telejornal mas leve em relação aos outros. Destacam-se nele as duas lapadas “O Mundo em 1 Minuto” e “O Brasil Hoje” que se utilizam de uma sequência de notas cobertas com música em BG, naquilo que pode ser identificado como uma aproximação com a linguagem consolidada pelos cinejornais.

Uma característica marcante na utilização de músicas internas nos telejornais estudados, com exceção do *Jornal Nacional*, foi a forte influência dos gostos pessoais dos produtores nas decisões finais. Ou seja, mais que uma decisão subjetiva, a utilização de músicas e de quais músicas serão utilizadas passa por questões pessoais dos produtores e editores, sempre lembrando que os profissionais envolvidos já possuem internalizados em si os parâmetros estéticos que são aceitáveis dentro da emissora e, por consequência, atuam dentro de um leque de opções já previamente restrito. Este gosto pessoal não se aplica às decisões sobre a forma e a roupagem dos jornais que são decididas e discutidas em instâncias superiores.

De maneira geral, é importante entender a produção do telejornal como um emaranhado de fatores internos e externos que definem sua forma e sua linguagem e que, quase que independentemente de fatores estéticos, muito do que vai ao ar é moldado pelo calor dos fatos e pela correria da produção diária da notícia. Por outro lado, a inserção de trilhas musicais parece obedecer muito mais a preceitos estéticos que se situam na intersecção da notícia com o entretenimento, do que a princípios de articulação desenvolvidos na linguagem audiovisual de ficção. Em outras palavras, os princípios que balizam a estética dos telejornais são o impacto, a animação, a presença e a contundência e

é neste sentido que tanto a música quanto os ruídos, o áudio como um todo, se articulam a imagem.

Para finalizar, é importante ressaltar que o estudo do áudio no telejornalismo é um campo ainda bastante aberto e, aparentemente, a ênfase na oralidade e nas imagens das notícias tem relegado estudos mais aprofundados sobre o tema a um segundo plano. Neste sentido, este trabalho buscou preencher um pouco desta lacuna e deixar sua contribuição para um melhor entendimento da notícia televisiva que faz parte do cotidiano nacional.

Bibliografia:*

ADORNO, Theodor e EISLER, Hans. *El cine y la musica*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976

AMARAL, Luiz. *A objetividade jornalística*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1996.

AZEVEDO, Lia C. A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960) in: *Ciência e Opinião*. Curitiba, v.1, n2/4 jul. 2003/dez.2004

BARROS Filho, Clovis de. *Ética na Comunicação: da Informação ao Receptor*. Moderna, São Paulo, 1995

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press, 1994.

BERGER, Christa. *Em torno do discurso jornalístico*. Mimeo, 10f. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, 1995.

BERNADET, J-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979

BERNADET, J-C.; RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo, Contexto, 1988.

BITTENCOURT, Luis C. *Manual de Telejornalismo*. UFRJ. Rio de Janeiro, 1993

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BUCCI, Eugênio. *Sobre Ética e Imprensa*. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

CARRASCO, Claudiney. R. Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica, *Dissertação de Mestrado*, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1993.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

Dicionário Abim da Música Brasileira Popular Brasileira. Disponível em http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=R%Eldio+Nacional - Acesso em 06 de julho de 2006

DINES, Alberto. *O papel do jornal*. São Paulo: Summus, 1986

ECO, Humberto *Viagem na irreabilidade cotidiana*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1990.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996

GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização. O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, tomo 3, v. 4, 1995. p. 463-500.

GANCHO, Cândida V. *Como analisar narrativas*. Ática, São Paulo, 1991.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Unesp, São Paulo, 1992.

GLOBO, *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2004

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. In: CALIL, Carlos Augusto. MACHADO, Maria Teresa (org.). Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 323-330.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. BI Publishing, London, 1987.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990

HOLMAN, Tomlinson. *Sound for film and television*. New York: Focal Press

KHEL, Maria Rita. *Eu vi um Brasil na TV*. in COSTA, Alcir Henrique; SIMÕES, Inimá e KHIL, Maria Rita. Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986

KOTSCHO, Ricardo. *Prática da reportagem*. São Paulo: Ática, 1986

- McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- MELO, José M. *Estudos de Jornalismo Comparado*. São Paulo, Pioneira, 1972.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo; Brasiliense, 1988.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlano. *A Informação no rádio*. Summus Editorial. São Paulo, 1985
- PISTON, Walter. *Orchestration*. Victor Gollancz, London, 1978.
- PRIOLLI, Gabriel. A Tela Pequena no Brasil Grande, in *Televisão & Vídeo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985
- REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. (Memória Globo). Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004. p.24
- RONDELLI, Elizabeth. A Realidade e ficção no discurso televisivo. 1998, *Revista Imagens*, n. 8
- RONDELLI, Elizabeth. “A produção ficcional televisiva como artefato da construção do real” *Comunicação e Política*, vol XXI, 1992
- SANTIAGO, Vanisa. **Direito Autoral**. Disponível em:
<<http://www2.uol.com.br/direitoautoral/artigo20.htm>>. Acesso em 03 junho 2006
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- SIMÕES, Inimá. *TV á Chateaubriand*. in COSTA, Alcir Henrique; SIMÕES, Inimá e KHEL, Maria Rita. Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação no Estado Novo*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- SQUIRRA, Sebastião. *Boris Casoy, o âncora no telejornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1993.

TINHORÃO, José R. *Música Popular, do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981

VIANNA, Ruth P. A. *História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha*. São Paulo, USP, 2003

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Scritta Editorial, 1993

Anexo I

Entrevista com Aluízio Didier, maestro contratado da TV Globo que, entre outras produções, fez o arranjo musical da abertura do Jornal Nacional. Entrevista realizada em seu escritório no bairro Humaitá no Rio de Janeiro em 21 de fevereiro de 2006

Marcos Luporini: Eu preciso levantar a parte histórica de quem compôs as trilhas de abertura dos jornais. Você tem essa informação?

Aluízio Didier: Vamos ver se eu posso te ajudar. Vamos aos poucos. Então, a abertura do Jornal Nacional, até onde eu sei, a criação dela, a composição dela é híbrida, veio de diversas fontes, até onde eu sei. O Eduardo Lages, que é o maestro do Roberto Carlos, que é o arranjador do Roberto Carlos, trabalhou muitos anos na TV Globo e me falou uma vez que uma parte teria sido composta por ele, outra parte baseada no *Emerson, Lake and Palmer* e outra parte no Pink Floyd. Então, é uma coisa assim que foi vindo. Talvez essa parte (cantarola o primeiro trecho), isso lembra um pouco aquela coisa do Atom Mother Heart, que é aquele disco da vaca do Pink Floyd, mas se bem que aquilo é (cantora trecho da música do Pink Floyd). Não é a mesma melodia. Quer dizer, eu não sei qual Pink Floyd então que o Eduardo citou que pode ser. Ele disse que o (cantarola o trecho do meio da melodia de abertura do JN) talvez tenha sido dele. Agora, o (cantarola a frase final da melodia da abertura do JN) isso aí, talvez, tenha sido baseado em Emerson, *Lake and Palmer*, em alguma das frases. A versão que está no ar... Na verdade, os arranjos foram se sucedendo ao longo dos anos. Essa versão é minha, que está no ar. Eu ainda botei um “swinguinho”, (cantarola a frase final com swing) que é assim agora. Também mudei a harmonia. A harmonia era muito quadradona. (vai até o piano e toca a versão antiga). E eu fiz (toca a versão nova). Quer dizer, uma outra cor. Uma outra coisa. Aí, isso entrou no ar em 1987 ou 88 e nunca mais me deixaram mudar isso. Eu tentei duas vezes. O diretor anterior, o Evandro Carlos de Andrade que morreu - que agora o (Carlos Henrique) Schroeder substituiu ele, faz uns dois anos que ele morreu, o Evandro - me pediu assim duas vezes para eu fazer outro arranjo para ver se rolava. Daí eu fiz e fiz bem diferente. Fiz uma coisa mais *broadcasting* (cantarola o arranjo) tipo NBC, ABC, assim, uma coisa mais americana, que foi o (William) Bonner quem me pediu que fizesse. Ficou muito bom, mas fizeram pesquisas lá qualitativas, não sei o que, “não, as pessoas gostam do antigo”. Aí, a verdade é que não deixam mudar. Foi para o comitê, isso agora virou uma verdade inquestionável, imutável, ninguém mais consegue mudar aquilo. Então, a participação que eu tenho nisso é como, digamos assim, um recriador, um arranjador, mas eu acho que fiz coisas que mudaram de cara, você pode...

M.L.: Eu “puxei” uma vinheta na internet um tempo atrás...

A.D.: Não tem nada a ver com aquilo que tá ali. Então, o Jornal Nacional é isso.

M.L.: Eu colhi a informação aqui (Central Globo de Jornalismo – RJ) que, quando acontece alguma coisa muito diferente, eles pedem para alterar o arranjo.

A.D.: Exato. Aí colocam este arranjo que eu fiz para o Bonner.

M.L.: Não costuma ser um arranjo especialmente feito.

A.D.: Não. Você chegou a ouvir o arranjo?

M.L.: Não.

A.D.: Deixa eu ver se eu tenho ele aqui.

M.L.: As passagens (de bloco) também foram todas feitas por você?

A.D.: Todas.

M.L.: Sempre baseadas no mesmo tema?

A.D.: Sempre.

M.L.: Eu gostaria de saber também como é a sua relação lá. Qual a sua função lá dentro.

A.D.: Bom. Atualmente, somos todos produtores musicais. Eu trabalhei dez anos na CGP (Central Globo de Produção) fazendo novelas, séries, essas coisas. Aí, há muitos anos me chamaram para ir para o esporte, em 92 eu fui e fiz muito bem. Gostei muito de ter mudado, realmente. Eu já fazia para jornalismo direto lá, mas eles resolveram ter um maestro lá, como eles chamavam “específico”. (encontra a versão “*broadcasting*” da abertura do JN) Tem outras que, não sei onde é que eu posso... Eu sei que eu tentei fazer uma tipo igual, “cover”, apenas usando instrumentos mais recentes, mais novos e... nada feito.

M.L.: O rapaz que me atendeu lá (Cristiano), falou que era composta a abertura especialmente para a edição.

A.D.: Não. É isso que eu te falei. É um arranjo que eu fiz com essa cor - não é bem esse ainda não, é um mais nervoso – que quando acontece alguma coisa, o Lula foi presidente, o papa morreu e tal, daí o Bonner vai e solta a coisa para chamar a atenção.

M.L.: O Jornal da Globo?

A.D.: O Jornal da Globo, atualmente, é de um compositor paulista chamado Marcos Baroni. Eu já tive tema no Jornal da Globo, depois o Sérgio Saraceni e agora, de muitos anos para cá, desde noventa e não sei quanto é Marcos Baroni.

M.L.: Jornal Hoje?

A.D.: Jornal Hoje é minha e do Luiz Avellar.

M.L.: O arranjo atual é o que vocês fizeram?

A.D.: Não. Agora quem está fazendo os arranjos é lá em São Paulo. É um rapaz... eu não sei se é Leonardo o nome dele. Vou dar uma olhada lá.

M.L.: E o Globo Repórter?

A.D.: Globo Repórter, esse sim é Pink Floyd. Agora, o arranjo atual... Eu acho que é Pink Floyd. Até o fim da entrevista a gente se certifica com o Roger Henri, que eu vou perguntar se o arranjo atual é dele e você já leva essa informação também.

M.L.: Eu também gostaria de saber do Fantástico.

A.D.: Fantástico é de Guto Graça Mello e Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho).
(telefone)

A.D.: Bom Dia Brasil é meu. Bom Dia Rio é meu, Bom Dia Praça também. A do Rock'n Rio e essa aqui são do Eduardo Souto Neto (vai ao piano tocar o "Tema da Vitória" da Fórmula 1). A minha é essa aqui (executa ao piano o tema de Abertura das transmissões da Fórmula 1 da Globo). Eu gosto muito dela. Adoro ela.

M.L.: Elas são todas seqüenciadas?

A.D.: Não. Essa aqui é orquestra. É, quer dizer, tem o arranjo original que era todo de orquestra. Não sei se você conhece com solo de guitarra.

--

M.L.: Sobre a hierarquia da aprovação das trilhas.

A.D.: Antigamente, tudo era aprovado pelo Boni. Era o Boni que mandava em tudo. Eu trabalhei com o Boni. Justamente por isso que eu fiquei muito ligado a estas partes das aberturas. Porque as chamadas "aberturas" da TV Globo eram verdadeiros exercícios de linguagem, tanto musical quanto visual. Era o que havia de moderno, de eletrônico. O Hans Donner bolando aqueles desenhos dele. Na época, aquilo era uma pancada. Hoje, o Hans está um pouco mais assimilado. A criatividade, também, de uma pessoa só não é uma coisa sem limites. Tem outros aí muito bons na praça, mas na época o Hans Donner era o papa da história. Então, o Boni fazia questão que tudo que fosse ali, fossem verdadeiros exercícios de linguagem e novidades em termos de música e imagem. Quando ele, em noventa e... Quando começou a haver o processo de troca de direção, de substituição, de renovação dos quadros da parte lá de cima porque a família assumiu o lugar, então o Boni foi aos poucos deixando o lugar, até que no fim da década de 90 ele definitivamente deixou a Rede Globo e ficou no mercado durante uns cinco anos sem trabalhar de quarentena. Era um acordo e

ele respeitou o acordo. O Boni é um cara muito legal, muito profissional. Do melhor calibre. Quilate espetacular. Eu tenho até muito orgulho de ter feito muita coisa com ele, pra ele na TV Globo, coisa que continuo fazendo porque ele tem a TV Vanguarda lá do Vale do Paraíba. A Vanguarda tem como público essa região de São Paulo e eu fiz todas as músicas da televisão dele. Então, quer dizer que foi uma pessoa muito importante para mim. Eu, quando comecei a trabalhar com ele na Globo, foi em 85, faz mais de vinte anos, eu tinha, portanto, vinte e nove anos de idade. Eu não era, assim, não tinha toda essa... Não estou dizendo que eu sou nada, mas agora eu tenho mais experiência do que há vinte e um anos atrás. Claro que tenho. Então, eu não tinha a experiência que acabou chegando um pouco depois e ele acreditou em mim e graças a ele eu fiz muitas coisas. Muitas delas você está aí vendo: é Jornal Hoje, é Bom Dia Brasil... Então, era ele que aprovava tudo. Com a mudança do organograma da Globo, com essa substituição na direção, quem ficou nesse processo de aprovação foram os diretores dos próprios programas. Nas novelas e nos núcleos às quais as novelas são ligadas. Por exemplo, tem o núcleo do Carlos Manga, aí, digamos que a Denise Saraceni faz a Belíssima, ela tá dirigindo, aí o Sérgio Saraceni, irmão dela, faz a trilha. De repente, não só a diretora da novela, mas o diretor do núcleo pode opinar. Chamar o Saraceni e dizer: “Aqui, eu acho pode acontecer isso, pode acontecer aquilo”. No caso do jornalismo, quem é que aprova? São os editores-chefe do próprio jornal, mais o (Carlos Henrique) Schoreder, que é o diretor do jornalismo em substituição ao Evandro Carlos. E vou dizer: a coisa do jornalismo ficou algo mais séria, porque, como você viu no exemplo do Jornal Nacional, viraram marcas (as aberturas) que parece que o público não abre mão. Então, a coisa do Jornal Nacional, os arranjos que eu fiz, esses que o Boni me encomendou, foram para no comitê, como eles chamam, o “conselho” da TV Globo. Esse “comitê” é formado por quem? Pelo Roberto Irineu Marinho, pelo João Roberto Marinho, pelo Schoreder, que era o Evandro Carlos de Andrade, por diretores da CGP (Central Geral de Produção). Eu sou ligado à Central Geral de Jornalismo: CGJ. Tem Central Geral de Engenharia, tem Central Geral de Informática. São centrais com seus diretores. O Schoreder é diretor da CGJ. É diretor do jornalismo da TV Globo. Ele é o diretor responsável. Se for para o ar uma ofensa ao presidente Lula, essa ofensa, em última instância, o responsável é ele.

M.L.: E as retransmissoras?

A.D.: No caso da TV Vanguarda, quem produz localmente o jornalismo, aquele jornal local, é a própria TV Vanguarda. Aí, quem deve ser o responsável, deve ter lá o nome do cara que eu não sei quem é. Se é o próprio Boni... eu acho que não.

M.L.: Isso é mais fácil pegar lá...

A.D.: Então, hoje é assim. No caso do jornalismo (da TV Globo), a aprovação de quem? Do editor-chefe do programa, do diretor do jornal... quem são os diretores? Renato Machado, do Bom Dia Brasil; do Jornal Hoje, a Sandra Annenberg... não sei; Jornal Nacional, (Willam) Bonner, Fátima (Bernardes); Jornal da Globo, era a Ana Paula (Padrão), entrou o (Willam) Waack...

M.L.: E o Erick Brettas.

A.D.: É o editor? O apresentador continua a Christiane (Pelajo) e o Waack, né? Pois é, todos esses são os caras que aprovam. Agora, não adianta eles aprovarem e chegar aqui no Rio, se o Schoreder não gostar, cai! E o Schoreder pode aprovar, porque, se chegar o “comitê” e dizer “tá descaracterizando”, não sei o que... cai também! Quer dizer, é essa a hierarquia da aprovação.

M.L.: Não deixa de ser democrática, né?

A.D.: Não... é tranquilo... é tranquilo. Quando eu trabalhava nas novelas, puxa, era muito pior. Era. Não sei agora como é que está, porque, como eu te disse, eu estou muito feliz lá onde estou, mas, no meu tempo, puxa, você ia fazer uma novela, tinha o diretor da novela, tinha o diretor do núcleo, tinha o Daniel Filho, que era diretor-geral de tudo, e tinha o Boni. Eram quatro instâncias e instâncias complicadas. No jornalismo, as pessoas são mais objetivas: direto ao ponto. No outro (dramaturgia), não. São todos assim meio geniais, aí não gosta disso. “Ah... aqui você podia fazer mais assim.” Mas, “assim” como? “Assim! Mais pra cima, assim!” Assim eu não sei como é. É difícil.

M.L.: É difícil conversar com não-músico.

A.D.: Você tem que ter um pouco de humildade na vida, também. Você sabe que o mais poderoso dos homens, em alguma instância, ele deve algo a alguém e precisa negociar. Ele precisa entrar em acordo. Até o doutor Roberto Marinho tinha seus limites. Suas limitações.

M.L.: Você o conheceu?

A.D.: Só de passar por ele. Nunca tive nenhuma entrevista com ele. Nada assim. O Boni eu conheço muito até hoje. Eu posso dizer que eu sou amigo do Boni. Assim, ele me convida para almoçar na casa dele de tanto em tanto tempo. A gente gosta de vinho. Ele é o rei do vinho.

M.L.: Ele é?

A.D.: Ele é muito craque. Ele é muito bom. Agora... é um homem, que, digamos assim, depois que deixou, era o imperador da TV Globo, era o todo-poderoso da TV Globo.

M.L.: E saiu porque quis, né?

A.D.: Não. Não... Quiseram.

M.L.: Porque eu vi umas entrevistas dele falando que tinha saído porque quis, “para encarar um novo desafio”, um papo mais desse. Que “tinha fechado um ciclo”.

A.D.: Isso sim! Isso sim. Porque quando chegou o Roberto Irineu (Marinho) e o João Roberto (Marinho), quando a família assumiu... Quando era o doutor Roberto, ele estava muito satisfeito com os resultados que o Boni dava para ele. Não havia problema. A Globo sempre foi brilhante do ponto de vista financeiro, econômico, sucesso, ibope, tudo isso. Teve um ano que a vaca quase foi para o brejo, que foi Collor de Mello quando entrou. Foi aquele ano de 91, né? 90 para 91, aí... O Boni me dizia assim: “Eu não estou nem recebendo.” Porque eles recebiam diretamente do faturamento. Era uma coisa percentual: tinha lucro, tinha salário, não tinha, não tinha. Ele não estava recebendo quase que o ano todo.

M.L.: Mas por que?

A.D.: Porque o Brasil... por causa do plano do Collor. Quem é que tinha dinheiro para investir? Investir em que? Publicidade... como é que vai pagar se o dinheiro tá preso no banco?

M.L.: Agora, deixando de lado a parte de aberturas e entrando nas matérias. Vai trilha nas matérias, por vezes. Você tem alguma participação nisso?

A.D.: Tenho, sem dúvida nenhuma. Todas as matérias musicadas eram musicadas com músicas minhas. Todas.

M.L.: De todos os jornais?

A.D.: De todos os jornais.

M.L.: Fantástico, inclusive?

A.D.: Não. Fantástico, não.

M.L.: Nem Globo Repórter.

A.D.: Nem Globo Repórter. Eu fiz Globo Repórter 2 ou 3 anos, mas quem fez mais tempo o Globo Repórter foi o Roger Henri. Chegou uma época, ele se cansou e ele queria fazer novela, não sei o que e eu disse “Eu gosto de jornalismo. Me passa.” Ele me passou, eu fiquei 2 ou 3 anos lá no Globo Repórter. No Fantástico eu cheguei a fazer alguma coisa, na época, mas larguei. Eu não posso fazer tudo. Agora, dos dois “Bom Dias” (Bom Dia Rio, Bom Dia Brasil), “Hoje”, Jornal Nacional, Jornal da Globo também. Mas acontece que a produção mudou para São Paulo, do “Hoje” e do Jornal da Globo. Então, a partir do momento que mudou para lá, eu ainda continuei fazendo algumas coisas, mas depois de uma certa época eles contrataram as pessoas para fazerem a música do programa. Então, já de um tempo para cá que não sou eu que musico o Jornal Hoje. O Jornal da Globo não tem quase música. Eu nem tenho visto, não sei o que tem acontecido direito por lá naquele jornal. No Jornal Nacional, raramente as matérias são musicadas. Quando são, é porque, de repente, é uma série digamos sobre floresta amazônica, devastação, não sei o que. Aí eu

vou, faço um tema tenso para denuncia de queimada, de derrubada ilegal das árvores, qualquer coisa assim. Faço uma coisa ou outra. Não é um jornal exatamente musicado. Já o Jornal Hoje é um jornal menos *hard news*, mais feito para... uma música aqui, uma música acolá. Quem deve estar fazendo atualmente... Eu tenho fitas e fitas e fitas que eu fiz para o Jornal Hoje. Para matérias, justamente. Eles usaram por anos e anos. Mas ,de uns anos para cá, quem deve estar fazendo é esse rapaz, Leonardo que você vai conversar com ele lá.

M.L.: A respeito de direitos autorais, como é que funciona? Usa-se músicas dos outros, prontas...

A.D.: Sim. Pede-se autorização ao departamento jurídico especialmente voltado para os direitos autorais. Dona Berenice Sofiete é a gerente do departamento ou a diretora, não sei qual é o nível dela no organograma. Normalmente a Globo tem um acordo com a chamada ABEM, que é a Associação Brasileira de Editores Musicais, que, mais ou menos, detém 90 por cento, acho, das músicas nacionais aqui, das músicas internacionais também. Então, paga-se um tanto pela utilização diária de uma música. Isso é pela autorização. Por exemplo, vamos supor, uma matéria sobre surf. Aí, aparece aquele garotão com a prancha de surf, não sei o que e tal, eles querem botar o “Menino do Rio” do Caetano Veloso – foi feita para um surfista que foi o Pepe... o Pepe não... aquele outro menino que morreu também... esqueci o nome dele – aí, ele usa, paga por volta de 400 reais para utilizar aquilo ali. Agora, uma coisa é a permissão de utilização e a outra é o direito de execução pública da obra. Então, o Caetano ganha em duas instâncias. Ele ganha por permitir, quer dizer, a editora do Caetano, por permitir que o Globo Esporte, em uma matéria, use o “Menino do Rio” e, depois, no tempo que tocou... tocou 2 minutos “Menino do rio... tal”. Ele recebe o equivalente a 2 minutos de execução pública da obra. Como que se dá isso na Globo? A Globo paga um “mensalão” ao ECAD e o ECAD distribui esse dinheiro pelos compositores que tocaram na Globo, e intérpretes. Um tanto vai destinado para intérprete, um tanto vai destinado para compositor, um tanto vai destinado para produtor. Deste tanto dos compositores, um tanto vai para quem compõe aberturas, um tanto vai para quem compõe *BG's* (sigla utilizada no meio para designar *background music*) de novela, de jornal, de Globo Esporte, do que for. Está lá o futebol, digamos um gol atrás do outro, aí aquela música que toca é minha. Teoricamente, eu ganho. Teórica não, praticamente eu ganho. A propósito, a Globo está em litígio com o ECAD.

M.L.: Ah é? Por que?

A.D.: Há seis meses. Porque o ECAD quer muito mais do que vinha sendo praticado, inclusive com pretensão de entrar no faturamento da Globo e a Globo não permite isso.

M.L.: Dinheiro...

A.D.: Claro...

M.L.: Como é que funciona, na parte do compositor que vai trilhar as matérias... O Erick Bretas me falou o seguinte: existe uma categoria de matéria que eles põe um ritmozinho só

para dar ritmo na matéria mesmo e, às vezes, vai do acervo pessoal do próprio editor, ele já põe lá e fim. E tem matéria que é sonorizada mesmo. Vai trilha, vai tudo. Como é que funciona isso para o produtor musical, uma vez que o jornalismo lida, teoricamente com a realidade, com a verdade, e, daí, a música nisso daí...

A.D.: Pode falsificar isso, não é. Olha, você está falando de um ponto crucial da música para o jornalismo. É esse o grande ponto. Eu, de vez em quando, sou chamado por eles para fazer umas palestras lá para os estagiários que vão entrar e conversar sobre trilha para jornal. Eu boto aquele começo do *Star Wars*, que tem aquelas letras indo em direção ao infinito, que é assim “depois de uma revirada, não sei o que, o senado decide derrubar o imperador, o imperador não sei o quê para reinstalar a paz na galáxia, tal tal tal...”. Aí eu boto mudo. “Talvez vocês já tenham ouvido falar dessa notícia aqui, desse assunto aqui.” Quando eu boto, eles: “Ah! Claro!” Aí eu digo assim: “Isso aqui poderia ser assim: (em tom neutro) ‘O congresso nacional resolveu hoje sancionar uma lei. O presidente Lula não deixou, não sei o que, não sei o que.’ Qual seria a música que eu colocaria nesse caso?” Eles ficam olhando assim e sempre tem um espertinho que diz: “Nenhuma.” É exatamente isso. A notícia não é para... a gente não pode falsificar a notícia, comentar a notícia com música. Principalmente nesse esquema do *hard news*. “Hoje o Papa João Paulo II morreu às 18 horas. O seu corpo vai ser velado...” Não tem essa de “Hoje...”, daí “bommmm” (imitando baixos de orquestra). Isso aí é uma cafonice horrorosa e uma apelação não só desnecessária, como de mal gosto. Daí parte até para uma coisa meio subjetiva. Tem televisões que, talvez, façam isso. Já colocam, assim na notícia, a coisa. Mas existem notícias, como eu te disse, por exemplo sobre derrubada de floresta amazônica, de repente o editor pega uma sequência de moto-serras, você pode perfeitamente fazer “tom tom tom tom...” (imitando baixos e *spicatto* misturando-se com barulhos de moto-serras). Aquilo dá uma dramaticidade à notícia. Qual é o ponto certo, qual é o tempero certo? Esse ponto é subjetivo, eu diria. Agora, existe uma linha, evidentemente, na televisão que quem brilhar é a notícia. Não é a música, não é o âncora, não é a coisa. A gente quer saber é a informação e a música pode, assim mal colocada, pode ou tornar a notícia desinteressante, ou pode tornar apelativa demais, ou pode ficar... enfim, fora do tom que a gente espera que a notícia tenha. Então, você tem que ver o seguinte: uma coisa é o *hard news*, a outra são programas jornalísticos mais documentários, vamos dizer, mais parecido com o que a gente chama de documentário. Esses sim, permitem muito bem a entrada da música e reforça o sentido das coisas. Também tem isso, tem músicas que, com a música, você comenta a notícia e tem música que, como disse o Erick Bretas, é só pra dar movimentação à coisa. O que a gente chama de escalada dos jornais... Jornal Nacional (cantarola a música da escalada) não tem melodia, né. Só aquela levada (cantarola mais um pouco). Daí ele começa “Incêndio na China. Governo chinês não sei o que. Já são 200 mortos. Você vai ver também: Lula retira seu apoio ao PSDB. Briga não sei o que...” Aquela música está ali para dar... para reforçar, digamos assim, a chamada. As manchetes do programa.

M.L.: Meio como um efeito audiovisual?

A.D.: É. Agora, na hora que você vai explicar a notícia, não existe essa de ter música. A não ser se for uma coisa mais para o documentário, série de reportagens...

M.L.: Mas, aí na série de reportagens, não entra o fato de ter mais tempo para fazer?

A.D.: Para fazer?

M.L.: É... porque, no jornalismo diário, complica um pouco, né?

A.D.: Complica, complica. Por isso que eles têm lá muitas músicas já feitas que eu deixei lá como banco. De repente, eles usam direto. O “Praça TV”, o SP TV, o RJ TV usa muita coisa porque, de repente, é matéria sobre praças do Rio de Janeiro, praças de São Paulo, se prestam muito a esse tipo de matéria. Uma música por trás, uma música tradicional que dê o ambiente daquelas praças, não é? Depende da situação...

M.L.: Na parte de sonorização, você sabe se coloca-se alguma coisa além da música? Por exemplo, passarinhos na praça. Filmou, captou, só tem ônibus passando, o cara quer dar um “arzinho” mais bucólico ali, mete o passarinho...

A.L.: Olha... Se precisar, certamente. Mas você mesmo disse uma coisa que é certíssima. Eles não têm muito tempo para certas coisas, a não ser matérias produzidas. Agora, eu faço a música da Globo News, toda a música da Globo News. Você conhece a Globo News?

M.L.: Conheço

A.L.: É música pra burro que eles precisam. Ali tem programas que me pediram. Vai ter uma série sobre Índia, oriente, não sei o que. Poxa... é muito fácil: vai ter música. Música característica, música que... Você pode até dar uma ocidentalizada na coisa, mas vai ter música regional, eles vão precisar disso.

M.L.: E você teria o mapeamento de quando entra trilha na matéria? Quando costuma entrar trilha na matéria?

A.D.: São matérias maiores, matérias mais trabalhadas, com mais tempo para serem editadas.

M.L.: Mais tematicamente falando, você saberia?

A.D.: Matérias mais ligadas à comunidade, à cidade, à ecologia, moda, comportamento... Matéria policial, por exemplo, não bota música porque é... demais. Fica *over*.

M.L.: Meio “Aqui Agora”...

A.D.: Não há uma fórmula assim. A gente falou aqui. Matérias... série de reportagens, matérias maiores, mais trabalhadas, ecologia, comportamento, cidade. É isso mesmo. Arte, cultura, museus. Isso tudo tem música. Mas, por exemplo, você sabe que cada jornal da Globo tem uma cara. O Bom Dia Brasil é um jornal de veiculação nacional com opinião.

Então, tem a Miriam Leitão sobre economia, tem o Alexandre Garcia que dá opinião, tem o Renato (Machado) que é mais âncora, que não emite muitas opiniões, ele é mais o *speaker*, mais o locutor e a Renata (Vasconcelos). O Jornal Hoje já é mais ligado a comportamento, a coisas assim. O Bom Dia Brasil se permite matérias sobre arte. Eles fizeram matérias sobre Radamés Gnatalli, sobre Tom Jobim, sobre Dorival Caymmi. Eu dei até entrevistas por conta do filme que eu fiz pra eles. Já o Jornal Nacional não é disso. O Jornal Nacional é *news*! Música só nas séries de reportagens e, mesmo assim, com muita economia. Série de reportagens sobre ecologia, sobre... quando é assim “saúde”, é só a música da vinheta da apresentação da seção, lá dentro não tem. Muito raro ter música dentro do Jornal Nacional. Muito raro.

M.L.: Eu notei porque eu assisti um tempo, meio que anotando, mas não cheguei a gravar. Foi anotando onde entrava e onde não entrava e quase não rola.

A.D.: Não rola. Salvo... Eu acho que, na morte do Papa, eu fiz umas coisas que eles usaram assim para o funeral, para o ritual do enterro, essas coisas...

M.L.: Alguém me falou que quando o Caco Barcelos entrou na fila para ver o corpo, tinha trilha.

A.D.: Então, uma coisa ou outra rola. Alguma coisa rola, mas muito pouca.

M.L.: E em termos de narratividade dentro da matéria? Eu sinto que, às vezes, as pessoas criam meio que um enredo dentro da matéria para tornar acessível para quem assiste. Para apresentar de uma forma que seja enredada. E a música entraria mesmo de uma maneira narrativa, ou só sublinhando as coisas?

A.D.: Existem várias maneiras de se musicar uma matéria, não é? Pode se partir para uma linha poética, lírica, pode-se partir para uma linha meramente para dar uma movimentada na coisa, para dar um pique na coisa. MTV não faz uma coisa que não tenha (imita um som de batucada). Tudo tem trilha, tudo tem efeito, que, aliás, a linguagem já está se esgotando um pouco. Eu li até uma matéria com o diretor da MTV dizendo que acha que talvez tenha que ter uma nova maneira de fazer a coisa.

Continuação da entrevista realizada por telefone do dia 19 de dezembro de 2006-12-19

ML: Eu reparei que tem uma certa influência do rock progressivo na abertura dos telejornais. Você concorda com isso?

AD: Não muito. Não concordo. As aberturas, normalmente, dos telejornais seguem um padrão... Seguiam, porque elas chegaram como tema ao formato que têm até hoje já há muitos anos. O Jornal Nacional, se você tem aí o original dele, ele de rock progressivo não tem nada. Ele parecia uma musiquinha, inclusive, quase humorística, né. Quando ouve hoje, na verdade, do lado desse arranjo que eu fiz em 87 ou 88, o original parece até meio

música de comédia. No Bom Dia Brasil, nem pensar. É aquele (cantarola início da música). Não é. O Bom Dia Rio, eu fiz há muitos anos também e é uma coisa meio nova bossa, funk carioca. Não é funk daqui, não. É funk americano que é (cantarola mais um trecho). Isso não tem em rock progressivo. Agora, o Jornal Hoje, foi feito numa época que... eu sou co-autor da música. Você me perguntou uma vez sobre essa autoria. É minha e do Luiz Avellar, mas há uma pessoa que diz... Porque eu fui procurar o Luiz Avellar propondo a ele uma co-autoria, porque eu modifiquei muito o material que eu encontrei até ficar nesse formato que tá aí e ele aceitou e tal, mas veio um outro cidadão reivindicar a autoria disso. Então, por enquanto, tá eu e Luiz Avellar. Agora, vamos ver como é que isso vai ficar.

ML: Quem que é o outro cidadão? Posso saber?

AD: Acho melhor por enquanto não, porque se, de repente, esse cidadão não tiver razão, você vai ter uma informação que não pode ir adiante. De qualquer maneira, o que consta é isso. E essa é do tempo de algo mais seqüencial dos anos 80. Veio dali. Só que eu que botei nesse ritmo que tá aí, com essa harmonia que tá aqui. Que mais. Jornal da Globo. É daquele rapaz Baroni, né? Que segue um pouco a linha que nós iniciamos na década de 80 com aquele tipo de baixo (cantarola um baixo seqüenciado em staccatto). O meu era (cantarola seu trecho). Aí, o Sérgio Saraceni veio com o mesmo baixo e fez quase a mesma coisa. Aí, veio esse rapaz e já fez... (não se recorda). Enfim, é uma coisa que eu não acho que siga exatamente essa coisa do rock progressivo. Você, agora, interpreta como você quiser. Outra pergunta!

ML: Na verdade, essa pergunta do rock progressivo surgiu porque, quando a Globo começou a consolidar a linguagem dela, eles buscavam tudo muito tecnológico, inclusive o Luiz Avellar, quando eu fui falar com ele, falou que tinha um MiniMoog lá...

AD: Tá. Mas tecnologia é uma coisa. Rock progressivo, pra mim, é Emerson, Lake and Palmer, é Pink Floyd, é Gênesis, é Yes. Não é isso? Agora, talvez, o Yes tenha alguma coisa, assim. Eu não sei. O Emerson, Lake and Palmer, vai ver até que você tem um pouquinho de razão. O Eduardo Lages me informou sobre a música do Jornal Nacional que os arranjos foram se sucedendo e aí foram modificando e tal. Ele achava que tinha um pedacinho dali que tinha algo de Emerson, Lake and Palmer, mas...

ML: Quanto a isso eu posso até te informar umas coisas que eu descobri. A música chama-se "The Fuzz", é do Frank DeVol e faz parte da trilha sonora do filme "The Happening" de 1967.

AD: É bem 60 mesmo a música.

ML: E o detalhe é que eu vi uma abertura antiga, ela não tinha aquela frase final.

AD: Então, esse dagadagá (cantarola as últimas 6 notas da frase final da abertura do JN) já é meu.

ML: É seu?

AD: Esse final é. Era (cantarola quatro notas numa escala descendente) e eu fiz (cantarola a frase atual). Entendeu?

ML: Tá. Então ela é sua essa assinatura?

AD: Não, não. Essa assinatura era assim e daí eu fiz assim.

ML: Quem fez essa frase? Você sabe?

AD: Isso aí pode ter sido incorporado pelo Eduardo (Lages), pelo Lincoln Olivetti. E eu que modifiquei esse tananá (frase final). Cada um vai botando uma coisinha aí e eu não sei te responder isso.

ML: Você tem influência de rock progressivo na sua formação?

AD: Tenho. Eu tenho 50 anos. No início dos 70 que foi isso, eu tinha 16 anos. É claro que eu acompanhei esses conjuntos que eu te citei durante um bom tempo.

ML: Foi você que fez a vinheta do “Caravana JN” ?

AD: Foi.

ML: Naquela abertura, você se inspirou no “Trenzinho do Caipira” ?

AD: Olha. Aquilo ali tem Brasil. (cantarola a música) Uma coisa assim. Por acaso, eu acabei de fazer um arranjo para o Boni lá da Vanguarda, pra TV Vanguarda que é do Vale do Paraíba, Taubaté, São José dos Campos e ele tem uma repetidora da Globo que é dele, a TV Vanguarda. Ele me pediu que fizesse 3 arranjos usando um jingle que o Tavito fez pra ele. Uma coisa bem, digamos assim, com estilo de “sou caipira pira porá”, como se fosse isso, uma coisa assim. (toca o outro telefone)

ML: Estávamos falando da música da “Caravana JN”.

AD: Aí ele me pediu que eu compusesse 3 arranjos em cima do tema da Vanguarda, o Boni, e eu fiz um sinfônico, um em cima da Primavera de Vivaldi e outro, eu mandei hoje pra ele, em cima do “Trenzinho Caipira”. Eu peguei a partitura do Villa (Lobos) e tudo na quinta-feira lá no museu Villa-Lobos e fiz. Agora, na época, quando eu fiz isso aí do “Caravana JN”, eu não me lembrei disso, mas você falando assim, é claro que esse ritmo tem algo de trenzinho, de trem mesmo

ML: Mas você quis colocar esse ritmo de locomotiva?

AD: Alguma coisa com movimento, que se movimentasse. Eu acho que você tem razão de lembrar. Agora, eu não pensei nisso na hora. Eu busquei algo brasileiro, então, isso tava naturalmente no meu... lá dentro do inconsciente também. Eu acredito, né. Sei lá.

ML: Você deixa um banco de trilhas prontas lá na Central Globo de Jornalismo?

AD: Deixo.

Anexo II

Entrevista com Erick Bretas, editor-chefe do Jornal da Globo, realizada na Central Globo de Jornalismo em São Paulo no dia 02 de fevereiro de 2006.

Marcos Luporini: Você sabe quem fez as trilhas do Jornal da Globo?

Erick Bretas: Foi feita pelo nosso maestro aqui de São Paulo. Aqui em São Paulo tem um maestro que faz isso. O Leo. Então, era trilha antiga e foi reorquestrada por ele. Eu identifiquei ali uma tendência, claramente, uma batida de drum’n bass. Daquele antigo, refaz o novo usando o drum’n bass como a base rítmica.

M.L.: Isso passa pelo crivo de quem?

E.B.: Isso passa pelo crivo da direção de jornalismo.

M.L.: É aqui (São Paulo) ou lá (Rio de Janeiro)?

E.B.: Qualquer mudança... As coisas pequenas, não. A trilha, a sonorização de uma matéria, é claro que não. Passa pelo editor-chefe. Por mim. Quando você vai mudar completamente o jornal... No caso, o Jornal da Globo teve isso: uma preocupação em se mudar. A saída da Ana Paula (Padrão) levou a direção a renovar o jornal. Então, tanto as vinhetas gráficas quanto todo o material sonoro: a trilha principal, as vinhetas de volta de blocos. Cada uma, você sabe, cada uma é uma peça diferente. Tem a peça que antecede a volta de bloco, tem a peça que é da passagem de bloco. São direções. O cara vai, faz um núcleo ali de... Ele pega o tema parecido, numa ele “loopa” (coloca um trecho curto em repetição), em outra ele faz uma “pecinha”, dependendo de como elas se encaixam. Essa parte é aprovada pela direção de jornalismo.

M.L.: Você é músico também?

E.B.: Não. Mas gosto muito de música. Gosto muito de música e tenho um pouquinho de nada de educação musical.

M.L.: Eu reparei que a última matéria leva trilha. Não necessariamente, mas costuma. Apurei com a Rosane Baptista o seguinte: no Jornal Nacional, eles preferem terminar com um a matéria mais leve para dar um fim mais “up”. O Jornal da Globo é igual?

E.B.: Não. O Jornal Nacional é muito mais restritivo em relação à sonorização que o Jornal da Globo. Se a gente levar ao extremo oposto ao Jornal Nacional, acho que está o Fantástico. (nele) Praticamente, toda matéria é sonorizada. A sonorização é um elemento rítmico da matéria. Você quer construir tipo um “sense of drama”. Você quer criar um suspense. Uma matéria investigativa, por exemplo. Então, no Fantástico você adiciona a

trilha para que a trilha também construa o clima que você quer mostrar. O Jornal da Globo tem um pouco mais, digamos assim, liberdade estética. Nós temos a opção de adicionar uma trilha, por exemplo.

M.L.: Um detalhe. Quando eu falei com o William Bonner ele estava comentando que quando internacionalizou a programação da Globo, aumentou o preço dos direitos. Como é que você está trabalhando esse negócio de direitos? Não sei se você trabalhava nessa época. Quando é que internacionalizou, você sabe?

E.B.: Não sei. Globo internacional deve estar no ar há uns... 4 ou 5 anos. Não sei te dizer. Uma pessoa muito importante para você falar é a Berenice Sofiete. É a pessoa da TV Globo que cuida do pagamento dos direitos autorais de tudo que é música que a gente usa. A gente avisa para ela com antecedência: “Berenice, vamos usar a música tal na sonorização de uma matéria assim, assim...” e pagamos por isso. Então, claro que isso tem custo. Se você usar cinco músicas por dia durante um mês inteiro, você vai... O custo é estratosférico. Não tem orçamento para isso. Então, a gente tem um maestro, também. Tem uma pessoa que faz trilha. Tanto o Rio como aqui. São coisa diferentes. O (Aluizio) Didier é o maestro mesmo. Ele é o cara que compõe as trilhas principais. Ele não faz a sonorização do dia-a-dia das matérias. Tem, tanto lá (Rio) como aqui, o cara que faz as sonorizações do dia-a-dia.

E.B.: (Após falar com um editor pelo intercomunicador.) É uma série que a gente tá montando para a semana que vem. A matéria ficou super bonita, tá com nove minutos, tá sonorizada, também. Tem um “tiozinho” cearense que vai voar pela primeira vez e aí tem uma trilha, é um pianinho, é um Luiz Gonzaga ao piano que sonoriza a parte do voo dele. Foi feito no Rio. A trilha é uma música do Luiz Gonzaga, não sei quem é o intérprete. O André pode até dizer, se você tiver interesse em se informar.

M.L.: Com quem eu poderia colher essa informação a respeito das trilhas usadas durante uma semana de telejornal?

E.B.: Aí, você precisa definir um pouquinho como é que vai ser o seu método, se você quer pegar todos os jornais, se você quer pegar algum jornal específico. Mas eu já te aviso que tem modalidade diferentes. Você tem uma modalidade, que é a modalidade do Fantástico, por exemplo, que o cara faz a matéria, não sonoriza nada, entrega a matéria na mão do maestro e o maestro faz uma trilha inteirinha para aquela matéria. Outra modalidade: a gente quer fazer uma sonorização temática. Então, tem uma série que talvez seja interessante você ver, que a gente botou o ano passado. É o “Viagem Clandestina”. O que a gente fez? A gente pegou lá... assim. É o nordeste o tempo todo. São caras que saem daqui de São Paulo e vão para o Nordeste em ônibus clandestinos. Eles são nordestinos e estão voltando para casa. Então, o tema ali, eles (os editores) escolheram o Tom Zé. Aquela trilha... foi “Parabelo”? Aquela trilha do espetáculo do Grupo Corpo? Eu acho que foi o “Parabelo” do Tom Zé com o José Miguel Wisnik. Então, o tempo inteiro você tem ali, em momentos importantes da matéria, na hora que as pessoas vão chegando, vão se emocionando porque estão voltando para casa, você tem um “sobe sonzinho” ali, tem um

pianinho de uma música nordestina. Outra coisa é uma matéria mais simples que você quer botar uma trilha de uma música eletrônica só para dar ritmo nela.

M.L.: Esta última é, normalmente, feita como? Na hora, o próprio editor faz?

E.B.: Aí é o que as pessoas tem de acervo pessoal. Eu, por exemplo, que gosto muito de música eletrônica, eu sou um fornecedor. Então, botava nas minhas quando era editor. Agora eu sou editor-chefe, né. Empresto minhas coisas. Tem outros editores que gostam também.

M.L.: É decisão do editor, então?

E.B.: Decisão do editor.

M.L.: Mas o repórter que cuida da matéria participa?

E.B.: Não. Isso é muito mais uma decisão do editor. Claro, o repórter sempre pode opinar: “Aqui você poderia dar um ganho de sonorização.”, mas isso é uma preocupação que está na agenda do editor, não está na agenda do repórter.

M.L.: A gente não terminou de falar sobre o som no Jornal da Globo. Você estava falando que vocês têm mais liberdade que no Jornal Nacional.

E.B.: Primeira coisa é que a gente bota matérias maiores no ar. O Jornal Nacional bota, de vez em quando uma matéria de... Excepcionalmente, ele vai botar uma matéria de nove, dez minutos. Mas vai ser uma ocasião muito excepcional. É uma matéria, por exemplo, do Caco Barcelos no dia em que ele entrou na fila para ver o corpo do papa. Normalmente, você não vê uma matéria de oito minutos no Jornal Nacional. Se você pegar um ano de Jornal Nacional, você talvez tenha duas matérias ou três matérias de oito minutos. Se você pegar o Jornal da Globo, você talvez tenha quinze matérias de oito minutos. Então, como a gente faz matérias maiores, é muito difícil você fazer uma matéria grande no ar sem sonorizar. Porque ela... é o que a gente fala de “embarrigar”. A matéria “embarriga” com muita facilidade. Ela é um tema que você está repetindo o tempo inteiro, então, você precisa usar a música, você precisa usar a trilha como uma coisa que vai reavivar de vez em quando o interesse do teu telespectador para aquela matéria. Então, até pelo tamanho das matérias que a gente faz, a gente precisa usar sonorização. E porque é um jornal que experimenta um pouquinho mais os formatos. Tem formatos que não são convencionais, como aquele do “off sonora”, passagem off sonora. A gente trabalha muito com “sobe som”. Até sobe som de diálogo mesmo. O que não é nenhuma coisa revolucionária. É o que o Globo Repórter faz há vinte anos, há trinta anos. O Fantástico faz também. Bota o microfone num, bota o microfone no entrevistado, a câmera vai atrás e... o cara está explorando o ambiente, por exemplo, uma plantação de soja. Tá andando pela plantação de soja, você tá captando o áudio dos dois e você vai pegar ali a conversa dos dois, uma conversa num ambiente solto. O cara não está com aquele microfone duro ali. Aquilo vai te dar alguma vantagem sobre o microfone “duro”. O cara tá mais solto. O cara pode pegar uma planta, por exemplo,

mostrar, você coloca um “insert” da planta. Então, da mesma maneira que a gente tem essa liberdade para fazer, por exemplo, um formato de uma entrevista, você tem liberdade também para sonorizar a matéria.

M.L.: Do Jornal Hoje você tem alguma informação?

E.B.: O Jornal Hoje também é um jornal que usa o sonorização com mais liberdade.

M.L.: Mas não pelo mesmo motivo?

E.B.: O Jornal Hoje tem um público diferente. Ele fala para público jovem. Tem um quadro de bandas até. Eu prefiro que você converse sobre Jornal Hoje com a Tereza Garcia. É a pessoa certa pra te dar as informações, mas, como telespectador mesmo você vê que é um jornal que fala para um público diferente, então, ao falar para o público jovem, ao falar para a moçada, você, às vezes, usa a sonorização para dar ânimo na matéria. Especialmente nas matérias de cultura, comportamento, de adolescente que é uma coisa que está muito na pauta deles.

M.L.: Se você tivesse que classificar em porcentagem quanto de trilha musical original (composta exclusivamente para as matérias) vocês usam aqui, quanto seria?

E.B.: Dez a vinte por cento.

M.L.: E trabalha-se alguma coisa além de música no áudio?

E.B.: Às vezes, a música é só um elemento. Você quer pegar uma batida para dar ritmo. Às vezes, você quer dialogar com a música. Por exemplo, a série “Mapa do Emprego” que eu fiz esse ano. Se você pegar a segunda matéria da série, é uma matéria que fala sobre o surgimento da indústria de componentes ferroviários. Eu peguei a música do Tom Jobim, que na verdade ele sonorizou um poema do Manuel Bandeira que é aquele “Trem de Ferro”. Então, tem lá, na hora que ele fala “vige Maria, que foi isso maquinista. Seu foguista bota fogo na fornalha que é preciso muita força, trem de ferro...”, eu usei um trecho inteiro dessa música de trinta, quarenta segundos só porque eu queria abrir a matéria de um jeito, eu queria fazer uma referência ao passado da ferrovia no Brasil e queria fazer depois uma remissão rápida à ferrovia hoje. E queria dizer que hoje não tem mais foguista. O foguista, por exemplo, é uma profissão que foi extinta. Então, eu tinha uma música que falava do foguista: “foguista, bota fogo na fornalha.”. Aí, quando eu dava sobre som nesse trecho, a repórter entrava falando assim: “A profissão de foguista foi extinta, mas para maquinista ainda tem muita vaga”. Aí a matéria de fato começava a ser desenvolvida. Então, nesse caso, a letra da música dialogava com o off do repórter. Isso pode acontecer de vez em quando. Você pode ter uma letra de música que seria sobre o objeto que você tá reportando.

M.L.: E sonorizar colocando um Foley, como colocar o barulho folha pisando se precisar. Vocês fazem?

E.B.: Não. Não porque aí é trucagem. A gente faz jornalismo. A gente não faz entretenimento.

M.L.: No dia em que eu fui lá na Globo (Rio de Janeiro), eu falei com o William Bonner e teve uma coisa muito engraçada que aconteceu. Eu perguntei para ele se, no caso de uma explosão, por exemplo, a cada cem metros que tiver da explosão, vão ser dez frames que vai atrasar. Eu perguntei: “Corrige-se isso?” Ele falou: “Não” Mas, no mesmo dia, foi aquele dia que teve uma explosão no hotel de jornalistas em Bagdá e a explosão estava sincronizada. Agora, não sei se foi aqui o na agência internacional. Porque tem esse negócio de ser o audiovisual e não o real exatamente.

E.B.: A gente pode dar um ganho de áudio na explosão, porque, às vezes, a captação dela foi feita em condições muito adversas. Você pode dar um ganho de áudio, mas arrumar um barulho de porta de carro fechando, jamais. Jamais faríamos isso. Aí é trucagem. Aí você está manipulando a imagem original. Isso a gente não faz. Você pode fazer um ganho. É... troca de tiro no Iraque: “pah! pah!”. Na hora em que você ouvir o “pah”, você dá um ganhozinho para ficar mais audível, até. Mas você não vai, por exemplo, pegar o áudio de uma troca de tiros. Você tem uma imagem muito boa do cara atirando, mas daquela imagem o cara não captou o áudio, o cinegrafista não captou o áudio. Você não vai pegar uma outra troca de tiros o botar em cima. Isso, jamais. Isso é distorção, é manipulação. Não faço.

M.L.: Ninguém faz?

E.B.: Ninguém faz. Aqui...

M.L.: Ninguém faz em lugar nenhum?

E.B.: Que eu saiba, não.

M.L.: Não é para fazer?

E.B.: Não é para fazer. Se faz, é porque faz errado.

E.B.: Eu, particularmente, estou engajado na briga com meus editores, um trabalho pedagógico que eu tento fazer com eles, que é assim. O Jornal da Globo tem um editoria que a gente brinca e chama de “Artes e Espetáculos” que é um nome que você empresta do jornal impresso, mas a gente dá muita matéria de música, de artistas que estão no Brasil, um artista estrangeiro que está no Brasil fazendo show ou um ritmo. Por exemplo, tem uma matéria sobre *ska*. Teve um festival de *ska* em São Paulo. Então, as pessoas nem sabem o que é *ska*. Vamos apresentar esse ritmo *ska*, vamos dizer quem está fazendo *ska* hoje no

Brasil. E aí, eu acho isso uma coisa importante: o editor que tem uma educação musical, sei lá, o cara que aprendeu a tocar guitarra na adolescência. Esse cara, quando ele vai editar, traz um produto muito melhor. Ele vai editar uma matéria sobre música. Educação musical é uma coisa importante, eu acho, para quem faz telejornalismo sobre música. Então, eu encho o saco dos editores para que os “sobe sons” de música sejam longos. De vez em quando vêm umas matérias de 3 minutos, você tem o tempo todo *off* do repórter explicando “Ah. Que o estilo se desenvolveu de tal maneira. Que os principais...” Aí, você vai botar o “sobe som” da música, o “sobe som” tem 3 segundos, tem 4 segundos. Não! Não pode ser assim. Você está fazendo matéria de música, abre um “sobe som” de 20 segundos. Deixa o cara ouvir a música, deixa o cara entender quais são as... Você não pode falar da dissonância se o cara não passou por nenhum acorde dissonante. Não deu nem tempo do cara entrar num acorde dissonante. Então, deixa. Deixa o telespectador ouvir a música. Então, isso, por exemplo, pode ser uma coisa para você pesquisar. Matérias sobre música. Se elas cumprem o objetivo de mostrar a música que se reportam ou se não cumprem.

ML: Se não cumprem, isso seria o que, então?

EB: Se não cumprem, é quando você... Eu acho que uma matéria que não cumpre... Eu tenho o exemplo de uma matéria que não cumpriu. Essa matéria foi ao ar recentemente, ela ficou pronta muito em cima da hora e a gente não teve tempo de mudar. E eu fiquei frustrado porque botei no ar uma matéria que não cumpriu o objetivo. Ela não cumpriu a pauta dela que era o seguinte: São Paulo Fashion Week. Era uma série de matérias sobre a São Paulo Fashion Week, sobre lados não óbvios, que não é o lado do desfile. “Ah. O desfile do dia foi o costureiro tal, apresentou tal e tal coisa.” O que são os assuntos colaterais da moda? Então, teve uma pauta que era assim: como é dura a carreira para modelo masculino, como os caras se ferram porque ganham salários menores. A outra era como a moda vai e volta, como a moda tem ciclos e como ela recupera no passado ou estampas, ou padrões, ou cortes e ressuscita aquelas coisas. Foi feita uma super pesquisa de imagem e tal. Numa delas, era matéria sobre trilha sonora: como as trilhas sonoras são importantíssimas para o desfile.

ML: Era uma que tinha uns *DJ's*?

EB: Não só *DJ*. Tinha lá o Hermeto Pascoal. Teve um cara que botou o Hermeto Pascoal no desfile. Teve uma apresentação de uma banda de rock ao vivo. E a matéria me frustrou porque ela não tinha. Eu contei: tirando o “sobe som” final, não tinha nenhum “sobe som” com mais de 5 segundos. Tinham vários “sobe sons” replicados, talvez 6 ou 7 “sobe sons”, e nenhum com mais de 5 segundos. Isso é uma incoerência. Vai fazer uma matéria para mostrar que trilha sonora é importante para um desfile e você não deixa o cara perceber que ritmo que aquela trilha sonora está dando para o desfile especificamente porque você não deixa a imagem se desenvolver. Portanto, a trilha se desenvolver. Você não deixa mais do que 5 segundos. O que é 5 segundos em um desfile? Não é nada. Cinco segundos, entrou um cara e você mal viu a roupa dele. Você não conseguiu acompanhar, você não conseguiu ter... Você tem que dar um “sobe som” de 20 segundos, de 30 segundos para mostrar como é que aquilo cria uma ambientação completamente nova no desfile. Como botar, por

exemplo, o Sivuca para tocar num desfile, ele vai fazer com que soe completamente diferente do que um *tecno* tradicional que você usa normalmente na trilha. Isso é uma coisa que talvez seja interessante. Nem sempre, o telejornalismo, quando fala de música, consegue cumprir sua função. Nem sempre você consegue informar bem porque nem sempre forma e conteúdo estão bem adequados. Então, seu conteúdo é música, mas a forma é o conteúdo também.

ML: Falta um pouco disso também em jornalismo científico, você não acha?

EB: Em televisão, você está dizendo?

ML: Tanto em televisão quanto em jornal impresso.

EB: Mas aí eu acho que o problema não é o problema de... Superficialidade, eu acho que sempre vai ter. A crítica à cobertura superficial, ela é recorrente e acho que ela é uma coisa “irresolúvel”(sic). Você sempre vai ter limitação de espaço e de tempo que vai te obrigar a cortar coisas e, às vezes, há coisas que são importantes e o objetivo da gente, diário, é se esforçar para não cortar as coisas relevantes para poder dar a solidez ou para você não vulgarizar. Ainda que popularize, você não vulgarizar. Por exemplo, uma cobertura como a cobertura de mapeamento de genes. O que eu estou vendo, o que eu estou enxergando nesse problema específico da música é que nem todo mundo entende forma e conteúdo estão, mais do que nunca numa matéria sobre música, eles estão atrelados que, se você tenta desligar, você tem que dar uma marretada e você esfacela tudo. Ou seja, dar um “sobe som” não é apenas uma questão estética para você dar um brilho na matéria. Aquilo é o conteúdo da matéria. Você precisa que a música esteja bem representada porque você está falando sobre música. Então, não simplesmente deixar a música mais agradável para o ouvido do telespectador, é desenvolver bem a sua pauta. Se você não consegue dar uma matéria com bom “sobe sons” para falar do *ska*, você não desenvolveu a sua pauta. Você não informou, você não cumpriu sua função de informar.

ML: Eu gostei muito dessa parte que você falou do diálogo da trilha com o repórter. Tem alguma outra matéria ou série que você ressaltaria?

EB: Tem. Tem essa coisa do “Viagem Clandestina”, por exemplo, que é a trilha nordestina. Ela não é um cara cantando, mas você está compondo um quadro. O cara voltando para casa com saudade, tá em São Paulo “gramando”, ganhando mal, ele vai voltar. Existe uma emoção na volta do cara e, aí sim, não tenho nenhuma vergonha de dizer que você quer sublinhar a emoção da volta. Então, você bota uma música que tem a ver com a raiz dele, que é para mostrar assim: esse cara pertence a essa terra, esse cara tem saudade da terra dele, ele está voltando, ele está vendo a terra dele pela primeira vez. Uma trilha pode sublinhar isso? A palavra é sublinhar. Não nem que a trilha deva acentuar. É só sublinhar. É só chamar a atenção para a emoção do cara. É possível fazer? É possível fazer! Como? Aí, tem matérias que mostram como é que isso foi feito. Nessa série, por exemplo, chama Viagem Clandestina.

ML: Tem mais alguma que você lembre?

EB: Tem uma matéria que eu editei... Aí, cada pessoa que editou uma vai te dar uma idéia diferente. Eu vou lembrar das que eu editei. A gente fez uma matéria, no Chile, sobre o telescópio que o Brasil tem lá no Chile, lá no deserto do Atacama. Tem um super telescópio lá em consócio com americanos e chilenos e a viagem para você chegar até o telescópio – está no alto de uma montanha, tem quase 3 mil metros de altura – e é uma viagem incrível para você chegar até o alto do telescópio. O clima vai mudando, você vai começando a ter neve no alto da estrada e a chegada é uma coisa impressionante: aquele telescópio com aquela cúpula branca, aquele monstro com uma cúpula branca no alto da cordilheira dos Andes na beira do deserto do Atacama. No meio do nada. Incrível a imagem. Então, a gente quis sublinhar. Aquilo que você está vendo, quem foi lá, eu fui lá, a sensação que você tem é indescritível.

Complemento da entrevista no dia 07/08/2006

ML: Qual é a linha editorial do Jornal da Globo?

EB: As características fundamentais do jornal, eu diria que é um jornal analítico, ele prima pela análise do noticiário. Além de oferecer o noticiário propriamente dito, a gente tenta entender por que e como as coisas estão acontecendo, além do que está acontecendo. É um jornal também que se interessa muito pelas notícias da noite. Eu acho que é isso.

ML: Há alguma divisão do editorial pelos blocos?

EB: Não. Normalmente, os assuntos mais importantes, mais quentes do dia, eles entram no primeiro bloco. A gente dosa para que os blocos tenham um equilíbrio de notícias interessantes, mas, normalmente, no fim do jornal ficam várias notícias de cultura, de comportamento, de eventos, de festas e a gente, normalmente, coloca o factual no primeiro bloco. Mas isso não é uma regra, isso pode mudar. Eventualmente, você pode ter, por exemplo, a gente abriu o jornal com o campeonato brasileiro. Se você tem uma grande notícia ligada ao campeonato brasileiro, você pode abrir com esporte, por exemplo. Durante a Copa do Mundo, a gente abria todo dia com esporte. Então, isso varia muito de acordo com cada edição.

ML: Essa parte de notícias quentes, como é que funciona com o Jornal Nacional nesse espaço de tempo que vocês têm? Vocês repetem?

EB: Não. Nunca a gente repete uma notícia do Jornal Nacional. Repetir a matéria, jamais. Mas a gente tenta atualizar. Se alguns assuntos que foram cobertos pelo Jornal Nacional eles não estavam concluídos, então a gente dá o desfecho. Vou te dar um exemplo concreto. Ontem, o Jornal Nacional deu um “vivo” mostrando que o Janene, estava acontecendo a

votação sobre a cassação do mandato do Janene e a gente deu já a matéria completa com o resultado da cassação. Então, a gente tenta atualizar as coisas que foram alvo de matéria no Jornal Nacional, mas que não estavam concluídas e, para aqueles assuntos que já estão concluídos, quando é o caso, a gente adiciona uma dose de análise, uma visão um pouco mais profunda sobre porquê aquela notícia se deu daquele jeito.

ML: Sobre o cotidiano, eu gostaria que você descrevesse rapidamente como são os horários da produção do jornal, desde a chegada dos primeiros editores.

EB: Bom. O dia do jornal começa por volta de 4 horas (da tarde), quando os editores começam a chegar; 16h30, a gente tem uma reunião... é uma reunião de “caixa” que a gente fala por rádio e por vídeo conferência com as Globos do Brasil inteiro e com as nossas afiliadas. A gente fala com Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, Campo Grande, Cuiabá, Goiânia, Salvador, Aracaju, Maceió, João Pessoa, Fortaleza, São Luiz, Belém e Manaus. São todas aquelas que têm... Mais Rio, Minas (Belo Horizonte), Brasília e Recife. Essa últimas quatro são por vídeo conferência porque são as Globos. As outras são por rádio conferência. A gente termina essa reunião por volta das 17h30, às vezes até às 18h quando a gente fica discutindo pauta e, aí, a gente tem um momento inicial quando os editores conversam com os repórteres, falam o que estão pensando em relação àquela notícia, do que esperam que a matéria tenha. Às 20h15, a gente vê o Jornal Nacional para ver o que... O Jornal Nacional meio que reapruma um pouco das nossas previsões. A gente vê exatamente o que o Jornal Nacional deu, como deu. Aí, depois do JN, a gente, normalmente, muda de rumo algumas matérias ou pede outras e o fechamento começa pelas 21h30 e vai até a hora que o jornal entra no ar.

ML: Eu vi uma série de reportagens sobre os 7 pecados capitais na política. Foi você que fez?

EB: Não. Não fui eu que fiz. Foi um projeto desenvolvido aqui por nós, mas foi coordenado por três editores e contou com dois cientistas políticos e o William Wack também fez dois VTs.

ML: Eu gostaria que você comentasse um pouco sobre a linguagem da matéria.

EB: É. Foi uma proposta da gente de fazer algo diferente. Foi o produto diferente que a gente ofereceu para a cobertura de eleições, né. Claro que a gente cobre o dia-a-dia, o que os candidatos estão fazendo, mas a gente também achou que tinha ali a chance de fazer com que as pessoas refletissem, fossem além. Além da cobertura do dia-a-dia, a gente abordou ali os vícios da política brasileira e procurava relacionar com os pecados capitais. A sugestão da Patrícia Carvalho, que é a nossa editora aqui, de fazer essa relação com os pecados capitais e procurar no comportamento dos políticos e, num deles, até do eleitor que é o da preguiça, procurar fazer uma relação e também pensar nas virtudes que poderiam combater cada um desses vícios. Por ser uma série especial, a gente tinha matérias grandes na faixa de 7 minutos, você tem que ter um capricho com a linguagem. O formato tem que ser diferente, as artes foram muito bem tratadas, a gente pensou numa linguagem de arte

que fosse comum à série toda, Então, de fato, foi um projeto. Agora, foi um projeto que demorou muito tempo, muito planejamento, pesquisa de formato. A gente testou alguns formatos que não deram certo, é uma coisa que a gente demora um tempo para fazer.

ML: Vocês buscaram inspiração em alguma outra coisa?

EB: Não. Foi uma coisa que a gente criou. Não vimos na televisão inglesa ou americana e adaptamos, não. Foi uma criação nossa mesmo.

Anexo III

Entrevista com Berenice Sofiete do escritório de direitos autorais da Rede Globo, realizada no Projac no dia 05 de junho de 2006.

M.L.: Eu queria saber como funciona a parte de direitos autorais para telejornalismo.

B.S.: Aqui na Rede Globo, eu sou responsável pela negociação da parte de todas as músicas que são utilizadas na Globo inteira. Globo São Paulo... As afiliadas, não, mas da rede sim: Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília. Então, toda a parte de música. Porque a gente usa na produção, na CGP que é a Central Globo de Produção, bem como no jornalismo também. No jornalismo a gente coloca todos os jornais: Jornal Nacional e Jornal da Globo, Jornal Hoje e os telejornais que são Bom Dia Rio, Bom Dia São Paulo (que também tem muita coisa) e RJ1 e RJ2. Então, isso é o que a gente chama de telejornais, englobando também os esportes: Esporte Espetacular, Globo Esporte e Sport TV também, porque Sport TV é um programa (canal de TV a cabo) que ele é exibido através da Globo Sat, mas ele é produção TV Globo. E Globo News também. Globo News, ele vai em TV fechada, mas ele é uma produção TV Globo. Aí você quer saber de utilização de música. Geralmente, jornalismo, até por uma questão de orçamento, porque, cada vez que você utiliza uma música, você tem que pagar aqueles direitos. A TV Globo tem convênios com as editoras musicais. A editora é aquela empresa na qual o autor musical, ele entrega a obra dele para aquela empresa administrar. Vou te dar um exemplo: Tom Jobim. Tom Jobim é autor e intérprete. Como autor ele era da BMG. Hoje não. Ele criou uma empresa dele e a própria família administra a empresa dele, então, sempre que eu vou utilizar qualquer música do Tom Jobim num programa como fundo musical no jornalismo, a gente tem que ir na editora do Tom Jobim e pedir autorização para isso. E paga por esses direitos porque esses convênios têm tabelas preestabelecidas de uso. Se é uma abertura, se é um tema, se é um fundo musical. Vai depender da modalidade da utilização. E nesse caso também, quando é um... mesmo fora do jornalismo, vamos dizer uma novela, a gente também tem que ir no produtor fonográfico e na gravadora e também pedir autorização. Mas o jornalismo, é muito raro eles utilizarem por essa questão, que tem que pagar porque o autor, ele vive da obra que ele criou, então geralmente uma licença, ela presume ser onerosa. Você pode até conseguir essa autorização sem custo nenhum, mas, a princípio, ela é onerosa. Até porque a empresa, para administrar um catálogo, ela cobra isso e o autor vai viver de que se ele não cobrar os direitos autorais dele. Então o jornalismo é isso Vou te dar um exemplo. Jornal Nacional, ele quer fazer uma matéria sobre a Amazônia. Aí ele quer colocar lá de fundo alguma sinfonia que ainda é protegida. Então a gente vai à editora e vai pedir essa autorização para uso. Quando a gente pede essa autorização, a editora vai falar “eu autorizo ou não”. Ela tem o direito a negar. A obra é do autor. Ele é quem diz se ele quer ou não autorizar. É um direito dele. Se ela falar que não, a gente avisa eles: “Olha, não utiliza.” Caso contrário, se eles utilizam, a gente vai pagar por isso. Mesma coisa: “quero uma música para adornar a matéria”. Aí eles me passam, mandam esse pedido para mim pelo email ou pelo telefone, geralmente por escrito para a gente ter documentado depois, até por

um questionamento: pediu ou não pediu. E a gente manda para eles um orçamento e, eles aceitando aquele orçamento, a gente fala “ok, pode usar”. “Ih, tá caro. Não quero. Não tem orçamento” então, não usa. Ou então eles procuram músicas que já sejam de domínio público e domínio público é considerado 70 anos após a morte do autor para que a obra caia em domínio público. São 70 anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à morte dele. Mas aí, às vezes, a pessoa pensa “ah... a música já é de domínio público”, mas a música é de domínio público na parte do autor, mas a gravação ainda é protegida.

M.L.: Vocês negociam fonograma e autoria separados?

B.S.: Negociamos. Em determinadas partes não há necessidade de solicitar o fonograma para tudo, até porque a TV Globo tem um acordo de gentileza com as gravadoras. A gente coloca muitas músicas das gravadoras nos produtos que são lançados, nos cds da Som Livre. Então, geralmente, ainda mais jornalismo que não vai trazer nenhum descrédito, nada, geralmente já uma coisa pré-autorizada. Só quando a gente vê que é muito complicado, daí a gente fala, mas geralmente são duas negociações: uma negociação para a editora para você tratar dos direitos do autor e uma negociação com a gravadora, o produtor fonográfico, para você ver aquela gravação. Por exemplo, quinta sinfonia de Beethoven. Beethoven já é de domínio público aqui no Brasil, porque, no Brasil são 70 anos e a gente segue a lei daqui. Nos Estados Unidos, não. É mais, agora, por causa daquela que eles chamam da lei Nick, são quase 100 anos de proteção. Mas, aqui no Brasil, e como vários países fazem parte do Convênio de Berna (1922) – e o Brasil assinou e ratificou esse convênio – então, o tratamento é igual. Se aqui é 70 anos e uma música lá fora é ainda protegida, aqui no Brasil eu posso usar. Vamos dizer que aqui são 70 anos, o prazo de proteção, após 70 anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à morte do autor a obra cai em domínio público, ela, para mim aqui, já é “domínio”. Vamos dizer que nos Estados Unidos não seja, eu aqui posso usar porque prevalece nossa lei. Agora, se minha obra vai lá para fora, essa música ainda é protegida lá e aí vai ter que pagar lá fora para ela ser exibida.

M.L.: E quanto à Globo Internacional?

B.S.: Ah. A gente tem o canal. A gente tem um tratamento do canal como se ele fosse uma filiada da TV Globo, porque o canal é destinado exclusivamente para assinantes brasileiros, para a colônia de brasileiros que vivem no exterior. Quem assina, a gente tem um conhecimento, são brasileiros, então é um canal super fechado. Pouquíssimos assinantes, uma coisa assim muito restrita, então o tratamento é que seja uma filiada da TV Globo. Depois, a gente já teve aqui uns exemplos: “ah, porque tá lá fora e tal”. U2 quando veio aqui, o U2 é super fechado. Eles autorizaram para o Brasil e para o canal. A gente consegue quase tudo no Brasil e no canal, inclusive obras internacionais. Nem todas, mas quando a gente dá esse tratamento dessa restrição do canal, é autorizado. Muito, né, porque não tem como desvincular, porque você está levando nossa cultura para os brasileiros que vivem lá fora.

M.L.: Quanto tempo demora esse trâmite de pedir a autorização, porque, na matéria diária, eu imagino que seja muito corrido.

B.S.: Acontece o seguinte... No convênio que a gente tem com essas editoras, a gente tem até um parágrafo lá que, em determinadas situações, a gente pode usar e depois pedir. A regra é uma autorização prévia e expressa. Você fazer o pedido antes. Mas em virtude do acelerado da produção, principalmente o jornalismo... Vamos dizer, o Fantástico, foi ao ar ontem. O que deu para eles pedirem a gente já pediu na sexta-feira, mas às vezes a edição é em cima do programa, aí, nesse caso, hoje ou amanhã a gente já tá pedindo. Mas, quando eles me pedem, a gente já sabe na hora. Eles me mandam um email “Bê, vou utilizar tal música”, “Ok. Pode usar”, porque você já sabe que aquela autorização não vai dar problemas. Ele vai me pedir uma música do Tom Jobim. Eu sei que música do Tom Jobim a gente tem um acordo com a ABEM (Associação Brasileira do Editores de Música), da qual a Jobim é afiliada, então, pelo seu bom senso, você sabe que não tem problema. Mas é isso, a autorização tem que ser prévia, mas em alguns casos, raríssimos casos, a gente pode pedir, principalmente jornalismo.

M.L.: Normalmente, quem escolhe a música é o editor?

B.S.: É o editor.

M.L.: E daí ele manda para cá.

B.S.: É. Ele manda para cá. Deixa eu te dar um exemplo aqui só para você ter uma idéia. Um email que eu tenho aqui do jornalismo. Olha aqui, a Marcela é do Esporte Espetacular: “Oi, Bere. Tudo bem? Estou usando neste domingo...”, quer dizer, foi dia 19 do cinco esse email, “... a música ‘Festa Brasileira’, 3 minutos. Autores: Seu Jorge e Gabriel Moura”, intérpretes e a gravadora. O email deu todos os dados aqui. Então, o que a gente vai fazer? Depois que chega este email dela, a gente entra com o pedido, que a gente tem um programa aqui no sistema que a gente vai incluir este pedido. Você insere lá o programa...

M.L.: Como é que chama o programa?

B.S.: Sisdaute: Sistema de Direito Autoral. Então, neste programa, a gente faz a inclusão deste pedido dela. A gente coloca o Esporte Espetacular, o número dele, o tipo de sincronização, que foi fundo, o produtor fonográfico que ela me informou lá...

M.L.: Quais os tipos de sincronização que vocês têm?

B.S.: A gente tem abertura. A abertura abre o programa. Tem tema. Tema, geralmente, é aquela música que ela é fixa. Ela vale mais para novelas, mini-séries. Vamos dizer, o Manuel Carlos, quando ele escolhe a trilha dele, para cada personagem ele vai escolher uma música. Então, aquela música vai ficar fixa ali para cada personagem e para pedir autorização eu vou pedir como tema. No jornalismo, a gente tem “fundo jornalismo”, porque a gente conseguiu fazer uma negociação com essas editoras devido ao custo de

orçamento deles, ao custo de a autorização ser assim diferenciada. Então, nesse caso, a gente paga como “fundo jornalismo”. E, depois que a gente entra com esse pedido todo dando todas as informações, ele gera um pedido que cai direto lá no editor. Na editora musical.

M.L.: Todas as editoras estão aí (sistema)?

B.S.: Todas editoras estão aqui.

M.L.: Você sabe quantas editoras são?

B.S.: São muitas. Para te dar uma idéia, só da ABEM são umas trinta editoras, da ABER (Associação Brasileira de Editoras Reunidas) colocaria mais umas quinze, fora as independentes, porque tem autor que não quer editar, ele quer ficar direto com a editora dele.

M.L.: Todas entram nesse sistema.

B.S.: Todas entram. Aí tem as independentes que não fazem parte de nenhum convênio e tem aquelas músicas que o autor não edita. Quando não edita, é direto com ele. Um caso do jornalismo que tem uma música do Paulo Freire, por exemplo, o Globo Rural adora usar o Paulo Freire. Nesse caso que a gente sabe que o Paulo Freire não edita as músicas, a gente liga para ele, avisa que vai usar e ele manda uma autorização para mim e a gente preenche uma autorização já com um modelo padronizado que resguarda os direitos da TV Globo, que a gente pode usar aquela música naquele programa especificamente. Por que eu digo específico? Porque, às vezes, fala assim “Ah. O autor liberou para a Globo, a Globo pode usar em qualquer programa”. Não. Porque se interpreta restritivamente os negócios jurídicos de direito autoral. Se está escrito que é só para aquele programa, eu não posso usar em outro. Para usar em outro eu teria que fazer todos os acréscimos, senão aquela cláusula é considerada como nula. Voltando ao Paulo Freire, a gente pede a ele a autorização, a gente manda pelo correio para ele o modelo já que a gente utiliza, de acordo com o que as editoras também usam, e ele devolve para a gente e a gente faz aquele pagamento para ele. Esse é o caso.

M.L.: Como usa em série de reportagens?

B.S.: Nessa caso aí, algumas vezes a TV Globo compra algumas matérias prontas, aí essas matérias já vêm com a trilha. Quer dizer, quem faz a produção compra os direitos, porque há dois direitos: os direitos de sincronização e os direitos de execução. A gente está falando aqui dos direitos de sincronização, porque execução é o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Sincronização é só a parte do autor da obra musical. Execução, não. Engloba todos os outros direitos: os direitos do produtor fonográfico, os direitos da editora, o autor pode entrar como intérprete. Aí é ECAD. São ECAD e a editora.

M.L.: Você tem que pagar os dois?

B.S.: São separados. A TV Globo tem dois convênios. Com o ECAD e com a ABEM.

M.L.: Então, você sincronizou. Você vai ter que pagar também o ECAD?

B.S.: Vou ter que informar o ECAD. Eu informo ele porque, no final do mês, a Globo paga um montante a ele. Já tem um outro contrato. Então, nesse caso aí em que a matéria vem lá de fora, a gente compra e a trilha já está inserida. A gente não vai ter que pagar aqui o autor mais. A editora, né, que eles chamam lá fora o *publisher*. Mas a gente vai ter que informar o ECAD que aquela música foi executada, porque no final do mês, de tudo que foi utilizado, a gente gera dois grandes relatórios: um relatório vai para a ABEM e ABER, que são essas duas associações das quais essas editoras são associadas, e o outro relatório a gente manda para o ECAD, porque o ECAD vai pegar todas essas informações da TV Globo, que ele tem as riscas do jornalismo e tal, arrecadou o dinheiro que a Globo pagou e vai depois distribuir esse dinheiro com base nessas informações. Então, nesse caso aí da trilha que vem lá de fora, são só os diretos de execução. Porque, quando você libera uma música para um filme, um documentário, eu, que sou a produtora, vou e te peço a autorização e você não pode pedir só para você apresentar uma vez. Geralmente, a autorização tem que te dar um limite de reprise que você possa vender para terceiros, porque, senão, você faz um produto que é caro pois para produzir você desembolsa um montante bem razoável. Então, você não pode ficar com aquele material na prateleira. Você tem que distribuir esse material. Ele não pode ficar engessado, parado. Presume-se que aquela autorização que a editora deu, você pode viajar com o produto. Você depois vai ter que ficar avisando para onde vendeu, quais os determinados países, até para que uma produtora nos Estados Unidos que fez uma matéria sobre o Havaí e foi feita uma trilha, aquela produtora lá, que foi o *publisher* lá nos Estados Unidos, pediu autorização para essa inclusão e pagou a eles. Essa autorização, geralmente, se pede para o mundo, sem exclusividade e, quando chega aqui, a gente já tem esse direito de exhibir. Mas a gente tem que informar o ECAD sobre a execução porque, lá fora, eles vão saber que aquele produto passou aqui no Brasil e vai pedir à sociedade aqui para arrecadar.

M.L.: Eu gostaria de saber quando a série de reportagens é feita aqui. Sempre vai como “fundo jornalístico”? Porque, às vezes tem aquela “vinhetinha” de abertura.

B.S.: É. Pode ter abertura. Daí entra como abertura. Jornalismo comporta mais abertura, fundo jornalístico e algumas vezes performance. O que eles chamam de performance? Quando aparece uma pessoa, ela visualmente cantando ou instrumentalmente tocando uma música. É uma performance, é um outro valor. Cada tipo de utilização é um valor. E para o jornalismo a gente tem também aquilo que a gente chama de *fair use*, que é o uso justificado. Apesar de ele não ser conhecido aqui no Brasil, a nossa lei, ela nem aceita muito o *fair use*. A gente tem umas brechas na lei de direito autoral que ela fala que não constitui ofensa aos direitos do autor a utilização de pequenos trechos de música, desde que seja para motivo de polêmica. Vamos dizer, você vai falar sobre a garota de Ipanema: “O Tom Jobim quando estava sentado lá no Bar Veloso viu a Heloísa, a garota passando e fez Garota de Ipanema”. Aí você usa pequenos trechos da música, tipo cinco segundos só para

você adornar aquela matéria, aí a gente consegue passar um pequeno trecho, mas algumas editoras nem querem utilizar isso. Nem aceitam. Mas eu acho que deveria ser aceito porque você não está usando a obra em si, você está usando aquela obra para fazer um comentário. Porque, lá nos Estados Unidos, isso é muito aceito pelo *fair use*.

M.L.: A parte de aberturas dos jornais. Foram compostas para os telejornais.

B.S.: A gente tem. A TV Globo tem os produtores que são contratados da casa. Eles têm contrato de exclusividade com a TV Globo. Então, todas as obras que eles compõem, a TV Globo pode usar. Patrimonialmente esses direitos são da TV Globo, o direito de exploração e de uso, moralmente os direitos são deles, porque o direito moral é personalíssimo. Ele não pode nem vender, não é matéria de contrato. Se você colocar no contrato que o autor cede os direitos morais dele, aquilo ali é cláusula não escrita. Não vale nada. Mas os direitos patrimoniais são da TV Globo nesse caso aí das aberturas. Por exemplo, Roger Henri, dentre vários que a Rede Globo tem contratados, Roger Henri é um excelente produtor. Então, ele fez algumas aberturas e essas aberturas são fixas nos programas. Ele não recebe direito de sincronização, mas a gente informa o ECAD e ele recebe os direitos de execução. Ele, o Luizinho Avelar. O Luiz Avelar tem, acho que o Globo Esporte é do Luiz Avelar com o Aluizio Didier que também é um contratado nosso. E essas músicas são fixas, elas marcam os programas e a gente não deve nem mexer muito.

M.L.: Você sabe quem compôs a trilha da abertura do Jornal Nacional?

B.S.: Ah. Pois é. Essa música se chama “The Fuzz” do Frank DeVol. Quase ninguém sabe o título dela. Essa música fazia parte de um LP super antigo e a TV Globo usa há bastante anos. Essa música é exclusiva da TV Globo, ninguém pode usar.

M.L.: Foi composta para ela?

B.S.: Não, compramos os direitos. A do Esporte Espetacular também é a mesma coisa: a música não foi composta para o Esporte Espetacular, mas esta música, ninguém utiliza. Quem utiliza é a TV Globo. No Jornal Nacional, então, nem se toca na música. Ninguém mexe. Outra música também de jornalismo, aquele plantão que aparece quando a TV Globo vai colocar qualquer notícia urgente, aquela música foi composta por um produtor nosso e é nossa, ninguém pode usar. Se alguém utilizar a gente vai notificar.

M.L.: De quem é?

B.S.: Chama João Nabuco o autor dela. Algumas emissoras já tentaram utilizar essa música em programas deles e nossa orientação é notificar o pessoal, porque a música é exclusividade da TV Globo.

M.L.: Então, um produtor como o Aluizio Didier recebe do ECAD, é isso?

B.S.: Recebe ECAD. O do Jornal Nacional, não. Ele vai receber da editora também, vai receber dois direitos. Vai receber pela editora porque a música tá editada, a música é de terceiros, a música não é nossa.

M.L.: Vocês não compraram os direitos?

B.S.: Compramos os direitos. Vamos dizer que eu negocieei com a editora um uso de tantos anos, chegou naquele determinado ano, eu renovo os direitos, mas durante aquele prazo é exclusividade total.

M.L.: Vocês têm o prazo?

B.S.: A gente tem prazo... Ninguém cede a obra eternamente, ainda mais uma obra internacional, porque uma obra internacional hoje, um catálogo que hoje é administrado pela Warner, esses catálogos mudam de mão lá fora. De repente, no ano que vem, já está com outra editora, está com a BMG, está com a Sony, está com EMI. Então, como a Warner vai me dar uma autorização *ad eternum*, definitivamente, se ela pode perder esse catálogo. Ela perdeu, como ela pode me autorizar.

M.L.: Uma pergunta curiosa. Até quando vai esse contrato?

B.S.: Ah... Esse contrato vai muitos anos. Eu não tenho como te passar até onde ele vai, mas ele vai...

M.L.: Você não pode me passar. É isso?

B.S.: É, não poderia. Te diria que é um assunto muito confidencial da empresa. Mas ela é exclusiva nossa. Se alguém usar, a gente vai em cima. A gente vai avisar para não usar, pedir para não usar, agora, se insistir... nós temos o direito de notificar ou pedir que a empresa notifique, a empresa que vendeu para a TV Globo os direitos. É uma venda com prazo determinado.

M.L.: Tem mais algum produtor que trabalha no jornalismo?

B.S.: Tem o Didier (Aluizio) que faz jornalismo, o Roger Henri fez algumas coisas, o Sérgio Saraceni fez muitas vinhetas para a Globo News. Basicamente são eles. O Didier é exclusivo do jornalismo, então o jornalismo nem tem como pedir outro porque ele só fica no jornalismo. Ele atende bem a Central (Globo de Jornalismo).

M.L.: Ele não é contratado?

B.S.: Ele é contratado da TV Globo.

M.L.: Não se contrata a produtora dele.

B.S: Não. Ele, a empresa dele. Normalmente os contratos são feitos entre pessoas jurídicas. Eles têm estúdio em casa, não sei se você teve a oportunidade de conversar com alguém, e eles preparam todo o material em casa e já trazem esse material para a TV Globo pronto. Eles têm que entregar em CD pronto com aquela música para a produção. E ele se responsabiliza pela originalidade daquela obra. Vamos dizer que vem alguém aí cobrar que aquela música é plágio, a gente pode chamá-lo para conversar, ver o que aconteceu, porque é responsabilidade dele. E a gente tem também o Marcos Baroni, que a gente utiliza. Por exemplo, Jornal da Globo é dele, ele fez as aberturas dos telejornais. A gente está fazendo uns acertos com ele aí, a TV Globo ficou um tempo sem relacionar as obras dele, depois que a gente veio a saber que as obras eram dele. Porque o produtor, também, ele tem que correr atrás. Como se diz: “o direito não socorre a quem dorme”. Se você está dormindo, como é que ele vai lá bater na sua porta: “como é que é? Tá precisando de alguma coisa?”. Mas, basicamente, é isso. Do jornalismo, o nosso especial do jornalismo é Didier, aqui no Rio, e em São Paulo, se precisar de qualquer coisa, eles também vão solicitar, até porque os jornais são muito em rede, a não ser esses locais.

Anexo IV

Entrevista com Luiz Avellar, maestro contratado da Rede Globo. Entrevista realizada em seu apartamento em 06 de junho de 2006.

Marcos Luporini: Minha pesquisa é sobre trilha sonora em telejornalismo, basicamente. Você fez alguma?

Luiz Avellar: Fiz. Fiz duas aberturas.

ML: Seriam quais?

LA: Globo Esporte e Jornal Hoje.

ML: Jornal Hoje é sua?

LA: É. Minha e do (Aluísio) Didier. Ele tem mais. Ele tem umas 4 ou 5.

ML: Gostaria de saber qual é a sua relação com a Rede Globo. Profissionalmente falando. Você é contratado?

LA: Não. Não sou contratado da Globo. Já fui. Há 20 anos atrás. Essas aberturas eu fiz naquele tempo e ficaram até hoje. Estão aí e vão ficando. Trabalhei na televisão, fiz... Comecei como arranjador na Globo, depois passei para produtor, depois eu fazia eventos especiais. Fazia corrida de Fórmula 1, fiz “Canta Brasil” quase todos, que tinha esse programa que era mensal, fiz especiais Gal Costa, Simone, Roberto Carlos, Rita Lee, Chico Buarque de Holanda, que mais... E fazia aberturas, né. Aberturas de novela. Depois fiz novelas para a Rede Globo e aí eu parei. Parei de fazer televisão porque o mercado fonográfico estava me exigindo muito e eu fiz arranjo, fui arranjador de todo mundo: Djavan, de Gal, de Milton, viajei com o Milton, viajei com Gal, eu fiz o “Baby Gal”, dirigi o “Baby Gal” para ela, nossa fiz... “trocentas” coisas, “milhões” de discos. Sei lá quanto é que estão. Os discos que eu consegui catalogar, nem sei. No meu site tem alguns lá, mas que eu consegui lembrar. Aí eu também fazia... Aí começou minha carreira de jazz, de músico e aí eu fiz discos solos, toquei com Hélio Belmiro, Vitor Assis Brasil, Hennie Watts, fiz depois com Wayne Shorter também, depois fiz com Flora Purim e Airton Moreira, fiz com aquele guitarrista lá do Chick Corea... Frank Gambale, também. Fiz uns shows com ele, fiz com Toots Thielemans. Toots até gravou uma música minha. Que mais? Durante tudo isso eu fazia também publicidade. Fiz muita publicidade. Para você ver como é que é essa coisa. Fiz Coca-Cola, aquela trilha de “Emoção pra valer”, o início da grife Pool fui eu que fiz...

ML: Foi aqui no Rio?

LA: No Rio. O início do Diet Coke foi aqui também. Eu fiz o Diet Coke todo. Fiz duas firmas de publicidade. Tive a “Baião de Dois” aqui que trabalhou muito. Durante muitos anos eu fiz tudo isso junto: televisão, mercado fonográfico e publicidade. E escrevia para orquestra também... Aí, depois, o mercado fonográfico parou, eu já tinha parado na televisão, eu fiquei fazendo... eu fiz cinema também um pouco. Fiz os dois “Tainás” (longas infantis da Tietê Produções). Depois fiz dois longas que foram... um foi “Transe de Maria” que não apareceu muito, o outro foi um filme dos Trapalhões que eu esqueci qual foi... Didi e os anjos... sei lá, qualquer coisa. Aí fiz a produção musical do “Outro Lado da Rua” que é mais recente...(toca o telefone).

LA: Eu estava no...

ML: Tinha feito filmes...

LA: Fiz “O outro lado da rua”, a direção musical. Que mais... Tenho feito... Bom, aí, que interessa mais a você, aí eu voltei para a televisão, mas não para a Globo e sim para a Record, mas não como contratado. Eu estou fazendo essa novela agora das oito que é o “Cidadão Brasileiro”. Uma coisa interessante. O diretor musical agora da Record, foi meu diretor musical na Globo.

ML: Quem era?

LA: É o Márcio Antonucci. Somos muito amigos, né, e aí ele, ano passado, me chamou e disse “Luiz, olha, eu vou precisar de você.” Eu digo “Lógico, lógico.” Estamos aí para fazer isso. É o que a gente faz. E aí tá ótimo. Tá super boa a novela.

ML: Eles estão com um núcleo aqui, né?

LA: Eles estão fazendo um núcleo aqui.

ML: Lá para os lados do Projac.

LA: Exatamente.

ML: E é só dramaturgia?

LA: Eu acho que vai ser tudo. Acho que vai ser um Projac também. Um outro tipo de Projac. Eu não sei como é que vai ser o meu futuro na televisão. Eu tô aberto a qualquer televisão, para cinema. Eu faço isso, né. É o meu trabalho. Quer dizer, é o meu trabalho em termos. Meu trabalho mesmo é um trabalho de composição e de pianista. Eu gravo meus discos e me apresento tocando o meu trabalho, mas, em paralelo, faço essas coisas.

ML: Tá podendo pegar a parte boa. Fazer as músicas, tocar suas músicas. Essa é a parte boa.

LA: É! Essa é a parte boa, porque é o que eu acho que vim fazer aqui. Todo mundo tem uma coisa que veio fazer, né? Eu acho que é o que eu vim fazer e aí... é isso. O trabalho de televisão é um trabalho ótimo. Às vezes é um trabalho super corrido, porque você tem que ter muito estofo profissional para você saber desenrolar aquilo muito rapidamente. A gente aprende a resolver em pouquíssimo tempo o problema, mas... é uma questão de capacidade mesmo, você tem que estar muito bem preparado para fazer porque não é fácil. Por exemplo, não errei nada do que eu fiz para novela. Não houve nenhum tema que eu dissesse “Ah, esse não existe...”

ML: E mesmo novela é correria?

LA: Novela é muito correria porque, normalmente, eu não sei como é que é, eu acho que eles trabalham com uma semana de antecipação, mas tem épocas na novela, principalmente no início, eles trabalham com 1 dia 2 nos primeiros dias. Às vezes, o sonoplasta recebe capítulo do próximo dia à noite, ele tem que fazer, colocar a música, editar ruídos e as vozes para o dia seguinte. Então, às vezes, precisa de um tema corrido, de um tema rápido, de um arranjo rápido, não tem jeito. Você tem que fazer.

ML: Você sabe que eu trabalho com isso também. Só que eu trabalho com a área de publicidade lá em Campinas.

LA: Publicidade, você sabe bem como é que é. Sempre cai na última hora e a gente tem que resolver. Você tem que estar preparado para fazer isso. Se não estiver...

ML: Eu queria saber como é que foi antes de você chegar na Globo, como foi sua história antes de você chegar lá, como você chegou na Globo, que época que foi mais ou menos? 20 anos atrás, você falou.

LA: Não. 20 anos atrás que eu fiz essas aberturas, mas eu cheguei na Globo em 77. Porque, antes disso... eu estudo piano desde os 6 anos. Aos 18 anos, eu comecei a tocar na música popular, comecei no Hotel Nacional num conjunto que tinha lá, depois eu passei para orquestra, o pianista saiu e me indicou e eu entrei na orquestra que fazia o show. Era um show grande com uma orquestra, tinha cordas, sopros, coro... Aquela época boa, né? Daí eu entrei, era o maestro Ivan Paulo. Foi nessa época que eu fiz um filme, eu fiz a música de um filme, eu tive que escrever para cordas e, aí, eu não sabia escrever para cordas. Eu peguei o maestro Ivan Paulo e disse “Maestro, como é que faz?” “Ó, escreve assim, assim... distância é mais ou menos essa, tessitura é mais ou menos essa. Um fraseado que você quer, deixa que a arcada eles colocam...” Mas, aí, eu escrevi, mostrei para ele e ele falou “É, vai dar certo.” E deu. Bom, isto posto, eu falei “Eu tenho que aprender isso.” Aí eu fui para os Estados Unidos. Fui para os Estados Unidos inaugurar uma boate chamada “Cachaça”. Era a primeira boate brasileira. Não era de brasileiro, era de um suíço chamado Olivier. Eu fui com Elcio Milito (baterista), a Joyce e o Maurício Maestro, que foi do Boca Livre. Então, nós fomos para lá inaugurar e eu fiquei enlouquecido. Fiz um curso lá Menis School of Music, fiz um curso de orquestração. Fiquei lá, eu não lembro quanto tempo. Acho que não deu um ano. Fiquei lá uns meses. Quando eu voltei, um amigo meu que

trabalhava na Globo, chamado Dario Lopes, guitarrista, já me conhecia desde criança... e o Dario era um grande amigo, foi quem me levou para o internacional, sabe aquela coisa de padrinho? “Vou colocar ele na música popular...” Aí ele disse “Você quer escrever? Peraí. Calma. Você um arranjo lá para a Globo.” E a Globo, nessa época, tinha orquestra. Era tudo com orquestra: cordas, sopros... uma maravilha. Aí eu fiz um arranjo para ele que a orquestra bateu palmas. Para você ver, quem cantava no coro era Jane Duboc. E aí... depois disso, o diretor da época, chegou para mim e disse “Olha, você vai entrar... a Globo vai te contratar primeiro como músico.” Eu disse “Tá bom.” “Mas músico assim especial. Você veio do Estados Unidos agora...” No Brasil é aquela coisa. Eles tinham comprado um mini-moog. Então, naquela época, para mexer com essa parte moderna. E eu não conhecia nada de mini-moog, mas foi fácil, né. Você olha para aquele negócio, eu sempre gostei muito de computação, então eu disse “O que?! É comigo mesmo!” Então, eles me exploravam lá, né. Faz isso, faz aquilo, faz aquilo... E eu adorava. Eu achava ótimo. Fiz esse arranjo para o Dario, fiz um outro arranjo para ele e aí o diretor disse assim “É, não tem jeito. Você vai virar arranjador.” Isso foi assim com 2 meses. Passei a arranjador de cara. E como eu estava com a cabeça muito fresca ainda, aí, outra exploração. Todo mundo queria que eu fizesse arranjo. “Faz arranjo pra isso, pra isso, pra aquilo outro...” O Boni, na época, começou a gostar do que eu fazia e começou a me chamar para fazer aberturas. Eu fui escrever, eu nem me lembro... Eu fiz um programa lá para jornalismo, mas fazia coisas para jornalismo, para programas e aí o núcleo de novelas me pegou. Eu fiz uma novela só. Eu fiz a novela “Ciranda de Pedra.” Uma novela de época. Tinha um negócio de... Era tudo banda. “Luis, faz isso.” Eu fazia. Então, era arranjo diário, muito arranjo diário para orquestra. Aí era literalmente aquela coisa de escrever na coxa. Não é escrever qualquer coisa. Era escrever rápido.

(...)

LA: O telejornalismo, o que é? Ele é dinâmico, eficaz e robusto. Então, sua trilha tem que ser dinâmica, eficaz e robusta.

(sobre arranjo)

LA: Andamento rápido, mas não muito rápido. Meio rápido, dinâmico, com a melodia marcante e com uma pulsação marcante. (...) O ritmo é sempre forte no primeiro tempo.

LA: O Jornal Hoje é em menor. Mas, por que? Porque eu começo (cantarola o começo da frase). Isso é em Lá Menor. Pois é, mas eu nunca dou o Lá com a terça menor. Eu não caracterizo nunca que é um lá menor. A terça menor, ela é de passagem (cantarola a frase final). Então, parece que você está em Sol Maior. É incrível, parece que você está na dominante do tom relativo (cantarola a frase final novamente). Aí, já vai para Fá Maior. Ela é construída num tom menor, mas a intenção é toda maior e ela é dinâmica. E é toda com o “um” no tempo forte (faz um solfejo rítmico da frase final). É cíclico.

Anexo V

Entrevista com Luciana Cantão, editora-chefe do Bom Dia Brasil em São Paulo. Realizada em 29/11/2006 na Central Globo de Jornalismo de São Paulo.

Marcos Luporini: Quais são, do seu ponto de vista, as principais diferenças editoriais entre os telejornais Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo?

Luciana Cantão: Evidentemente, eles têm diferenças editoriais. Não tem dúvida disso e eles fazem questão de salientar isso. Por causa do horário, por causa do público que assiste, por causa do... enfim, da maneira que é feita, dos apresentadores, tudo isso influencia. O Bom Dia Brasil tem uma tradição de ser um jornal mais voltado para economia e política, porque pega um público qualificado que está acordando de manhã e indo trabalhar. Então, a gente tem pesquisas que a gente tem muito público classe A, B, muito empresários, muito formadores de opinião que assistem ao Bom Dia Brasil. Então, a gente procura fazer um jornal voltado para esse público, embora a gente não deixe de ter também classes C, D e E, dona de casa, a mãe que acordando para mandar o filho para a escola, o filho que está acordando e indo para a escola. A gente também tem esse público, mas a gente é mais voltado para esse público formador de opinião. Então o Bom Dia Brasil tem uma tradição de fazer matérias mais voltadas para a área de economia e de política. E por conta até das preferências do Renato Machado (editor-chefe e apresentador do Bom Dia Brasil) a gente também faz muita coisa de cultura, principalmente voltada para música clássica. Então, essa é uma característica do Bom Dia Brasil. O Jornal Hoje, por ser no horário do almoço, que é um horário que você tem mais dona de casa mesmo, que você tem mais mulheres, donas-de-casa, aposentados – isso é por pesquisa, não o que a gente imagina, a gente sabe que tem por pesquisa – que é um público parecido também com o SPTV primeira edição, que a gente sabe que é mais ou menos parecido, então eles procuram fazer um jornal mais voltado para esta área. Eles têm muito direito do consumidor, dica para dona de casa, dica de como defender seus direitos, do que fazer com seus filhos, como criar seus filhos, como melhorar sua vida. Então, eles tem muito mais essa coisa de dar dicas, de prestação de serviço, de falar com a dona-de-casa. O Jornal Nacional tem uma ambição muito maior, que é falar para o país inteiro, para todas as classes. Então, o Jornal Nacional é o que tem a missão talvez mais complicada aí e talvez por isso ele seja essa coisa que muita gente critica, que não tenha uma “cara”. Ele não tem uma coisa muito definida porque o Jornal Nacional fala para o país inteiro, para todas as classes sociais. Está todo mundo às 8 horas da noite na frente da televisão. Você tem desde o dono da empresa, o Gerdau, até o coitadinho que pega lá no interior do Ceará com uma antena parabólica, mal consegue assistir numa “televisãozinha” de 14 polegadas. Então, o Jornal Nacional tem toda essa ampla gama de público para contemplar. Então, o que eles fazem? No Bom Dia Brasil você tem uma matéria de política que tem 3 minutos, como no Jornal Nacional você precisa fazer... falar para uma pessoa que, muitas vezes, não consegue entender essas... não diria entender porque parece que a gente acha que o público é burro, mas é diferente você falar para um formador de opinião que está assistindo o Bom Dia Brasil de manhã e falar para o

cara no interior do nordeste sobre uma matéria de economia, sobre uma matéria do Copom (Comitê de Política Monetária) – hoje tem Copom. Então é diferente você falar. Então, no Bom Dia Brasil você dá uma matéria maior, com mais gente falando. No Jornal Nacional você faz essa matéria mais reduzida, você não deixa de falar do assunto mas faz ela mais reduzida, de uma maneira mais básica, vamos dizer assim. Então, você tem essa diferença: o Jornal Nacional dá todos os assuntos, costuma dar mais polícia, por exemplo, do que o Bom Dia Brasil. No Bom Dia Brasil, polícia, só se for em casos muito graves. Esses casos mais comuns que a gente tem, acontecem todos os dias, dificilmente entram porque é muito ruim, realmente, você acordar de manhã com uma matéria de que teve um morto num assalto em São Paulo. Então, no Bom Dia Brasil, a gente dá matéria de polícia sim, mas é com um cuidado muito maior. O Jornal Nacional já tem um espaço maior, até tem o César Tralli que trabalha muito nessa área de polícia que faz bastante. E o Jornal da Globo é o que tem acho o perfil mais parecido com o Bom Dia Brasil porque também é um jornal que pega um público qualificado, um público formador de opinião, que tá voltando do trabalho, são também muitos empresários. Então é um jornal que tem um perfil mais ou menos parecido com o Bom Dia Brasil, embora as matérias ali sejam um pouco menores, eles não têm tanto tempo no ar quanto o Bom Dia Brasil, então eles fazem matérias mais curtas, mas é o que tem o perfil, eu acho de todos os quatro, é o Bom Dia Brasil e Jornal da Globo. Talvez os editores de cada um dos outros jornais discordem um pouquinho, mas é o que eu vejo trabalhando aqui.

ML: Agora que você falou do tempo da reportagem, às vezes eu leio em manual de jornalismo, nessa pesquisa, para usar períodos mais curtos e tal. Vocês seguem mesmo isso aí?

LC: Não... Eu vou te dizer assim: tudo depende. Tudo depende. Depende do repórter, depende do jornal, depende da matéria... tudo depende. Claro que, de maneira geral, em televisão a gente procura usar frases curtas, como em rádio também. Não adianta, em televisão, você fazer uma frase com vários apostos, com várias informações, porque o cara que começou ouvir a frase ali, ele não tem como parar a fita, voltar e falar “Do que era mesmo que ele estava falando?” Não tem como no jornal (impresso) que você começa uma frase, aí você vai acrescentando informações, vai botando apostos e aí ele “Peraí. Não entendi.” De novo, ele volta e lê. Na TV não dá, então você procura ser o mais direto possível. Agora, você tem repórteres que têm um estilo próprio. A Neide Duarte, por exemplo. Ela tem um jeito diferente de escrever. Ela usa frases invertidas, construções diferentes, então ela já tem o jeito dela e funciona para ela, mas, em TV, a gente procura sim ser o mais direto e objetivo possível porque, se o cara perdeu a informação no começo da frase, ele não vai entender o resto e ele não pode voltar para assistir. Então, tem isso sim. A gente procura ser o mais direto possível.

ML: Eu queria que você me descrevesse como vocês produzem o Bom Dia Brasil. Um descrição simples: reunião tal hora...

LC: O Bom Dia Brasil é um pouco *sui generis* desses que você vai pegar porque nós trabalhamos aqui em São Paulo para um jornal que é fechado no Rio. O Jornal Hoje é

fechado em São Paulo, então a equipe está toda aqui em São Paulo, o Jornal Nacional é mais ou menos parecido, mas a equipe do Jornal Nacional aqui em São Paulo é maior e o Jornal da Globo é fechado aqui em São Paulo também. Então, tudo é centralizado aqui. Aqui no Bom Dia Brasil funciona assim. Às nove e meia da manhã nós fazemos uma reunião de pauta em que eu ofereço assuntos que podem render matéria para o dia seguinte. Aí, às duas horas da tarde chega o nosso produtor, que é o Marcos Aidar, o Marcos Aidar pega as informações que eu deixei da matéria que a gente sugeriu de manhã e produz aquela matéria. O que significa produzir? Marcar personagem, marcar entrevistado para as equipes que entram às 3 e às 4 da tarde irem gravar. Elas vão lá e gravam com aquelas pessoas que o Marcos Aidar marcou. Isso não significa que, aconteceu alguma coisa à tarde que tava fora do que eu imaginava de manhã, a gente derruba a matéria e vai fazer o que é mais factual, que está acontecendo à tarde. Só que a gente também, no Bom Dia Brasil, tem que ter um equilíbrio delicado, porque assim, se a notícia é factual mas aconteceu a tempo do Jornal Nacional esgotar o assunto, não tem porquê repetir no Bom Dia Brasil de manhã. Então, a gente precisa ter esse cuidado também. O Jornal Nacional está fazendo? Fazendo com que peso? Esgotou-se o assunto no Jornal Nacional? Vale a pena ainda, no Bom Dia Brasil do dia seguinte, falar do mesmo assunto que o Jornal Nacional já deu tudo? É tão importante a este ponto? Então, no básico é assim: às nove e meia da manhã, eu chego e faço uma reunião, às duas da tarde chega o produtor que marca as reportagens, às três e às quatro nós temos duas equipes, essas equipes vão para a rua, voltam por volta de dez horas da noite, o editor de texto que trabalha à noite pega este material, fecha com o repórter, edita esta matéria e deixa para mim que volto às quatro horas da manhã, pego este material e coloco no ar.

ML: Você dorme?

LC: Eu durmo. Das nove às três. (risos) Eu ainda durmo bastante. O Miguel (Ataíde), que é do Rio, dorme menos. Ele dorme por períodos. Ele assiste o Jornal Nacional, dorme de novo, acorda, assiste o Jornal da Globo, dorme de novo...

ML: Eu gostaria de saber da hierarquia dentro do jornal. A hierarquia de aprovação das coisas.

LC: No Bom Dia Brasil é assim: o editor executivo, que é o Miguel Ataíde, faz uma reunião comigo e o editor-chefe do jornal é o Renato Machado. Então assim, eu ofereço as sugestões que eu acho que valem, lá no Rio de Janeiro eles aprovam ou não. Dizem “Não, queremos esta matéria, não queremos esta matéria.” É assim que funciona. Agora, às vezes eu não consigo falar com o Miguel, mas eu acho que vale, então eu tenho autonomia para falar para Marcos Aidar, que é quem produz à tarde, “Olha, faz! Investe que vale a pena.” Mas tudo passa pela aprovação do Rio de Janeiro. São eles que mandam no jornal.

ML: E, nesse cotidiano da produção, quem é que decide sobre o áudio das reportagens que vão para o ar? São os editores e o repórter?

LC: São... Na verdade, não é que tem uma decisão. Por exemplo, eu vou vender uma matéria sobre exposição. A gente já sabe mais ou menos que uma matéria sobre exposição exige sonorização, porque, senão, é uma coisa muito chata. A gente já sabe de antemão. Então, o Renato não vai falar para mim “Ah, vai. Bota música nesta matéria.” Eu já sei que tem que ter. É diferente no Jornal Nacional. Não sei se você já conversou com os editores do Jornal Nacional, mas, durante muito tempo, o Jornal Nacional não botava música em nada. Era proibido. Tinha uma proibição: não se bota música em matéria do Jornal Nacional. De uns tempos para cá, isso começou a cair, especialmente para matérias de exposição que são muito chatas sem música. Agora, na hora de fazer a matéria, que é que decide a música que vai na matéria? Quando eu faço, quando eu edito, isso é uma experiência particular minha, eu decido. Eu vejo, eu assisto, eu falo “Ah. Isso aqui vale uma música assim, essa aqui vale uma música assado.” A Neide Duarte, por exemplo, ela mesma traz as músicas que ela acha que valem. O Fábio, que você conversou, editor de imagem, ele também sonoriza. Às vezes a gente entrega para o Léo, que é o... Isso depende também de cada editor, de cada repórter. Então, isso depende de cada um. Cada um tem um jeito. Cada editor que você conversar tem um jeito. Eu, muito particularmente, adoro sonorizar matéria, então eu faço questão de decidir as músicas. Tem gente que prefere pegar a matéria, principalmente se tem tempo, entrega na mão do Léo que é o maestro, ele olha e faz a música. Só que, pelo tempo que o Léo tem, eu acho muito padronizado, uma coisa às vezes muito... não é particular, não se encaixa exatamente. Enfim, eu prefiro uma sonorização mais particular minha. Não que não funcione, principalmente pra vinheta, pra algumas matérias que ele tem tempo realmente de sonorizar, fica muito bom, mas, no geral, eu prefiro eu mesmo fazer. Agora, cada editor que você pegar aqui vai ter um jeito diferente. Tem um que prefere jogar na mão do editor de imagem. Por exemplo, a gente tem um editor de imagem aqui que se chama “Jóia”, que é o Alexandre Castanho que trabalhou no Fantástico, que tem uma longa tradição de sonorização, então ele gosta de sonorizar matéria. Larga na mão dele, ele faz, mas não é uma atribuição do editor de imagem. Quem tem que cuidar disso é o editor de texto. Então, varia de cada um. Eu gosto de fazer por conta própria.

ML: Então, aproveitando aí, que tipo de reportagem você diria que leva música?

LC: Aquelas que a gente já falou: exposições, matérias sobre exposições tem que ter, principalmente exposições de quadros, porque é muito chato aquela imagem parada de um quadro pra outro, de um quadro pra outro. Isso é muito chato em TV. Ainda que o quadro seja maravilhoso, ele precisa ter um ganho de áudio, porque, senão... A gente tem na... Ainda que a matéria não tenha música, toda matéria tem o que a gente chama de BG, que é o ruído de fundo. Então, em matéria de chuva, é maravilhoso aquele ruído de fundo. Muitas vezes, ela ganha com aquele ruído de chuva, de enchente, de inundação. A matéria ganha com aquilo. Então, toda matéria, seja ela qual for, tem que ter um ruído de fundo. Ela não pode ser só o *off* (locução em *off*) e só imagem. Ela tem que ter um ruído de fundo. Agora, você pega uma matéria de exposição que é num lugar fechado, não tem barulho, às vezes, nem de ar condicionado, aquilo é muito chato. Então, aquilo exige. Matéria de exposição, sem dúvida. Matéria de moda, normalmente tem. No máximo, matéria de moda não tem

música em determinados trechos, mas ela vai ter uma música. Matéria de turismo, também, sem dúvida. Matérias de turismo que apresente lugares vai ter sonorização sempre. O esporte tem usado muito. O Globo Esporte começou agora com um... principalmente matérias especiais que falam de conquistas, de dramas, eles usam bastante. Que mais... Comportamento, depende da matéria. Depende da matéria, a gente usa bastante também. Se for comportamento mais para o lado sério, drama das famílias que vivem em áreas de risco, você tem que ter um cuidado muito grande para botar uma música numa matéria desta para não que você está forçando a barra e sendo piegas. Qual outra, deixa eu tentar lembrar. Matéria da bons exemplos. O Jornal Nacional faz muito essas matérias de Brasil bonito. Ecologia, depende do que você está tratando. Se você está falando que os bichinhos do zoológico estão dando cria, vai música, agora, se você está falando que as queimadas estão acabando com o ar no interior de São Paulo, não dá para botar música. Uma vez a gente teve uma situação muito engraçada no Bom Dia Brasil. A gente tinha uma matéria sobre água que discutia a questão da água no mundo, tava sendo mais complicado que petróleo, poderia ser causador de mais guerra do que o próprio petróleo, e a matéria tinha imagens da África, começava imagens de seca na África, aquelas coisas assim. Só que essas imagens que vêm de arquivo, normalmente elas não têm áudio. Elas são gravadas sem áudio porque vêm geradas do para cá. Elas não tem áudio e tava chato. Ah, a editora resolveu botar uma música, só que ela botou Danúbio Azul. Então, apareceram aquelas imagens da África, aquelas crianças... e aí a música “tam tam tam”. Ficou horrível. Ficou horrível. A gente teve que tirar. Então, assim, tem que ter um cuidado do que você coloca para cada matéria.

ML: Então, vou pegar num ponto que é chatérrimo. Quando você põe uma música numa reportagem que, teoricamente, está retratando uma realidade, você não altera essa realidade? Essa relação aí, o que você falaria?

LC: Vamos lá. Essa discussão é ainda mais profunda. Ao filmar a realidade, você já alterou. Isso já é básico. Então, assim, “Ah. Não podemos pôr porque altera a realidade?” Então, se é assim, a gente não pode nem filmar, né? Já começa daí. Eu acho assim, todo jornalista tem que ter na cabeça, para não achar que é dono da verdade, que aquilo que ele apresenta não é a verdade toda. É um recorte da verdade e, como tal, ele está alterando a realidade. Então, começa que, desde a hora que você captou a imagem, aquilo já é uma alteração. Agora, assim, eu, e acho que todo jornalista que trabalha, que eu conheço, pelo menos, a gente tenta ter uma relação ética com a notícia que é, realmente... eu não vou botar uma música triste numa matéria que é factual do dia-a-dia só para intensificar a emoção que aquela matéria causa. Se ela já é forte o suficiente, se ela já tem tudo a dizer por si própria, para que que eu vou colocar música? Agora... altera? Não sei. Talvez... Você não está mentindo a respeito daquilo. Não sei se altera, mas você intensifica, você sensacionaliza.

ML: Pode sugerir também. Aí é que é a questão.

LC: Sugerir em que sentido?

ML: Você antecipa o sentido do que vai ser falado. Se entrou a musiquinha triste, daí a frase que entrou...

LC: É triste também...

ML: Obviamente, “olha como esta frase é triste!” É isso que você está fazendo.

LC: Agora, isso é uma alteração? Você pode chamar isso de sensacionalismo, mas não é uma mentira, não é uma adulteração. Você está reforçando um caráter que aquilo já tem.

ML: Na verdade, eu acho que eu coloquei mal minha pergunta pela seguinte. Como é importante trabalhar no espectador esse imaginário da realidade do jornal, você está falando da verdade, uma trilha sonora poderia ir contra isso, na medida que aproxima de uma ficção, de uma narratividade ficcional.

LC: É... Olha...

ML: Eu estou falando mesmo da percepção do espectador.

LC: Se você pegar ao pé-da-letra, é verdade. Você está ficcionalizando a realidade. Você está transformando aquilo muito mais num filme, num enredo, mas toda reportagem é isso. Toda reportagem tem um enredo por trás. Talvez, seja o caso de discutir se, desde o começo, o que a gente está fazendo é correto ou não porque, por exemplo, falando muito sinceramente. Quando você vai fazer uma matéria de que a Dona Maria, na zona leste de São Paulo, não ônibus para levar o filho para a escola, por causa do tipo de tempo que a gente tem em TV, dos horários, do esquema de trabalho, você manda uma equipe para a casa dela às 9 horas da manhã. Não é às 9 horas da manhã que ela leva o filho na escola, ela leva às 7, mas, por uma série de fatores, a gente não consegue estar lá às 7 horas da manhã. Aí você faz o que? Você pede para ela “Por favor, faz com ele como é que você faz quando vai para a escola.” Já é uma ficção. Já é um enredo. Toda vez que você esquematiza aquilo dentro de um tamanho, já é um enredo. Você está enredando aquilo, tá engessando aquilo, colocando num formato. Então, de alguma maneira você já está transformando aquilo numa ficção. Num pequeno documentário. Não sei como chamar isso, mas você já está adulterando, é um recorte da realidade. A trilha também pode reforçar isso? Pode. Pode aproximar ainda mais de uma ficção? Sem dúvida que pode. Agora... é ético ou não é ético fazer isso? Acho que depende do que você faz. Uma coisa é você fazer um “Aqui Agora” com aquelas músicas “tam tam tam” ou fazer aqueles programas sensacionalistas que a gente vê e fazer uma... que você procura intensificar o sentido, mas não necessariamente deturpar o que você está querendo dizer. É uma questão filosófica ampla e profunda.

ML: Na forma do telejornal, forma que eu digo é desde tamanho até abertura, vinheta, tal. Quem que decide isso aí no Bom Dia Brasil?

LC: Ah. É tudo no Rio de Janeiro. Aí é o Miguel e o Renato.

ML: Você sabe se sobe para...

LC: Sim. Chega na direção. Eles decidem...

ML: No Schoereder?

LC: Sim. Tudo é conversado com o Schoereder. Nada que vai para o ar aqui na TV Globo, principalmente vinheta, abertura, nada disso vai para o ar sem passar pelo Schoereder. Isso nos jornais de rede. Nos jornais locais, quem decide é o SG, mas os jornais de rede, sem dúvida, passa tudo pelo Schoereder. Não tem escapatória.

ML: Só repetir a pergunta que eu te fiz lá que era do ritmo do jornal. Você falou que é mais lento proposital.

LC: Tem sim. Tem uma diferença. O próprio Miguel diz isso. Como é de manhã, você vai sentir que a música é mais lenta, ela é mais tranqüila. A gente procura não usar música muito pesada para sonorizar matéria do Bom Dia Brasil porque eles acham isso. O cara tá acordando, não dá para acordar com uma música “tá tá tá”, estriônica. O cara cai da cama, pô! O cara tá lá acordando, tomando café, se despedindo da mulher... O Miguel reforça muito isso que, realmente, tem que ser uma coisa mais tranqüila.

ML: Isso vai no ritmo dos âncoras também?

LC: Vai também. Você vê que o Renato, a Renata, a própria Mariana têm um jeito de narrar com um tom de voz um pouco mais baixo, eles narram mais devagar. Não tem aquela coisa impostada e forte que tem, por exemplo, o Bonner ou o Willian Wack. Nenhuma crítica, mas, enfim, é um jeito diferente realmente e é assumidamente diferente e é assim que eles querem. Eu já sonorizei matéria de moda que eu fiz com uma música eletrônica *tecno* e as imagens iam naquele estilo. Eram imagens assim... em 10 segundos de *off* tinha umas 100 imagens. Mandaram tirar “Não. Isso aí não é para quem tá acordando agora. Você quer derrubar o cara da cadeira.” Então tem realmente uma diferença de ritmo.

ML: Esportes, acontecimentos dramáticos, catástrofes, trivialidades, curiosidades e, sobretudo, notícias sobre figuras importantes do poder. Você concorda que esses temas definem bem a composição do seu telejornal?

LC: Esporte é verdade. Acontecimentos dramáticos... todo acontecimento dramático vai ser notícia em qualquer jornal, agora, por acontecimento dramático o que você considera? Uma boa imagem? Se for uma grande imagem, a gente vai dar sem dúvida nenhuma. Agora, por exemplo, a gente teve um acontecimento dramático em São Paulo ontem: dez pessoas foram mortas numa chacina (dez pessoas em lugares diferentes). No Bom Dia Brasil não entrou. Enfim, acho que acontecimento dramático é o cerne de todo telejornal.

ML: É... porque eu não fiquei sabendo. Se tivessem matado dez pessoas de uma vez só, iria virar notícia.

LC: Sim. Isso é verdade.

ML: Catástrofe?

LC: Toda catástrofe é notícia.

ML: Trivialidades e curiosidades.

LC: Trivialidades...

ML: Assim. Na composição temática na hora que você está fazendo o jornal. Não que você vá buscar, mas você tem.

LC: Sim. Entra, entra. É verdade. Tem sim.

ML: Curiosidades e figuras importantes do poder. Você acha que faltou alguma coisa aí?

LC: Economia.

ML: Economia, tá. Isso aqui, na verdade... Eu vou te falar porquê eu estou te perguntando isso. É que isso é a composição temática do primeiro cinejornal brasileiro que foi feito em 1912.

LC: (Risos) Você vê que nada... Tirando economia que agora tem um peso maior no Bom Dia Brasil, o resto é tudo igual. A fórmula é básica e funciona. E se você pegar qualquer telejornal norte-americano, é igualzinho.

ML: Também, você acha?

LC: Sem dúvida. Sem dúvida.

ML: E você acha que o telejornal brasileiro veio do americano?

LC: Sem dúvida. Não tenho a menor dúvida. A nossa redação é copiada da CNN, da BBC. Da CNN, mais.

Complementação da entrevista em 08/12/2006

ML: Eu queria saber como é que vocês organizam tematicamente por bloco o Bom Dia Brasil.

LC: Ele não tem uma organização temática por bloco. Quer dizer, não tem uma organização rígida do tipo: primeiro bloco é sempre política, segundo bloco é sempre economia... Não é tão rígido assim. O que tem mais ou menos é: no último bloco, normalmente, é esporte e o primeiro bloco vai sempre a notícia mais quente, seja ela de economia, de política, de polícia. O que tiver de mais quente a gente sempre vai colocar no primeiro bloco, sempre abrindo o jornal. Mas, aí, também não tem uma coisa assim “Ah, o segundo bloco tem

sempre que ser de saúde ou o terceiro bloco tem que ser de...” Não tem muito isso. O que tem, mais ou menos, é notícia forte sempre abre o jornal, sempre, no primeiro bloco, notícia mais quente e no último bloco, normalmente vai o esporte, mas, às vezes o esporte entra pelo meio do jornal dependendo da quantidade de notícia e do que foi que aconteceu.

ML: Isso é meio que para todos os jornais?

LC: Não. Olha, o Jornal Hoje não é muito assim, não. O Jornal Hoje que não tem esporte, por exemplo, já não funciona tanto assim. Agora, claro, para todo jornal vale a máxima de que notícia forte abre o jornal.

ML: Eu queria saber sobre as matérias, se o Jornal Nacional tem prioridade sobre os assuntos da pauta.

LC: O que você define como “prioridade sobre os assuntos da pauta” ?

ML: Se, primeiro, todos os outros três jornais de rede consultam o que o Jornal Nacional vai dar para adequar o editorial deles.

LC: Sim e não. (risos) Sim porque é assim: a gente não... a gente... Tudo depende do que está acontecendo. É claro que, assim, se é uma notícia muito forte que vai entrar no Jornal Nacional, os outros têm que dar, mas não é porque o Jornal Nacional deu que os outros vão dar. Tem muita matéria que entra no Jornal Nacional que a gente não dá no Bom Dia Brasil. Então, depende da notícia. Se a notícia for forte e se sustenta por si só, claro que ela vai entrar no Jornal Nacional, vai entrar no Jornal da Globo, vai entrar no Bom Dia Brasil e no Jornal Hoje, mas não é porquê entrou no Jornal Nacional que a gente vai dar nos outros jornais necessariamente. E aí também “Ah, vai dar no Jornal Nacional, então eu não dou?” Também não tem muito isso. Só se for uma produção exclusiva que o Jornal Nacional está fazendo, já investindo há muito tempo com equipe deles. Aí eles tem prioridade para dar. Não é justo também que o cara ficou um mês produzindo a matéria com uma equipe do Jornal Nacional e aí eu vou lá e pego esse material para o Bom Dia Brasil. Também não é assim. Não sei se eu respondi.

ML: Respondeu, mas não tem nenhuma comunicação interna nesse sentido?

LC: Tem, claro. A gente se conversa sempre. A gente vê assim: o que o Jornal Nacional está fazendo? “Ah, esse assunto vai continuar para o Bom Dia Brasil.

Anexo VI

Entrevista com Teresa Garcia, editora-chefe do Jornal Hoje. Realizada em 29/11/2006 na Central Globo de Jornalismo do São Paulo

Marcos Luporini: A primeira pergunta é quais são, do seu ponto de vista, as principais diferenças editoriais entre os telejornais Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo?

Teresa Garcia: Olha. É complicado falar dos outros, mas deixa eu começar, então, a falar do Jornal Hoje. Eu acho assim, de uma maneira geral, todos os jornais têm o mesmo objetivo: passar as notícias do seu horário de cobertura. Então, de manhã, da hora que o Bom Dia Brasil me entrega o horário até a hora que o Jornal Hoje vai ao ar, eu tenho o compromisso de divulgar tudo o que acontece nessa faixa de tempo. A mesma coisa o Jornal Nacional, o Jornal da Globo, o Bom Dia Brasil. Quer dizer, notícia, divulgar o que é de factual é comum a todos os jornais. Isso ocupa aí 60, 70 por cento do jornal e, o percentual restante disso, aí cada jornal procura um pouco marcar a sua identidade com matérias que afinem com a linha de cada jornal. Então, no Jornal Hoje, a gente tenta, descontado o tempo que a gente ocupa com as notícias da manhã, com o *hard news*, digamos assim, a gente tenta fazer um jornal mais conversado, um jornal da hora do almoço, um jornal mais descontraído que também contemple reportagens culturais, que contemple reportagens de comportamento e aí eu acho que cada um segue numa determinada linha. O Jornal da Globo faz um material também mais diferenciado de uma análise crítica, de economia, de política. O Bom Dia Brasil, idem, também. O Jornal Nacional tenta, no final do dia contextualizar todos os grandes assuntos. Então, eu acho que cada um tenta ocupar um espaço que “lhe sobra” de todo o *hard news* do dia para dar a sua marca. No caso do Jornal Hoje, a gente gosta de fazer um jornal mais leve, mais comentado mesmo na hora do almoço.

ML: Eu queria que você descrevesse o cotidiano do seu jornal. Como é o esquema de produção mesmo, bem técnico.

TG: Tá. Vamos da hora que a gente amanhece, né. Às 6 horas da manhã já tem uma pessoa aqui na redação fazendo um rastreamento no Brasil inteiro, em todas as praças, vendo internet, lendo os jornais e ligando para todo mundo para perguntar o que acabou de acontecer para que, quando chega todo o restante da equipe às 7 da manhã, inclusive eu, ela já me passa uma primeira previsão ali da madrugada, do que tem de *hard news* da noite. Ou seja, tudo aquilo que nós não prevíamos na véspera. Eu já começo a ter uma noção ali se eu vou mudar muito meu rumo, perto do que eu planejei na véspera, ou se eu vou manter meu planejamento e apenas fazer alguns ajustes. Então, às 6 horas da manhã, chega o que a gente chama de coordenadora de rede, ela começa a fazer essa varredura no Brasil inteiro. A editora de “inter” também chega bem cedo, porque o mundo já está acontecendo faz tempo. Então, essas duas pessoas já estão recebendo o material Brasil e o mundo para começar a fazer o primeiro filtro. Às 8h15, a gente entra na reunião que você participou,

que a aquela reunião com todas as capitais aqui do Brasil que a gente dá uma repassada. O que aconteceu de noite, agora de manhã, o que mudou de rumo e, principalmente, o que a gente está confirmando da véspera. Eu gosto de falar muito isso porque me chamou muito a atenção, quando eu fui editar jornal de rede como que, para um jornal diário, em que você fala “Puxa, vocês cobrem o Brasil e o mundo”, seja fundamental, minha grande leitura disso, percepção fundamental: planejamento. É inacreditável que, num jornal, você não pode chegar aqui de manhã de braços cruzados esperando as coisas acontecerem. Se você não se planejar, você não tem um bom jornal todo dia. Então, planejamento, para mim, é a coisa mais fundamental e estratégica desse negócio. Quer dizer, eu tenho sempre que pensar na véspera. Uma semana antes, um mês antes, eu estou pensando em matéria. Mas, voltando então. Vamos para a reunião “de caixa”, que a gente chama de “reunião de caixa”, confirmamos com todas as praças, aí eu volto dessa reunião, desenho o espelho do jornal. Desenho, assim “o que nós vamos ter no Jornal Hoje”. Nós vamos ter “a primeira matéria vai ser isso, a segunda vai ser isso, a terceira, quarta, quinta...” e distribuo essas matérias para cada editor acompanhar. Defino o tempo que ela vai ter e, com isso, a gente vai dando a dimensão da importância que ela vai ter ao longo do jornal e, aí, começa um trabalho da equipe inteira: levantar informação, acompanhar os repórteres na rua, afinação do texto, ajustes de informação e esse grande funil vai fechando no final da manhã quando as matérias vão chegando. Todas chegam por geração à exceção das que são da praça de São Paulo e vamos recebendo, assistindo, aprova, aprova o texto até a colocação do jornal no ar.

ML: Como é a hierarquia dentro do seu jornal, o Jornal Hoje.

TG: Eu sou editora-chefe do jornal. Eu tenho a editora executiva que é uma editora, digamos assim, que cuida da parte operacional do jornal - ela também escreve a escalada e escreve as passagens de bloco - e, além disso, todos os demais editores, que ficam divididos por regiões do país e, por fim, os produtores. (toca o telefone) Então, voltando. O editor-chefe, o editor executivo, demais editores que respondem divididos por todas as praças e produtores. Basicamente é essa a equipe. E os repórteres, obviamente.

ML: Quando ocorre uma mudança de forma no jornal - vai mudar abertura, vinheta ou qualquer mudança editorial - como é que é feita essa mudança? É feita por vocês? Sobe lá para a...

TG: Sempre com o envolvimento da direção. Isso não acontece gratuitamente. Não acontece porque a gente pensou “Ah! Vamos mudar.” Acaba acontecendo em momentos pontuais. Por exemplo, aconteceu agora esse ano porque o Jornal Hoje completou 35 anos. Então, a gente usou o fato do aniversário do jornal para marcar uma mudança de cenário, de linguagem gráfica, as vinhetas e, fora isso, fora uma data redonda, uma data expressiva como essa, às vezes há mudanças assim ao longo de 2 anos, 3 anos, quando chega-se ao consenso de que a linguagem já está gasta, já está na hora de dar uma revigorada no jornal. Isso também é comum, mas sempre sendo discutida com a diretoria de arte - aqui a gente tem um departamento de arte bastante articulado, muito grande, que eles têm um núcleo específico deles com a diretoria - e eles submetem aos editores-chefes dos jornal e à direção da Central Globo de Jornalismo. Quer dizer, no caso, o Schoereder, que é o diretor

geral, tem que sempre ter a aprovação dele, as mudanças. Ele participa da discussão, ele participa do projeto e aprova também.

ML: Sobre o áudio das reportagens, que é a parte que eu mais vou ver, como é que é feita essa decisão no seu telejornal?

TG: A gente sabe aqui que a gente tem uma política muito definida de respeito ao ECAD, então, se eu colocar alguma música comercial, eu tenho que pagar, arrecadar a parte do ECAD. Quando essa política passou a ser definida, há muitos e muitos anos atrás, gerou a percepção de que todos os jornais quebrariam se a gente continuasse usando diariamente 10, 20, 30 músicas em cada reportagem pagando por elas algo hoje em torno de R\$300, R\$400 por cada trequinho de música. Então, a partir daí, a gente definiu 2 formas de trabalho: se for uma música que a gente considera esse assunto, “Tem que ter, esse assunto pede, é perfeito, ele se encaixa perfeitamente com a música dos Titãs. Não tem jeito, é uma matéria, um assunto que remete a um trecho, a um estribilho de uma música que vai compor muito bem aqui.” Se a gente chega nessa posição, a gente paga. Fora isso, quando é apenas para ilustrar, para tornar mais saborosa a reportagem, para tornar, enfim, a leitura do telespectador mais gostosa, que a música seja simplesmente um componente ali da narrativa, para isso, que acontece em 90 por cento dos casos hoje, a gente tem um maestro que compõe pra gente, cujo o direito autoral está pago pela TV Globo. São músicas que a gente pode usar indiscriminadamente, que fazem parte, digamos, do nosso repertório. Então, isso, hoje, acaba acontecendo na maioria das matérias. Você tem uma matéria sobre meio ambiente, matéria de Abrólios. O Francisco José foi mergulhar no arquipélago de Abrólios e fez uma matéria linda dos peixinhos e tal e você quer sonorizar essa matéria porque ela pede isso. Então, você pega uma trilha do nosso maestro, aí ele faz para todos os jornais, e sonoriza. Isso aí, normalmente acontece que você pega uma fita que já tem uma série de trilhas e vê que música ali se encaixa. E uma terceira coisa em relação ao Leonardo (maestro) é... Isso que eu estou te falando é “Ah. Eu peguei uma matéria sobre meio ambiente, eu quero sonorizar.” Eu tenho lá dezenas de músicas à minha disposição, eu escolho uma e sonorizo ou eu encomendo para ele. Eu tenho uma série, eu vou fazer uma série de reportagens sobre violência. Eu quero uma vinheta forte, marcante, com uma trilha legal sobre isso. Eu encomendo para ele. Eu vou lá, explico para ele qual é o conceito, qual é a idéia e ele compões especificamente para aquele produto. Isso também acontece. Para marcar mais um trabalho dentro do jornal.

ML: Que tipo de reportagem você diria que leva trilha?

TG: No nosso caso, no caso do Jornal Hoje... Aí, veja bem, isso varia um pouco de jornal para jornal. O Fantástico, por exemplo, eu acho que sonoriza muito mais as matérias. O Fantástico costuma sonorizar matérias mais fortes, matérias mais pesadas. A gente, não. Por que? Porque o Fantástico é mais o conceito de revista e a gente é jornal mesmo. Então, não faz sentido eu sonorizar uma matéria sobre uma troca de tiros de quadrilha no Rio porque aquilo aconteceu nesse momento, eu estou mostrando para as pessoas o que aconteceu, eu vou usar um *BG* da ação. Então, no caso ali dos jornais diários, acho que a gente sonoriza o que a gente chama de matéria produzida. A gente chama aquelas matérias mais “frias” que

são matérias mais de comportamento, matérias de cultura, matérias mais leves que pedem uma sonorização, que pedem um complemento ali para dar uma suavizada nela. Não sonorizo matérias factuais, matérias dos assuntos que aconteceram hoje. Não tem sentido. Não sonorizo matérias de prestação de serviço, nem matéria de crime, de assalto, enfim, nenhum assunto, digamos, que seja mesmo o factual da manhã.

ML: Tem uma questão prática aí também, não? Uma questão de tempo?

TG: Não... Não. Sinceramente, eu acho que é mais editorial mesmo. É mais de conceito. Não tem sentido eu sonorizar uma matéria sobre ProUni (Programa Universidade para Todos). Não tem muito sentido ali. É uma matéria de serviço, uma matéria que tá passando informação. Agora, uma matéria para encerrar o jornal sobre literatura de cordel, uma matéria sobre qualquer área, que a gente tem um quadro de “Venha Ver”, que é um quadro que mostra os lugares mais bonitos do país para você passar férias, fim-de-semana, essa matérias pedem, né? Para o jornal diário, o conceito é muito mais nesse sentido mesmo, pelo tema e não pelo tempo.

ML: Eu li em manuais de redação, durante minha pesquisa, de redação em jornalismo para usar período curto. Isso vale?

TG: Isso vale. A idéia do texto direto, as frases curtas, objetivas, para tentar ter o texto o mais claro possível, considerando que você conta a história em 1 minuto e trinta, são assuntos complicados que você tem que resumir, quer dizer, não dá para ter um texto complexo.

ML: Um minuto e trinta seria o tempo limite da reportagem?

TG: Não limite. O tempo médio. Hoje, por exemplo, no jornal de hoje eu tenho matéria com um e quarenta.

ML: Então. Em relação ao ritmo, tem diferença também entre os telejornais, os quatro.

TG: De tempo de matéria? Olha, eu diria que as diferenças são sutis, viu. Não são muito grandes, não. Você, normalmente, para uma matéria que você faz um investimento maior, que seja uma matéria especial, produzida, você consegue dar 3 minutos até 4 minutos, mas tem que ser um assunto com bastante fôlego, com bastante informação. O dia-a-dia ali, acho que todos os jornais fazem a mesma coisa: um e trinta, um e quarenta, dois minutos. As matérias variam de um e trinta a dois no dia-a-dia e grandes reportagens, grandes investimentos vão para três, quatro minutos. Isso para todos os jornais. Quando eu falo todos os jornais, diários. Não estou falando de Fantástico, não estou falando de Globo Repórter.

ML: Recentemente, acho que você já até tocou nesse assunto, houve a mudança da trilha sonora de abertura. Foi nesses 35 anos?

TG: Foi agora em abril.

ML: Tá. E o trâmite foi esse mesmo que você falou?

TG: Nos reunimos com o departamento de arte. Como é que aconteceu? O departamento de arte nos consultou. “O que vocês pensam do jornal?” Aí a gente passou a idéia. “Olha, a gente queria um cenário assim, assado, mais integrado à redação que, ao mesmo tempo, fortalecesse a marca do jornal é...” enfim. Eles ouviram, eles voltaram, apresentaram pra gente uma idéia, essa idéia foi levada à direção de jornalismo que acompanhou. E aí eles começaram a desenvolver. A trilha e a linguagem gráfica já é resultado de um conceito que eles desenvolvem há muitos anos. Então, por exemplo, eu, particularmente, te digo: não dei palpite na trilha. “Ah, eu quero uma trilha assim” porque eu sei que ela virá como resultado de um desdobramento, um amadurecimento da linguagem musical que o Jornal Hoje tem ao longo dos anos. Eles não inventaram uma trilha completamente diferente, eles pegaram a mesma base melódica do Jornal Hoje.

ML: Foi a composição, mesmo. Mudou o arranjo. Você sabe quem fez, por um acaso?

TG: Não

ML: Foi o Marcos Baroni? O Leonardo não foi?

TG: O Leonardo não foi porque isso veio pelo Rio.

ML: Pelo Rio?

TG: É... é. Porque a central do... a direção do departamento de arte da TV Globo é no Rio. Aqui, eu tenho um núcleo em São Paulo que está subordinado ao Rio, mas a direção da arte é de lá, então, muito provavelmente, foi feita lá.

ML: Por falar em arte, eu li uma vez que o Valter Avancini falou que a linguagem da Globo refletia sua tecnologia. Você concorda com isso?

TG: Em parte...

ML: Ele falou o seguinte. Na época em que a Globo estava atingindo a ponta, principalmente em tecnologia que veio junto com a audiência, meio que reforçava isso aí na linguagem. Hans Donner é bom isso, né?

TG: De mostrar os recursos?

ML: É. De ser tecnológico mesmo. Tem aquele tom frio, metal, computação gráfica, 3D...

TG: Assim... Mas eu acho que em alguns momentos sim. Por exemplo, no caso do Hans Donner eu acho que sim. Não sei se isso é aplicado a tudo dentro do jornalismo. Não sei se é tão...

ML: Seria o caso apenas da roupagem da coisa.

TG: Não. Eu acho que de alguma maneira... Mas eu acho que isso é inerente a qualquer empresa, né? Você vai acabar desenvolvendo algum produto e refletindo o que você tem de recurso para ele, né? Se os recursos forem escassos, o que vai ser mostrado vai ser mais tímido, com certeza. Se teus recursos forem maiores, você vai ter mais recursos. Eu só não sei se dá gente dizer que reflete a frieza ou reflete a punjança do recurso. Acho que, de alguma maneira, você mostra que, se você tem mais recurso, claro. Você mostra o que você pode utilizar para isso. Mas não sei. Não sei se dá pra gente bancar que é isso. Em algumas áreas, acredito até que sim, mas não genericamente como algo consciente. “Olha, vamos usar isto porque temos vários recursos. Precisamos mostrar.” Isso eu acho que não.

ML: Não como uma herança, de repente, dessa época?

TG: De alguma maneira, pode ser.

ML: Conhece o Aluizio Didier, que é o maestro do Rio?

TG: Sim

ML: Vocês já tiveram, em alguma época, um banco de trilhas dele aqui? Você se lembra disso?

TG: Não. Até porque eu, desde que comecei a trabalhar aqui com o jornal de rede, comecei a trabalhar direto com o Leonardo. Só trabalhei com ele.

ML: Eu vou ler aqui uma composição temática de um jornal: esportes, acontecimentos dramáticos, catástrofes, trivialidades, curiosidades e, sobretudo, notícias sobre figuras importantes do poder. Esses temas definem bem a composição do seu telejornal? A Luciana (Cantão) colocou economia também.

TG: Pois é... Não sei se é só isso. É isso aí e um pouco mais.

ML: O que mais você colocaria?

TG: Acho que... O que eu diria? O que compõe um jornal? Tudo que é notícia. Acho que é absolutamente tudo que é notícia. No nosso caso, no Jornal Hoje, esportes, excepcionalmente não, porque é o único jornal que não tem uma coluna de esportes, porque a gente é exibido imediatamente após o Globo Esporte.

ML: Vez por outra acontece.

TG: Vez por outra, pelo viés do comportamento. Por exemplo, o São Paulo ganhou, então a gente vai mostrar a torcida. Não vou entrar na posição em que ele está na chave, nada disso. Na repetição dos gols, nada. Eu vou entrar pela comemoração dos são-paulinos pela vitória do time, mas isso muito em momentos esporádicos. Copa do mundo, todos os jornais cobriram, inclusive a gente porque era um grande evento. O dia-a-dia do esporte eu realmente não faço porque ficaria meio repetitivo em relação ao esporte. Então, no nosso

caso, esporte não. Agora, acontecimentos dramáticos, aí eu acho que cabe tudo, né? Desde a queda do avião, enfim, até o resgate de uma pessoa. Então, eu chamaria isso aqui de factual, do que a gente chama do que é notícia, do que aconteceu que a gente considerou importante para o país inteiro, que as pessoas mereçam tomar conhecimento daquilo, não só pela força da notícia, pela curiosidade, como pela importância para a vida delas, que possa mudar a vida delas. Trivialidades...

ML: Aqui, bem seriam aquelas reportagens que compõe o *mix* do jornal.

TG: Sim, sim. O comportamento, uma coisa assim. E sobre figuras importantes do poder? Eu acho que eu resumiria mais assim: política, economia, esportes, serviço – eu, no caso do *Jornal Hoje*, incluiria muito serviço. A gente faz muito isso. A gente tem até uma coluna chamada “Seus Direitos”, que mostra todos os... tira dúvidas de todas as questões aí. Então, no caso do *Jornal Hoje*... Cultura, eu acrescentaria. A gente tem um enfoque, um interesse também grande. Comportamento, não sei se está no ramo das trivialidades. Talvez esse comportamento, a gente busca também uma linguagem de aproximação com adolescente, com o jovem. Então, eu diria assim: notícias em geral, o factual em geral, política, economia, serviço, comportamento e cultura.

ML: Essa é uma pergunta totalmente subjetiva, mas, quando se põe uma trilha numa reportagem, você não acha que acontece um certo paradoxo, porque você tem que convencer o telespectador que você está mostrando a verdade das coisas, a realidade e a inserção de trilha você não acha que pode... ou você acha que a linguagem já está incorporada? Mas, isso dentro de uma questão maior que seria a criação de um enredo para a notícia?

TG: Eu acho que essa pergunta até cabe se você estiver tratando de um veículo que faça isso de uma maneira mais genérica. No nosso caso, a resposta, para mim, seria não porque, eu acho até um pouco do que eu te falei antes, eu só coloco trilha nas matérias muito leves, que a trilha jamais vai brigar ali com o conteúdo e que talvez não tenha esse conflito de dizer “Mas, puxa vida, por que vocês estão mostrando um pássaro e tem uma música suave?” De alguma maneira, dificilmente eu imaginaria que alguém discordasse que, na natureza, você possa ter uma música gostosa ali como um plano. O que eu acho que seria um motivo de discussão – e, aí, vou dizer de novo que não acontece nos nossos telejornais diários e não cabe aqui, mas é só um parêntese para responder o que você está perguntando – seria se você, por exemplo, sonorizasse matérias em função de notícias. Exemplo: troca de tiro e você sonorizasse. Isso é algo que a gente não faz, porque, se eu tenho o que a gente chama de... se eu tenho um “sobe som” do fato que está acontecendo, eu, aí sim, valorizo muito o “sobe som”. Isso é um ponto em que a gente não tocou que eu acharia importante, talvez, para o teu trabalho. A gente valoriza muito o *BG* das reportagens, dos factuais. Muito, mas o *BG* do que aconteceu. Então, eu fui no local, tava um silêncio enorme, de repente ouviu-se um tiro, em seguida saiu a informação de que alguém foi assassinado. Eu vou incluir aquele tiro na minha matéria. Eu vou valorizar esse momento da narrativa da reportagem, muito, mas jamais eu vou sonorizar essa matéria no jornal diário. No jornal diário, eu jamais vou sonorizar porque eu preciso que o tiro seja a

informação sonora mais fiel para eu relatar aquele caso. Isso a gente valoriza muito. Se eu pego uma reportagem sobre uma passeata onde houve um confronto dos manifestantes com a polícia e houve lançamento de bomba, houve tiro para o alto, houve bala de borracha, houve grito, etc, você pode ver que, aí, na narrativa, a gente vai imaginar uma edição onde o “sobe som” seja muito valorizado. Porque eu entendo que ele conta parte da história. Aí, pode até um discussão “Ah, mas valorizou mais, valorizou menos.” Mas isso a gente faz, com certeza eu vou valorizar, porque ali eu tenho um material muito rico, sonoro, digamos, que me ajuda a contar aquela história. Isso, a gente faz muito. Agora, nunca a gente vai, numa matéria dessa, botar uma trilha pesada, carregada que possa sugerir alguma coisa. Outros veículos fazer isso, e aí não cabe a mim... eu acho que dependeria. Não me sinto muito apta para falar isso porque não é nossa realidade. (toca o telefone) Então, eu acho que nesse ponto, não sei se é pertinente aí na sua pesquisa.

ML: É. É que essa parte eu consigo perceber assistindo mesmo.

TG: Sim! Mas é só para dizer que ela é conscientemente pensada. Por exemplo, é um problema que a gente tem aqui se eu receber um material com muita riqueza de “sobe som”, que é o jargão aqui, e que a edição não tenha aproveitado bem. Isso é uma discussão que a gente faz que “Caramba! Como é que você pode...” Aí o repórter cinematográfico vai isso. Ele vai chegar e vai dizer “Pelo amor de Deus! Eu trouxe um material riquíssimo com um monte de imagem, confusão, tiro e na edição vocês colocam 2 segundos?” Então, é só assim pela consciência de que busca-se isso na edição das reportagens.

ML: Pauta-se um pouco pelo impacto da TV, também.

TG: Pelo impacto da TV! Pela força que o veículo tem de você “Olha só o que aconteceu ali!” Houve uma edição aqui em São Paulo, muito curiosa, sobre isso que a gente está falando que foi, uma vez, um confronto que o Mário Covas teve, não sei se você teve essa história, com os professores.

ML: Da paulada?

TG: Isso. E que quando chegou – isso foi a coisa mais ousada que eu acho que já foi feita aqui nos jornais locais, não foi nem da minha época – quando a fita chegou aqui, o material era tão bom, tão bom, tão rico nisso, em captação que decidiu-se que não ia haver edição e foi colocado no ar a fita bruta. Então, tinha até a cabeça do apresentador dizendo o seguinte “Houve hoje um confronto entre os professores e o governador Mário Covas, parará, foi por conta disso, disso. Vocês vão ver o que aconteceu.” E rodou a fita. Foram, acho que 10 minutos assim. Acho que o bloco do jornal foi substituído por uma fita bruta porque tinha toda a sequência: ele chegando, tinha a primeira confusão, o primeiro bate-boca, ele decidindo que ele ia atravessar a coisa, a confusão, parará, o ápice e tudo. Então, para mim, isso foi a coisa mais ousada que se fez em televisão local, porque teve a coragem de deixar a fita rolando, mas a ação era tão boa e tão bem construída que decidiu-se naquela época que seria um absurdo você interferir naquilo, entendeu?

ML: Tinha palavrão?

TG: Tinha. Mas nada muito agressivo. Tinha o palavrão meio abafado no meio da gritaria, não sei que. Esse material está aí. Tá em arquivo aí se você tiver, de repente, a curiosidade de pedir para assistir. Mas, enfim. Isso é só para dar o exemplo do quanto para a gente é importante, entendeu? Você receber o material com um “sobe som” bem captado dali da ação, a gente valoriza muito isso.

ML: No geral, então, você acha que a música entra mais sentido de diferenciar o veículo em relação a outras mídias?

TG: É... sim.

ML: É para aumentar o impacto audiovisual mesmo da coisa.

TG: Sim, sim. Nos jornais diários, eu acho que ela entra mais como componente plástico. Isso aí que você falou. Como componente plástico de você, assim, dar um acabamento, de ficar bonito, de ficar bem arredondado, de você valorizar. Claro que tem diferença uma matéria sem sonorização, uma matéria com sonorização. Dependendo da matéria, é outra coisa. É absolutamente outro assunto. Mas, assim, o jornalismo diário usa isso mais nessas matérias que a gente chama de matérias leves, produzidas, de comportamento... É nessa matéria que eu vou buscar reforço na trilha musical. Aí, no dia-a-dia...

ML: Tem a ver um pouquinho também com a duração da matéria? O Erick Bretas falou para mim que acha que, às vezes, “embarriga” a matéria. Daí, põe um ritmozinho só para...

TG: Ah, sim! Mas você bota o “sobe som” curtinho. Você não vai botar um “sobe som” longo. Mas eu não acho exatamente que tem a ver com tempo. Antes de tudo, tem a ver com o tipo da matéria. “Essa matéria é uma matéria que eu sonorizo?” É. Aí, eu vou sonorizar curtinho para não embarrigar. Tudo bem, vai ser, mas eu, antes de tudo, defino pelo tipo. “Essa aqui é uma matéria que vai ter sonorização, essa aqui não vai ter sonorização.” Aí é por que? É pelo assunto, é pelo conceito como a gente trabalha, é por isso. Às vezes, tem matéria que o editor sonoriza e a gente olha e “pelo amor de Deus. Não tem sentido sonorizar isso aqui. Por que você tá botando música aqui?” Isso aconteceu outro dia. Era uma matéria sobre violência das mulheres no Recife. Aí, repórter mandou e, no final, sonorizou. Por que está sonorizando uma matéria que está mostrando a violência das mulheres? No finalzinho ela queria botar “Ah, porque a última entrevista era uma mulher que superou as dificuldades e, aí, ficou feliz...” E fica desnecessário, piegas e não tem a ver com aquele assunto que é um assunto pesado. Só porque a última entrevista era a de uma mulher que deu a volta por cima, que se libertou do marido, aquelas coisas todas. Tudo bem, mas ela está no contexto de uma matéria séria, pesada. Meu, não tinha sentido. Para mim ficaria até meio ridículo no final tananá (cantarola uma musica), dona Mariazinha. Então, eu defino muito mais ali pelo conceito mesmo. Agora, se ele me mandar uma matéria que vai falar do pantanal mato-grossense, uma expedição no pantanal, com imagens lindas, não sei que, eu vou sonorizar porque eu acho que a música, ali, vai ajudar,

vai ser um componente para chamar a atenção para aquilo que é mais interessante. Em algumas séries, a gente sonoriza, aí mesmo assuntos mais fortes. Mas aí, também, é outra coisa que assim que... É como se a gente combinasse com o telespectador “Olha, isso é uma coisa de investimento nosso. Isso é uma série, é um assunto que a gente está aprofundando e ela pode ter uma sonorização”, mas também é em cima da exceção.

ML: É até fruto do aprofundamento do tema. Você consegue mais propriedade.

TG: Exatamente.

Continuação da entrevista realizada em 08 de dezembro de 2006 por telefone.

ML: Eu fiquei na dúvida sobre a divisão de assuntos por bloco dentro do jornal. Vocês têm alguma?

TG: Tem. A gente tem a prioridade de começar o jornal sempre com os principais assuntos do dia e aí a gente vai dividindo o outros assuntos importantes nos demais blocos, mas a gente da prioridade que o assunto mais importante do dia seja o assunto que abre o jornal e as demais matérias você vai distribuindo ao longo dos blocos.

ML: Eu gostaria também de saber da relação de pauta que vocês têm com o Jornal Nacional. Se tem alguma reserva.

TG: Não. Aí, cada um, cada jornal pensa as suas matérias. Aí você pode até ter uma parceria com alguma matéria, por exemplo GloboNews, se tiver uma entrevista que possa enriquecer uma matéria do Jornal Hoje e do Jornal Nacional, a gente aproveita, a gente completa, mas cada jornal pensa o seu material e tem prioridade para ter as matérias.

ML: Quais são os quadros fixos do Jornal Hoje?

TG: “Mercado de Trabalho”, é aquele quadro que vai toda segunda feira, que trata, enfim, de toda discussão, de tudo sobre o mercado; o “Hoje em Família”, que é o quadro que a Sandra Annenberg faz, que fala das relações entre pais e filhos, crianças, adolescentes, é a relação mesmo entre pais e filhos; “Melhor é Possível”, que é o da Maria Cristina Poli, que é um quadro mais de comportamento, que pega assuntos, assim, comuns a todas as pessoas, que incomodam, mas que a gente tenta dar uma abordagem de um tratamento positivo tipo “Você se incomoda com excesso de gordurinha, mas você pode conviver bem com isso.”

ML: Esse último, ele é semanal?

TG: Não. O “Mercado de Trabalho” vai toda segunda e os outros dois vão alternando um a cada semana, tipo um a cada 15 dias, mas aí a cada semana tem sempre um.

ML: Às sextas-feiras, né?

TG: Isso. Quinta ou sexta.

ML: Tá. E, daí tem a entrevista de sábado.

TG: Isto, isto.

Anexo VII

Entrevista com Leonardo Garcia Matsumoto realizada em 16 de dezembro de 2006 por telefone.

Marcos Luporini: Como é que foi sua formação musical?

Leonardo Matsumoto: Bom, eu venho de uma família de músicos, né, e, no caso, minha mãe tinha um conservatório de música e aí fez com que eu tivesse uma noção geral dos instrumentos. Eu estudei guitarra, baixo, bateria, piano. Aí, ao longo do tempo, eu vim me aperfeiçoando. Aí, engrenei nessa área de composição, mas meu instrumento é piano e tô aí atuando na área.

ML: Como é que foi a sua carreira? Você faz o que atualmente?

LM: Bom, eu fui professor de música em vários conservatórios já, depois eu toquei na noite em banda de baile e, atualmente, eu tô nessa área de audiovisual, na publicidade. Tô trabalhando mais no estúdio nessa área de produção audiovisual.

ML: E quais são suas funções na Globo. Você é contratado ou terceirizado?

LM: Eu sou terceirizado.

ML: E quais são suas funções lá?

LM: Então, na Globo, eu atuo como compositor de trilhas e vinhetas. Eu já tô há sete anos lá e é basicamente isso: composição de trilhas e vinhetas.

ML: E qual trabalho em telejornal você fez?

LM: Você diz de temas de abertura?

ML: É. Desde tema de abertura até qualquer outra coisa que você tenha feito.

LM: Bom, o meu cotidiano no dia-a-dia assim, eu faço vinhetas de, por exemplo, matérias específicas que vão... uma série por exemplo, trilhas pra sonorizar matérias. Agora, vinhetas de abertura, como eu tenho sete anos de casa e a Globo tem o diferencial de manter os temas de abertura, então, eu entrei na Globo, já havia bastante temas já prontos de abertura. No caso, eu só fiz uma roupagem nova, a reformulação, mantendo a melodia e dando um tratamento novo nos arranjos. De roupagens novas que eu fiz atualmente que está na TV tem o Globo Rural, o Jornal Hoje, o Jornal da Globo. O Antena Paulista fui eu que fiz. Na época que eu entrei, eles pediram. É basicamente isso aí.

ML: Eu vi umas reportagens aqui, eu vou perguntar para você. Ver se você se lembra se foi você que fez. Mercado de Trabalho sobre empregados domésticos. Foi você?

LM: No caso, eu sonorizei a vinheta, porque eu tô ligado também ao Departamento de Arte, que é o lugar onde faz essa parte gráfica de vinheta e projetos novos, coisas assim do tipo na parte gráfica. Sonorização em cima da parte gráfica, né. No caso dessa matéria, eu fiz a vinheta e me pediram um pacote de trilhas pro editor sonORIZAR.

ML: Tá. Hoje em Família sobre alimentação, foi você também?

LM: Hoje em Família...

ML: É sobre crianças que comiam bem ou mal.

LM: Que jornal que entrou esse aí?

ML: Jornal Hoje também.

LM: O Jornal Hoje, a maioria das trilhas que você escuta de sonorização de matérias, é um pacote que eu faço e deixo lá livre pra eles tarem trabalhando.

ML: Você faz exclusivo pra matéria ou você deixa pro jornal?

LM: Depende da situação. Eles têm um pacote que eu deixo lá, eles usam na urgência pra qualquer matéria, agora, dependendo do que eles tão querendo, se for uma coisa muito específica, aí eu faço pra eles também. Vai, por exemplo, “A gente tá precisando de uma matéria que vai falar sobre criança, então a gente tá precisando de uma música mais infantil, tal, que tá desfalcado aqui no pacote”, daí eu pego e faço. Basicamente isso.

ML: Sobre essa matéria, que foi o Hoje em Família sobre alimentação, eu reparei que troca muito de trilha. Troca direto de trilha, inclusive no meio, às vezes, de fala. Como que é o critério quando você sonORIZA?

LM: Bom, a gente tem que respeitar o tema, a proposta do tema, usando essas entonações, uma parte mais dramática, uma parte que quiser levantar mais a matéria. É basicamente isso, pontuando a edição com os ritmos das trilhas. A intenção é valorizar mesmo a matéria em si. Praticamente, 50 por cento de ganho a trilha dá com certeza.

ML: Você sonORIZA alguma coisa sem utilizar música sua, utilizando música pronta já gravada?

LM: É que como eu estou na área mais de composição, eu faço bastante trilha pros editores sonORIZAREM. Então, às vezes eles pegam algum cd e pagam direitos autorais também. Isso acontece.

ML: E você sabe se lá no Rio tem um banco de trilhas também no mesmo esquema que você faz aí em São Paulo?

LM: No Rio tem.

ML: Sabe quem faz lá?

LM: Tem um outro rapaz que trabalha na área de jornalismo no Rio que é o Didier.

ML: O Aluízio Didier. Eu já falei com ele.

LM: Isso

ML: Você sabe quem compôs a trilha do Jornal da Globo?

LM: Então, o Jornal da Globo, a roupagem atual fui eu que fiz. A execução nova, mas mantendo o tema que não fui eu que compus.

ML: Você classificaria como esse arranjo da abertura do Jornal da Globo? O que você teria a dizer do arranjo que você fez e do Jornal Hoje também que você falou que mudou.

LM: Bom, a idéia é... o diferencial que a Globo tem é manter a identidade das músicas e ter impacto, no caso, dinamismo e, ao mesmo tempo, até procurar ver o que tá rolando atualmente de estilos, procurar... No caso do Jornal da Globo, a gente procurou deixar ela um pouquinho mais eletrônica, não exagerar muito mas dar um toquinho mais eletrônico.

ML: Isso foi pedido pra você ou você que fez?

LM: No caso, foi pedido pelo departamento de arte. Eles tavam desenvolvendo a parte gráfica, vinheta, e eu, paralelo, fui criando junto com eles.

ML: Musicalmente, você que já fez bastante coisa, quais são as características de uma trilha musical telejornalística? Musicalmente falando, desde tom até ritmo que você conseguiria identificar.

LM: Bom, a intenção é sempre valorizar a notícia, dando dinamismo, o alerta em si da notícia dada. É lógico que isso influencia o ritmo também. Mas é basicamente isso: valorizar a notícia, dando dinamismo, alerta.

ML: Sei, mas, musicalmente mesmo, porque eu sou músico também e vou entrar um pouco nessa parte, e aí, assim, musicalmente você usa mais tom maior, menor...

LM: Na verdade, o tom em si até que não fala muito. Eu já usei tom maior, tom menor, mas o ritmo influencia bastante. Eu procuro usar não ritmo muito lento pra dar esse dinamismo de notícia. A maioria das trilhas eu uso metais para pontuar assinatura, para marcar mais a

assinatura e eu procuro também não usar só instrumento eletrônico, programação. Por exemplo, no Jornal Hoje, no Jornal da Globo, eu usei contra-baixo mesmo tocado, sopro, guitarra. Eu procuro mesclar, fazer uma fusão dessa área moderna que é programação em si, mas também coloco instrumentos tocados para enriquecer mais.

ML: Você faz no seu estúdio isso?

LM: Isso, é.

ML: Você saberia dizer quais são as modalidades de matérias que levam sonorização, pela sua experiência? Por tema, duração...

LM: Por tema?

ML: É, por tema, assunto, duração...

LM: Por tema, você diz os estilos?

ML: É, também. Desde o tipo de música que você leva até o tipo de matéria que leva música.

LM: O tipo de música vai desde uma música dramática, infantil, radical pra esportes, suspense, clássica. Aí tem de tudo, chorinho, música brasileira. É bem variado mesmo, né.

ML: Quanto aos temas das reportagens, os assuntos de reportagens que acabam levando trilha. Você saberia classificar mais ou menos?

LM: Os assuntos....

ML: Que tipo de assunto costuma levar trilha, né?

LM: Bom, no jornalismo, geralmente, vai desde uma denúncia, às vezes eles precisam de algum BG para algum *off*. Jornalismo tem muito essa parte dramática das situações, então, bastante música dramática, no caso, assunto de esporte bastante eles pedem e algumas séries, às vezes. Há pouco tempo eu fiz o que fala sobre os portos no Jornal Nacional. Sempre algum tema dá pra encaixar as músicas sim.

ML: Você participou dos “7 Pecados Capitais na Política” ?

LM: Participei. Eu só fiz a vinheta. Foi até um pouco difícil. Se você lembrar, era uma música meio gregoriana assim, né, mas, legal.

ML: Você sabe dizer se existe influência de rock progressivo na composição das aberturas dos telejornais da Globo?

LM: Se não me engano, o Jornal Nacional, né? O Jornal Nacional é algum tema de rock aí que eu não me lembro te dizer o nome certo.

ML: Você atende a que área da Globo?

LM: Eu tô no departamento de arte, então eu tô diante das necessidades do departamento de arte, dos editores também e aí, no caso, eles ficam na redação – editores de texto e de imagem – essas pessoas que eu tô me ligando.

ML: Tá, mas você atende só ao jornalismo?

LM: Jornalismo e o “Altas Horas”. O “Altas Horas” eu faço mais a parte de edição de áudio.

ML: E como é que funciona esse negócio em relação ao seu tempo, a sua disponibilidade? Pedem muito, alguém tem preferência?

LM: Então, eles pedem bastante. Eu tô na emissora, assim... eu procuro ir todos os dias, porque eu posso trabalhar em casa também, como eu sou prestador, mas eu vou na emissora todos os dias, fico um período de 6 horas lá e sempre tem vinhetas na arte e, de acordo com as necessidades do dia-a-dia, do factual do dia-a-dia eles vão pedindo as trilhas também

ML: Você faz coisa lá também?

LM: Também. Eu vou com meu *laptop* e um teclado.

ML: Você faz edição de áudio também? Ruídos?

LM: Eu faço. Lá no Rio, eles têm mais recursos de banco de dados, tudo, por causa do Projac, das novelas e aqui em São Paulo, como eu sou sozinho, eu mesmo acabei criando esse banco de dados e, enfim, eu acabo ajudando o pessoal também nos ruídos.

ML: Então acaba inserindo ruído que não está no áudio direto, né?

LM: Isso. Acabo inserindo.

ML: Que tipo de ruído você costuma pôr? O que tem no seu banco de som?

LM: Ah, eu tenho uma livreria imensa de ruídos.

ML: Tem algum que é mais recorrente?

LM: Então, o que o pessoal costuma pedir bastante é, vai, é um clique de foto, por exemplo, qualquer barulho ambiente que eles necessitam, eles pedem, eu tenho lá.

ML: Ambiências eles usam?

LM: É.

ML: Tá. Tipo um som de praça, de rua...

LM: Isso, é. Por aí.

ML: Essa parte aí usa bastante, né?

LM: Usa. Principalmente nas vinhetas até. Por exemplo, eu posso até... a vinheta pode ter o tom musical, tudo, os acordes, a melodia, o ritmo e você dá uma valorizada nos movimentos com ruído. Eu digo um “vush”, assim do tipo, entendeu?

ML: Uma pontuada, né?

LM: É. Tem esse recurso também fora a parte musical.

ANEXO VIII

Elementos do telejornal

Os básicos são vinheta, apresentação/ ancoragem, escalada, blocos, break, teaser, manchetes, cabeças, notas, sonoras, lapadas, reportagens, videografismos, links, stand ups e comentários. As definições desses elementos apresentadas abaixo são baseadas nos autores, Vera Íris Paternostro, Guilherme Jorge de Rezende e Olga Curado.

Vinheta

É a marca característica do telejornal – identifica-o dos demais.

É um videografismo com movimento tendo como fundo uma música característica.

Trabalha a logomarca do TJ. Ex: Jornal Nacional – JN

É montada de forma que possa ter uma “versão” menor para ser usada como saída e retorno dos blocos, (vinheta interblocos).

Bloco

É a estrutura que contém as informações do TJ e o divide entre os breaks (intervalos comerciais, com propagandas ou mensagens comerciais e ou institucionais).

Break – Intervalo

É uma das formas de sustentabilidade dos telejornais. É utilizado pelos patrocinadores para veicular comerciais. Hoje, também são exibidas mensagens institucionais e propagandas políticas durante os intervalos. O break é precedido por uma deixa anunciada pelos apresentadores do TJ nas manchetes interblocos. O tempo destinado a esses espaços variam em torno de dois minutos.

Escalada

São frases pequenas (manchetes) lidas pelos apresentadores na abertura do TJ, referem-se às principais notícias do programa. São lidas de forma alternada quando há mais de um

apresentador, para dar mais dinamismo. Podem ou não ser ilustradas com imagens, trechos de passagens referentes à matéria. Terminam com uma deixa padrão para indicar a entrada da vinheta.

Alguns telejornais geralmente fazem a escalada review, para lembrar dos principais fatos apresentados na edição. Um exemplo no Brasil é o Jornal do SBT, apresentado por Hermano Herning.

Teaser

São as chamadas feitas pelo apresentador durante a programação da emissora. Destacam os principais assuntos a serem abordados no telejornal, chamando o telespectador para assistir a edição. Podem ser ilustradas ou não. Alguns autores chamam de teaser as ilustrações que aparecem na escalada.

Manchetes ou chamadas interblocos

São feitas no final de cada bloco, para prender a atenção do telespectador sobre as principais notícias. Também podem ser ilustradas ou não. Também costuma-se sempre dar ênfase em todos os blocos na matéria mais importante .

Cabeça

São textos curtos, geralmente, cinco linhas de uma lauda de TV (10 a 12 segundos), lidos antes da reportagem entrar no ar. Pode ser comparada com o lead do jornal impresso, que contém as principais informações sobre a notícia de forma resumida. É lida pelo apresentador e, geralmente, escrita pelo editor da matéria.

Notas

São as notícias apuradas na redação pelos editores de texto e lidas na íntegra pelos apresentadores. As notas se dividem em:

- ao vivo ou pelada – textos sem imagens, lidos pelos apresentadores no estúdio;
- cobertas – parte do texto é coberto por imagens: também lido pelos apresentadores;
- retorno ou pé – textos lidos pelos apresentadores no retorno, após a veiculação da matéria.

Lapada

É uma série de notas cobertas, geralmente de notícias internacionais, unidas por efeitos de áudio e videografismo na hora da edição. Antes era utilizada para exibir o resumo das matérias que foram destaques nas edições dos telejornais anteriores. Hoje, existe a lapada inédita e a lapada review.

Sonora

É a entrevista utilizada na reportagem. Geralmente, ocupa um espaço curto em relação ao dado aos offs. Mas é uma forma que dá credibilidade às informações abordadas na matéria. Existem seis tipos de sonoras com relação ao espaço físico:

- externa – feita pelo repórter no local do acontecimento;
- estúdio – feita no estúdio do telejornal;
- pessoal – feita com repórter e fonte ocupando o mesmo espaço físico;
- impessoal – feita por meio de determinados suportes tecnológicos: telefone, fax, internet etc;

A entrevista pode ser feita por um ou mais repórteres (coletiva ou individual).

Stand up

É quando o repórter dá a informação por inteiro na mesma tomada. É utilizado, também, na estrutura da reportagem, com o termo passagem.

Link

É um aparelho tecnológico que permite as entradas ao vivo dos repórteres no telejornal. Muito utilizado hoje em dia para dar mais dinamismo e dar ênfase na instantaneidade das informações do TJ.

Apresentação e ancoragem

No início, os telejornais seguiam o modelo radiofônico. O apresentador lia as notícias na bancada, com poucas imagens, devido à precariedade tecnológica da época. Os apresentadores eram do sexo masculino e não precisavam ser jornalistas.

Com o surgimento do Jornal Vanguarda e do Show de Notícias, esse quadro mudou, surgiu espaço para comentários feitos por jornalistas e, além disso, para a apresentação feita por mulheres.

A ancoragem é um modelo americano de apresentação no telejornalismo e foi adotado pelo TJ Brasil, SBT, na década de 80. O primeiro âncora brasileiro foi Boris Casoy. O âncora além de apresentar o telejornal explica, tece comentários e dá subsídios ao telespectador sobre a notícia em questão.

Comentários

Geralmente feito por especialistas em determinadas áreas – como economia, política – que são chamados para comentar e esclarecer alguns fatos abordados, em determinadas matérias. No Brasil, foram introduzidos pelo Jornal de Vanguarda, na década de 60.

Videografismos

Uma nova tecnologia que veio para revolucionar a estética do telejornalismo. Muito utilizados para ilustrar a previsão do tempo e dados estatísticos, números, servem também para enriquecer o conteúdo de algumas notícias.

Exemplos de videografismos:

Vinheta: imagem composta por artes gráficas e áudio. São utilizadas para identificar o programa ou fechar e abrir blocos de intervalo.

Créditos: identificação de entrevistados, repórteres, cinegrafistas, enfim, o nome das pessoas envolvidas direta ou indiretamente com a elaboração e realização dos programas.

Cortes: efeitos gráficos utilizados para separar uma cena de outra. Podem ser aplicados quando não fazem parte do mesmo assunto, por exemplo.

Animações: imagens virtuais feitas por meio de efeitos gráficos, geralmente com o uso de áudio. Um exemplo são as charges exibidas no Jornal Nacional da TV Globo.

Cromaquis: imagem virtual projetada numa parede geralmente de cor verde ou azul escuro. Por exemplo, os mapas utilizados para ilustrar a previsão do tempo. A editoria de videografismo é responsável pela estética da apresentação do telejornal.

Reportagem

É o principal elemento do telejornal. Contém elementos próprios como o off, texto construído e lido pelo repórter com as informações captadas no local do acontecimento e coberto com imagens; passagem, a figura do repórter numa tomada contínua, no local do acontecimento dos fatos, geralmente utilizada no meio da matéria; sonora, a fala do entrevistado; áudio e sons, a mistura do som do repórter ou do entrevistado com o som ambiente, esporadicamente usa-se a música como áudio, para enriquecer a reportagem.

Telejornal Temático ou Especializado

É o tipo de programa que segue basicamente o formato do telejornalismo, mas aprofunda-se sempre numa editoria específica, como o Globo Esporte e o Globo Rural.

Em (http://www.abtu.org.br/arquivos_tratamento_informacao_jornalistica.asp) acessado em 16/11/2006

ANEXO IX

CD-Rom com exemplos audiovisuais