



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

A transformação da tecnologia: mudanças das rotinas de edição da notícia nos telejornais do Brasil e de Portugal

Washington José de Souza Filho

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Ciências da Comunicação
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor João Carlos Ferreira Correia

Covilhã, Julho de 2015

Dedicatória

Para Daisy - sempre - pela presença, capaz de alterar noções como o tempo e a distância.

Aos meus pais - Lourdes e Washington, *post mortem*. Por terem mostrado o caminho, mesmo que não tenham acompanhado o percurso.

Para Lara e Júlia - minhas netas. O futuro por meio do que é o presente - João Rodolpho e Matheus, meus filhos.

Ao professor João Carlos Ferreira Correia, pela orientação. Uma atividade acadêmica entre as lembranças que não somos capazes de deixar no passado.

Agradecimentos

Uma tese é uma tarefa acadêmica, que avalia quem a faz. A prática demonstra, porém, que concluí-la não é possível sem a ajuda de muita gente.

O agradecimento, ao simbolizar o reconhecimento, não basta para registrar tanta coisa, concedida por tanta gente. Atos e ações que contribuíram para realizar um objetivo.

A referência a nomes, sem ocorrer, inevitavelmente, a ausência da maior parte, não diminui a contribuição recebida de muitos.

Agradeço, assim, aos professores da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, do curso de Ciências da Comunicação, por meio do Presidente - e Diretor do Doutorado -, Professor Doutor Paulo Serra, pela acolhida, o que é extensivo aos funcionários de diversos setores - em particular do Centro de Recursos de Ensino e Aprendizagem (C.R.E. A).

Aos professores da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em geral, pelo apoio de diversas formas. Em especial, a Marcos Palacios e a Annamaria Jatobá Palacios pela convivência.

Aos examinadores, integrantes do júri - Professores Doutores Anabela Gradim, Adelino Gomes, Carlos Canelas, Francisco Merino e Jacinto Godinho -, pelas observações, importantes para os ajustes e as correções, sempre necessários, na versão final.

Aos profissionais, de mais emissoras de televisão do que as relacionadas com a tese, essenciais para compreender uma prática do jornalismo televisivo, como a edição, sem deixar de reconhecer a colaboração dos mais diretamente ligados.

Para os amigos, amigos de amigos, ou não. Daqui e de lá, seja o Brasil ou Portugal, sempre atenciosos e disponíveis.

Aos editores de imagem, com os quais trabalhei e aprendi, com a lembrança do companheirismo de Selma Barbosa. Uma perda desnecessária durante esta trajetória.

A Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de uma bolsa, na modalidade Doutorado Pleno no Exterior, relacionada com um período do curso.

Obrigado, a todos.

Pode parecer pouco, para quem recebeu muito. Mas, representa, para mim, a forma de agradecer. Esta tese não seria feita sem a ajuda de tanta gente.

"Nenhum editor pode se apaixonar por qualquer plano, porque você nunca sabe qual será abandonado."

Nelson Rodríguez, editor cubano.

Resumo

A tese *A transformação da tecnologia: mudanças nas rotinas de edição da notícia nos telejornais do Brasil e de Portugal* corresponde a uma investigação que analisa a mudança promovida pela tecnologia com a introdução do sistema digital de edição não linear para realizar práticas profissionais do jornalismo televisivo. A alteração do processo de editar a notícia promovida pelo uso da tecnologia digital modifica a forma do jornalista atuar ao estabelecer novas rotinas para produzir e realizar os telejornais. O jornalista redefine as tarefas, marcadas pela divisão da atividade com um profissional especializado, apto pelo reconhecimento da competência técnica e o domínio da linguagem audiovisual. O sistema digital não linear incorpora através do computador procedimentos e recursos adotados para editar assimilados do cinema, desde o surgimento da televisão, o que permite ao jornalista intervir no processo de maneira direta. A análise baseia-se em um estudo comparativo entre telejornais do Brasil e de Portugal, exibidos no *prime time* por emissoras generalistas e segmentadas, especializada em transmitir notícia. A finalidade é avaliar a transformação de uma prática do jornalismo para elaborar a notícia como forma discursiva, influenciada pela tecnologia e a cultura profissional, como parte das rotinas produtivas. Compreender a mudança sobre a edição da notícia promovida pela tecnologia permite avaliar a modificação refletida na atuação e no perfil do jornalista - a condição de um profissional polivalente - em um ambiente influenciado por sucessivas alterações.

Palavras-chave

Edição digital da notícia, Jornalismo televisivo, Rotinas produtivas, Polivalência profissional.

Abstract

The thesis *Transformation of technology: changes in news editing routines on the evening news from Brazil and Portugal* corresponds to an investigation that analyzes the change promoted by technology with the introduction of digital nonlinear editing system to perform professional television journalism practices. Changing the process of editing the news promoted by the use of digital technology changes the way the journalist act to establish new routines to produce and deliver the television news programs. The journalist redefines the tasks, marked by division of activity with a specialist, fit for the recognition of the competence and the field of audiovisual language. The nonlinear digital system incorporates through computer procedures and remedies taken assimilated to edit the film, since the advent of television, which allows the journalist to intervene in a direct way process. The analysis is based on a comparative study of TV news from Brazil and Portugal, shown in prime time by general and targeted stations, specializing in broadcast news. The purpose is to evaluate the transformation of a practice of journalism to develop the news as a discursive way, influenced by technology and the professional culture as part of the productive routines. Understanding the change on the issue of news promoted by technology allows evaluating the change reflected in the performance and journalist profile - the condition of a multi skill professional - in a setting influenced by successive amendments.

Keywords

Digital edition of news, TV Journalism, productive routines, professional multi skill.

Índice

Introdução	1
1. A edição da notícia através da tecnologia digital.....	2
2. Os novos procedimentos de edição	10
3. A estrutura da tese	17
Capítulo 1	21
Tema e Problema	21
1.1. Tema	21
1.1.1. Uma prática integrada às rotinas de produção.....	26
1.1.2. As funções da edição no jornalismo da televisão	33
1.1.3. Os métodos e os sistemas	38
1.1.4. A representação de um processo	43
1.2. Problema.....	45
1.2.1 A integração das redações através da edição digital	48
1.2.2. Jornalistas: distanciamento operacional	54
1.2.3. Jornalismo: influência sobre as rotinas.....	60
1.2.4. Televisões: novas modalidades de operação	65
Capítulo 2.....	69
Enquadramento Teórico	69
2.1. O jornalismo sob a influência da tecnologia	74
2.1.1. Digitalização: agente da mudança	85
2.1.1.1. O conteúdo em plataformas diferentes.....	89
2.1.1.2. Redações digitais: integração na estratégia de mudança	91
2.1.1.3. Polivalência: novas funções e tarefas através do computador	101

2.1.2. O jornalismo: os estudos sobre um campo.....	106
2.1.2.1. Histórico, estudos e tendências.....	110
2.1.2.2. As fases dos estudos sobre o jornalismo.....	111
2.1.2.3. A reavaliação de conceitos e as novas tendências.....	116
2.2. TV e jornalismo: a informação audiovisual.....	125
2.2.1. TV digital: mudanças e expectativas.....	129
2.2.2. A informação na televisão: as mudanças da tecnologia.....	137
2.2.3. Televisão no Brasil e em Portugal: aproximação entre as diferenças.....	148
2.2.4. Jornalismo televisivo no Brasil e em Portugal: modelos diferentes, o mesmo sentido.....	153
2.3. Edição no jornalismo televisivo: a definição e o campo de ação.....	159
2.3.1. Edição e montagem: conceitos e distinções.....	162
2.3.2. Teorias e técnicas: escolas e tendências – uma evolução histórica.....	170
2.3.2.1. Técnicas empíricas.....	172
2.3.2.2. Modelos e classificações.....	174
2.3.3. Uma gramática: montagem e edição.....	178
2.3.4. A prática do jornalismo televisivo.....	189
Capítulo 3.....	201
Metodologia.....	201
3.1. A edição no jornalismo televisivo: aspectos conceituais.....	203
3.1.1. Sistema digital de edição não linear no Brasil e em Portugal.....	207
3.2. O estudo empírico: aspectos operativos.....	215
3.2.1. Referencial metodológico: análise das questões da pesquisa.....	221
3.2.2. Estudo empírico: métodos, orientações e instrumentos.....	227
3.2.3.1. Análise: descrição e caracterização do corpus.....	233

3.2.3.2. Procedimentos	242
3.2.3.3. As etapas da análise.....	244
Capítulo 4.....	247
Resultados e Discussões.....	247
4.1. Resultados	249
4.1.1. Redação: o ambiente da convergência	249
4.1.2. As rotinas: o espaço e as formas de realização	261
4.1.3. As práticas profissionais: atividades e funções.....	275
4.1.4. Edição: processo, forma e atuação dos profissionais	293
4.1.4.1. A perspectiva dos profissionais.....	294
4.1.4.2. A forma da notícia	304
4.2. Discussões	329
Conclusões	345
Referências	357
Anexos	383
Anexo A	383
Roteiro (Entrevistas)	383
Anexo B	386
Observação (Carta de Compromisso).....	386
Anexo C	388
Code Book.....	388
Glossário	393

Lista de figuras

FIGURA 1: TESE (REFERÊNCIAS CONCEITUAIS)	19
FIGURA 2: DIMENSÕES DA CONVERGÊNCIA	84
FIGURA 3: SELEÇÃO DA NOTÍCIA	120
FIGURA 4: KULESCHOV (EXPERIMENTO)	163
FIGURA 5: REGRA DOS 180 GRAUS	181
FIGURA 6: REGRA DOS 30 GRAUS	182
FIGURA 7: TRIANGULAÇÃO DE MÉTODOS	230
FIGURA 8: EMISSORAS (GRAFISMO)	308
FIGURA 9: NOTÍCIA (DURAÇÃO)	309
FIGURA 10: NOTÍCIA (PLANOS)	310
FIGURA 11: ENTREVISTA (DURAÇÃO)	311
FIGURA 12: EDIÇÃO (PROCEDIMENTOS)	312
FIGURA 13: GRAFISMO	312
FIGURA 14: TELEJORNAIS (EDIÇÃO)	313
FIGURA 15: CORTE SIMPLES	314
FIGURA 16: <i>DISSOLVE</i>	315
FIGURA 17: <i>FADE</i>	315
FIGURA 18: <i>FLASH</i>	316
FIGURA 19: FUSÃO	316
FIGURA 20: TELA DIVIDIDA	317
FIGURA 21: <i>WIPE</i>	317
FIGURA 22: <i>FLASH</i> (ENTREVISTA)	318
FIGURA 23: TÍTULO	321
FIGURA 24: LEGENDA	322
FIGURA 25: ARTE	323
FIGURA 26: ARTE	323
FIGURA 27: ARTE	323
FIGURA 28: ARTE	324
FIGURA 29: ARTE	324
FIGURA 30: ARTE	325
FIGURA 31: DADOS	325
FIGURA 32: <i>TICKER</i>	326
FIGURA 33: TELEJORNAIS (ESTRATÉGIAS)	331
FIGURA 34: NÍVEIS DE EDIÇÃO	333

Lista de tabelas

TABELA 1: EDIÇÃO (TAREFAS DO JORNALISTA)	6
TABELA 2: SISTEMAS DE EDIÇÃO	11
TABELA 3: TEJORNALIS (<i>CORPUS</i> DA PESQUISA)	17
TABELA 4: EDIÇÃO (PROCEDIMENTOS)	23
TABELA 5: EDIÇÃO NÃO LINEAR (ONDAS)	24
TABELA 6: FORMA DA NOTÍCIA	36
TABELA 7: POLIVALÊNCIA (CLASSIFICAÇÃO)	104
TABELA 8: ESTUDOS SOBRE O JORNALISMO	116
TABELA 9: NOTÍCIA (CATEGORIAS)	123
TABELA 10: TV (DISTRIBUIÇÃO)	131
TABELA 11: TEJORNALIS (CONTEÚDO E HORÁRIO)	141
TABELA 12: JORNALISMO TELEVISIVO (FASES DE DESENVOLVIMENTO)	145
TABELA 13: EDIÇÃO E MONTAGEM (ENFOQUES E FUNDAMENTOS)	167
TABELA 14: MONTAGEM (PARADIGMAS)	171
TABELA 15: FORMAS DE ELIPSE	185
TABELA 16: ELIPSE (TIPOS)	186
TABELA 17: EDIÇÃO (RECURSOS)	189
TABELA 18: GRAFISMO (TIPOS E FUNÇÕES)	196
TABELA 19: PROGRAMAS (AMOSTRAGEM)	232
TABELA 20: PLANOS (DESCRIÇÃO)	241
TABELA 21: CONVERGÊNCIA (MODALIDADES E FÓRMULAS)	261
TABELA 22: EMISSORAS (SISTEMAS DIGITAIS)	273
TABELA 23: INTEGRAÇÃO (ESTÁGIOS)	274
TABELA 24: REDAÇÃO (COLABORAÇÃO)	274
TABELA 25: FORMAS DE POLIVALÊNCIA	292
TABELA 26: EDIÇÃO (RECURSOS VISUAIS)	320
TABELA 27: EDIÇÃO (RECURSOS GRÁFICOS)	326
TABELA 27: EDIÇÃO (RECURSOS GRÁFICOS)	327

Introdução

A realização desta tese tem um duplo objetivo. Ao mesmo tempo em que ela serve para cumprir uma meta institucional, como doutorando da Universidade da Beira Interior (UBI), permite concretizar um interesse relacionado com a atividade profissional como professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A tese, mantida a referência principal, justifica-se pela oportunidade da sua realização: a necessária ampliação do conhecimento, uma decorrência da condição de jornalista. A sua realização motiva a tarefa de ensinar, uma prática influenciada pelo trabalho como jornalista, principalmente, em emissoras¹ de TV do Brasil.

O primeiro dos objetivos é o mais natural, definido pela exigência institucional. A elaboração e a defesa da tese correspondem a um rito acadêmico, da forma que é exigida para a obtenção do grau de Doutor. Neste caso, em Ciências da Comunicação pela UBI.

O segundo objetivo, ainda que possa não ter a mesma importância, encoberto pela natureza institucional, complementa o percurso para a sua concretização. Por este caminho, o cumprimento de um rito permite alcançar uma meta, relacionada com a atividade profissional, através do esforço para compreender o seu exercício, estabelecido pela análise de um tema que envolve aspectos das rotinas produtivas, as práticas do jornalismo e dos jornalistas, relacionados com a edição da notícia no jornalismo televisivo.

A condição de jornalista é o elo entre os dois sentidos, a comunhão dos objetivos. Ela define uma trajetória, influenciada pelas tarefas de ensinar e praticar, sempre com a intenção de aprender mais, inclusive por meio das práticas desenvolvidas nas redações. Ser jornalista impõe, entre outros desafios, o esforço do aprendizado contínuo. Uma atualização constante, na qual o maior valor é apreender novos conhecimentos, compartilhando-se, posteriormente, o que acrescentou à sua capacitação.

Do outro lado, a atividade de ensino estabelece condições, entre as quais a capacidade para compreender os limites que demarcam o trabalho nas redações. Ser professor, em disciplinas que têm como finalidade orientar sobre uma prática discursiva, relacionada com um meio, tem uma dinâmica que está influenciada, inegavelmente, pela cultura profissional.

A formação, porém, depende da capacidade de ampliar o conhecimento para além da prática profissional. Através da atividade de ensino pretendemos assim contribuir para formar novos

¹ A redação da tese tem como referência o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, da forma admitida pela Universidade da Beira Interior, oficializado em Portugal a partir de 2015. Porém, o mais importante é destacar que o texto utiliza expressões, relacionadas com o tema, de uso no Brasil, da mesma forma que as usadas em Portugal. Faz parte da tese, como anexo, um glossário, no qual palavras do ambiente relacionado com a televisão, o jornalismo e a edição da notícia estão indicadas, da forma usada nos dois países, pela vinculação ao objeto de estudo.

jornalistas e para o jornalismo, sintetizando esse valor na realização de uma tese. O reflexo desta realidade é a necessidade de aprender e fazer; ensinar e compreender as mudanças que guiam a atuação como jornalista e - ou - profissional do jornalismo. A expectativa tem sido a de contribuir para a formação e o exercício de uma profissão, sendo a tese relacionada com esta visão.

A partir das referências e dos objetivos institucional e pessoal para a escrita da tese, a parte seguinte funciona como uma apresentação da investigação e do percurso a ser feito entre as diversas etapas. A abordagem inicial corresponde a uma caracterização do tema e do problema da pesquisa. Esta primeira parte, a Introdução, é encerrada com a descrição da estrutura da tese como parte do registro de um rito acadêmico.

1. A edição da notícia através da tecnologia digital

A influência da tecnologia é uma marca das mudanças dos meios de comunicação e da atividade dos jornalistas. A tecnologia está diretamente relacionada com as modificações que estabeleceram sucessivos modelos para o jornalismo, inclusive quanto à definição do jornalista como categoria profissional especializada, a partir da segunda metade do século XIX.

A reconhecida importância do avanço dos meios de comunicação para a divulgação massiva de informação, produção de entretenimento e na própria formação e educação dos cidadãos está diretamente vinculada ao desenvolvimento tecnológico. No século XIX, um marco das transformações do jornalismo contemporâneo, sucessivas invenções, associadas ao processo histórico da Revolução Industrial, contribuíram para uma substancial melhoria do jornalismo, ao lado dos avanços das questões de natureza social e cultural (Traquina, 2005; Sponholz, 2009; Schudson, 2010; Correia, 2011).

As transformações atuais fazem parte de uma conjuntura de tal forma intensa que permitem a ideia de “revolução”, decorrente do uso da tecnologia digital. A mudança intensifica-se pela capacidade da nova tecnologia de absorver alterações rápidas e sucessivas, de forma mais acentuada na comparação com as alternativas que a antecederam. A concepção sobre as mudanças promovidas pela tecnologia digital, pelo que representam para os meios de comunicação, aplicadas à informação, ganha o mesmo sentido de fatos como o surgimento da imprensa, no século XVI, e a Revolução Industrial, no século XIX (Avilés 2006a).

No século XX, o desenvolvimento do rádio e da televisão ocorreu articulado com o do meio impresso, relacionado com um contexto existente de transformações tecnológicas. Os meios representam o embrião daquilo que, contemporaneamente, se denomina como sistema mediático de massa, e agora está em processo de integração com meios pós-massivos (Lemos,

2004). Os novos meios refletem a emergência dos ambientes virtuais de informação e de comunicação e influenciam a atuação dos mais antigos, com a necessidade de adequações à forma de produção, distribuição de conteúdos, organização, modelos de negócios, atuação e perfil dos profissionais.

A influência da tecnologia está presente nas mudanças que estabeleceram um novo padrão para elaborar e distribuir a informação desde o funcionamento das primeiras rotativas (Scolari, Micó, Guere & Kuklinski, 2008). Uma marcha na qual o funcionamento da televisão, iniciada na década de 30 (Armes, 1999; Herreros, 2003), tem uma relação direta com o surgimento, principalmente, de novas condições operacionais e de equipamentos mais adequados para as atividades do meio, relacionadas com a linha evolutiva do padrão tecnológico.

A investigação reflete este quadro, com a proposta de análise da edição da notícia no jornalismo televisivo, modificada pela tecnologia digital através do modo não linear. Considera-se que o uso do sistema digital de edição de não linear altera as rotinas de produção, as funções e o perfil de profissionais, especificamente, dos jornalistas, além das práticas discursivas adotadas pelo jornalismo na TV. A mudança relacionada com os jornalistas é compreendida como a mais significativa, porque representa a quebra de um paradigma, com a sua participação direta no processo de edição da notícia exibida pelos telejornais.

A edição corresponde a uma prática discursiva do jornalismo, por meio da qual é estabelecida a forma para a divulgação da notícia. O processo está definido pelo conceito de *editing*, incluído entre as rotinas de produção da notícia, divididas em três fases - seleção, apuração e apresentação, fase na qual está inserida a edição - na perspectiva construtivista da teoria do *Newsmaking* (Wolf, 1987, p. 217). A sua utilização pelo jornalismo televisivo, desde o surgimento da TV, está marcada pela assimilação de práticas e recursos do cinema (Reisz & Millar, 1978; Siracusa, 1999 & 2001; Dancyger, 2003; Da-Rin, 2004; Sousa, 2008; Paz & Montero, 2009).

A análise da edição como prática profissional que estabelece uma forma discursiva da notícia circunscreve o tema a um problema de pesquisa relacionado com o jornalismo televisivo. A investigação, apesar da referência ao cinema como origem da edição por meio da montagem, não está influenciada pelas diferenças, as distinções e as aproximações entre as duas práticas. O interesse é compreender uma prática do jornalismo - a edição -, associada com a cultura profissional, marcada pelo reconhecimento de saberes de procedimento como a capacidade narrativa para o relato de uma informação (Ericson, Chan & Baranek, 1987).

A tecnologia digital estabelece uma nova prática e procedimentos para a edição da notícia nos telejornais, inclusive quanto à forma de realizar a tarefa, porque admite que o jornalista possa intervir de maneira direta. A mudança de tecnologia redefine o processo, mantido com a

divisão entre o jornalista e o editor de imagem, um profissional considerado mais qualificado e com maior aptidão para controlar a parte operacional e o uso da linguagem audiovisual.

A cultura profissional (Silcock, 2007) representa uma das formas de definir o processo de edição no jornalismo televisivo, por meio de dois métodos baseados na utilização ou não do som (Siracusa, 2001). Os métodos foram estabelecidos a partir do fim da década de 60, com o uso de entrevistas, e acentuados com a participação dos jornalistas nas reportagens, a partir das décadas seguintes, através dos textos, quando passaram a ser gravados. O registro do som distinguia os dois métodos, entre “imagens mudas e sonoras” (Siracusa, 2001, p. 192), relacionado com o tipo de filme, capaz ou não da gravação de áudio, quando ainda era utilizado como suporte.

A gravação do som estabeleceu uma nova prática de edição, baseada ou não no texto do jornalista, como ocorria com o filme, dependente do registro sonoro, uma condição modificada pela troca de suporte - a partir da fita do sistema de *videotape* (Siracusa, 1999 & 2001). A edição através de um texto que serve de guia como um roteiro, alterou a forma de editar, por utilizar as imagens para complementarem a informação, sem uma referência exclusiva delas, como ocorria quando o filme era mudo.

A participação do jornalista influenciou a forma de editar a notícia, com a inclusão de um relato baseado no texto e as informações das entrevistas, o que permite considerar os dois métodos como padrões estabelecidos pela cultura profissional (Silcock, 2007). A modificação da forma de editar refletiu a possibilidade de gravação da imagem e do áudio, simultaneamente, na realização das reportagens, diferente de como ocorria com o filme, determinada pelo sistema de *videotape* - com o uso da fita (Siracusa, 1999 & 2001).

A evolução estabelecida pela tecnologia, através da consideração sobre as mudanças dos procedimentos (Amiel, 2011) e a participação do jornalista (Siracusa, 2001), permite analisar a transformação do processo de edição da notícia no jornalismo da TV. A maior interferência do jornalista caracteriza uma divisão da tarefa de editar, sem a participação exclusiva do editor de imagem - um profissional de capacitação técnica, responsável pela operação dos equipamentos, que considerava apenas as imagens como referência para o processo (Siracusa, 1999 & 2001; Squirra, 2000; Rodrigues, 2005).

O sistema digital de edição não linear acentua a alteração, porque estabelece um protagonismo para o jornalista, agora admitido na realização do processo, sem outro profissional de capacidade operacional mais específica. Apesar da possibilidade de participação do jornalista, de forma direta, na edição da notícia, esta é uma realidade ainda não consolidada nas redações de emissoras de TV. Ponderem-se os exemplos do Brasil, onde é considerado “um processo em transformação” (Piccinin, 2007), e de Portugal (Canelas, 2008 & 2013).

Os dois países estão relacionados nesta pesquisa, através de um estudo comparativo vinculado ao tema da edição da notícia no jornalismo televisivo. A proposta da tese é realizar uma investigação que tem como finalidade compreender uma prática do jornalismo, como a edição de notícia na televisão, relacionada com uma mudança promovida pelo uso do sistema digital.

O uso do sistema digital não linear é considerado “uma ruptura” (Micó, 2006a) no processo de edição da notícia, na relação com o jornalismo e com o jornalista, sem representar uma mudança dos procedimentos, apesar de usar novas ferramentas.

[...] apesar dos novos avanços técnicos, o processo de montagem e a seleção das imagens mais apropriadas para o projeto audiovisual não mudou as ferramentas utilizadas. Estas ferramentas continuam a evoluir, mas a automontagem, o código de tempo, as fusões, as cortinas, as listas de edição e a pista de controle continuarão a existir e a ser utilizadas diariamente. (Browne, 2003, p. 17)²

A ideia de “ruptura” está definida pela participação do jornalista, de forma direta, sem o acompanhamento de um profissional com aptidão para realizar os procedimentos operacionais, utilizando as “ferramentas”. A mudança é significativa e tem um alcance maior, porque o sistema de edição não linear é o recurso que permite integrar e distribuir conteúdos, através do funcionamento das redações baseadas na tecnologia digital, para as várias plataformas utilizadas pelas emissoras (Bandrés, Avilés, Pérez, G. & Pérez, J., 2002; Pavlik, 2005).

O sistema digital não linear representa a mais significativa mudança relacionada com a edição, mais de 100 anos depois do desenvolvimento do processo no cinema (Ohanian, 1998), com o termo de montagem³, no início do século XX. A designação como não linear, atualmente, é a forma de distinguir o acesso e a edição das gravações de imagem e áudio, transformadas em arquivos digitais, com o uso do computador.

A diferença mais acentuada com um sistema de tecnologia analógica, como o *videotape* que é definido como linear, é a maior velocidade para editar, ampliada porque as informações sobre a edição são armazenadas no computador. O arquivamento permite refazer e reaproveitar a edição no computador, sem qualquer perda, porque o processo é realizado de maneira virtual

² Tradução do autor. No original: “[...] a pesar de todos los nuevos avances técnicos, el proceso de montaje y selección de las imágenes más apropiadas para el proyecto audiovisual no ha cambiado las herramientas utilizadas. Estas herramientas continuarán evolucionando, pero el auto-ensamble, el código de tiempos, los fundidos, las cortinillas, las listas de edición y la pista de control continuarán existiendo y usándose diariamente.”

³ O termo montagem, relacionado com o de edição, tem sido marcado por distinções, quanto sua natureza idiomática das expressões - para definir a sua função -, os meios - cinema e televisão -, procedimentos - seleção e criação - e funções - artística e técnica. As diferenciações, na visão de diferentes autores, serão mais destacadas na parte da tese relacionada com o enquadramento teórico, no capítulo 2.

(Fairservice, 2001). A notícia editada através do computador é representada como um arquivo, sem uma existência física como ocorria com o filme e a fita, para ser exibida.

A referência mais utilizada para um exemplo direto, que seja objetivo e relacionado com a edição no modo não linear, permitida pela tecnologia digital, é a que define o processo com o uso do computador. A edição é relacionada com a forma de escrever um texto, em torno dos procedimentos para a inclusão e a retirada de palavras, frases e trechos escritos da mesma forma que são inseridos a imagem e o som (Micó, 2006a & 2007).

O computador como equipamento básico do sistema digital de edição conjuga procedimentos das emissoras de TV, o que acentua a mudança. As tarefas que agora estão reunidas no computador dependiam de até três equipamentos diferentes, nas atividades de uma estação relacionadas com o jornalismo, incluindo a edição (Keirstead, 1999 & 2005). A importância do computador demonstra a associação da informática, tecnologia da informação e a indústria eletroeletrônica, materializada pela ligação com a internet e um *software* para realizar a edição e outras tarefas no ambiente de uma redação.

A participação do jornalista na edição, com a autonomia permitida pelo sistema digital de edição, torna-se mais ampla, com a manutenção da responsabilidade que, historicamente, sempre teve quanto ao conteúdo da notícia (Tabela 1).

Tabela 1: Edição (tarefas do jornalista)

Suporte	Procedimento	Processo (controle)	Jornalista (tarefa)
Filme	Montagem com cola; posteriormente fita adesiva.	Montador	Redação de texto, sem participação direta.
Fita	Edição eletrônica (<i>videotape</i>)	Editor de imagem	Redação de texto, intervenção indireta.
Digital	Não linear, uso do computador.	Jornalista	Redação de texto, autonomia operacional.

Fonte: elaboração própria

A mudança da participação do jornalista na edição da notícia na TV determina uma nova característica para as práticas profissionais do jornalismo. A alteração relaciona-se com a atuação e o perfil do jornalista com reflexo nas rotinas de produção, com uma intensidade diferente, maior ou menor, em termos de edição, da mesma forma que em diversos saberes das

categorias profissionais relacionadas com o jornalismo, envolvidas nas tarefas para elaborar e definir a notícia.

O atual ambiente, o novo ecossistema dos meios de comunicação, torna importante analisar o sistema de edição digital não linear. O impacto das transformações promovidas pela tecnologia, considerado maior do que em outros períodos, é influenciado pela explosão da internet, a partir da década de 90, que é essencial para caracterizar o novo quadro, definido como de “reconfiguração” (Cottle & Ashton, 1999; Avilés, 2006a).

A “reconfiguração” está caracterizada por elementos como a digitalização, as novas tecnologias de comunicação e a convergência tecnológica. O termo define a influência de uma nova forma de “distribuição da informação e mudanças das práticas profissionais” (Cottle & Ahston, 1999, p. 22).

A digitalização - compreendida como um dos elementos que estabelece a reconfiguração - serve como a chave para o estabelecimento da convergência. A sua avaliação é como uma inovação tecnológica (Roggers, 1983; Avilés, 2006; Boczkovski, 2006; Domingos *et al*, 2007; Masip, 2008) que permitiu o desenvolvimento do sistema digital de edição não linear (Ohanian, 1998; Massip, 2008). O reconhecimento da digitalização é considerado igual ao de outras influências que contribuíram para o atual ecossistema, de um modo mais geral, relacionadas com os meios de comunicação, sem uma perspectiva de determinismo tecnológico.

A dimensão da mudança pode ser mais bem compreendida por meio da noção de “construtivismo social” (Domingo, 2008b), considerada como uma referência para uma prática como a edição da notícia no jornalismo televisivo, determinada por dois contextos, estabelecidos pela tecnologia e a cultura profissional. Os contextos - material e social - caracterizam a influência da tecnologia e a participação dos jornalistas na transformação. O contexto material define o aspecto tecnológico, que corresponde às ferramentas associadas às habilidades necessárias para a prática profissional do jornalismo. O segundo contexto - o social - estabelece a participação dos jornalistas e reflete a cultura profissional. A prática das rotinas relaciona-se com o contexto de produção.

A compreensão é a de que o “determinismo tecnológico” não representa o aspecto mais relevante das mudanças. A tecnologia permite - através da ligação à internet, com o uso do computador - uma forma mais ampla da sua utilização, determinada pela “popularização da rede, transformada em um bazar global para o compartilhamento de informação digital” (Carr, 2004, pp. 8-9)⁴.

⁴ Tradução do autor. No original: “The web popularized the internet, turning it into a global bazaar for sharing digital information.”

O desenvolvimento e o uso do sistema digital de edição não linear são uma consequência da digitalização (Ohanian, 1998), acentuada com o surgimento da internet (Léon, 2014). A digitalização permitiu a mudança na edição, através da forma não linear, além de ampliar a capacidade de arquivamento e a disponibilidade de gravar imagem e áudio em um computador ou em servidores para armazenamento, integrados em uma rede de dados. Quanto à edição, é a digitalização que permite a transformação da gravação em um arquivo digital, num processo semelhante ao trabalho com um texto, com o uso do computador (Ohanian, 1998).

A convergência, entre outros aspectos, é definida pela digitalização. A convergência complementa o quadro atual de reconfiguração, do qual as televisões fazem parte. O processo tem sido entendido como uma referência para definir as mudanças que atingem o jornalismo, em especial, e os meios de comunicação, com aspectos diferentes (Domingo *et al*, 2007; Salaverría, 2010), em áreas como a tecnológica, a empresarial, a profissional e a de conteúdos. No jornalismo, a influência da convergência representa a concepção de uma nova forma para organizar e produzir conteúdo dos meios de comunicação (García & Fariña, 2010; Cabrera, 2010 & 2013).

A produção integrada de conteúdos é a dimensão da convergência que está relacionada com as práticas profissionais do jornalismo, com influência na forma de atuar e no perfil dos jornalistas. A tecnologia tem influenciado a prática do jornalismo televisivo ao integrar funções através do uso de equipamentos de menor custo e que permitem a operação até mesmo por apenas um profissional.

A videorreportagem - modelo para realizar o relato de fatos na TV por profissionais que realizam as tarefas de uma reportagem, a gravação de imagens e entrevistas - é uma decorrência desta realidade, implantada no início da década de 90, nos Estados Unidos (Nachbin, 2005). No Brasil, uma emissora de São Paulo - TV Gazeta - experimentou o modelo do videorrepórter, o que estabeleceu para o jornalista a denominação de “repórter-abelha” (*Idem*, p. 117).

A videorreportagem designa as atividades de jornalistas que fazem reportagens, principalmente, para os meios digitais, com os recursos e equipamentos de meios diferentes (Bock, 2012). O videojornalista é antevisto como um profissional capaz de realizar as diversas tarefas para o relato de uma notícia, desde a gravação da imagem e som até a edição. Um modelo na tecnologia digital, com a redução do número de profissionais e o acúmulo de diversas funções - “jornalista do futuro” (Duhe, Mortimer & Chow, 2004, p.87).

A tecnologia digital está refletida no funcionamento das redações das emissoras de TV. A forma de operar está caracterizada, essencialmente, por integrar as práticas do jornalismo, através do computador, para produzir e exibir os telejornais, permitidas pela digitalização. O sistema

digital de edição não linear integrado numa rede de dados e baseado no computador como equipamento principal permitiu a implantação das redações digitais.

A utilização do computador como equipamento básico foi desenvolvida para a implantação da CNN (*Cable Network News*), em 1980 (Whitemore, s/d; Keirstead, 1999 & 2005). A denominação digital estabelece uma distinção do modelo anterior, “redações de película” (Bandrés *et al*, 2002), com a referência à utilização do filme como suporte, mantida apesar da posterior substituição pela fita, do *videotape*.

O acúmulo de atividades gera a destacada alteração do perfil e de função dos jornalistas, como tem ocorrido com outras categorias de profissionais que atuam nos meios de comunicação (Micó, 2006b & 2008; Micó, Scolari, Navarro, Pardo & Cool, 2007; Domingo *et al*, 2007; Scolari *et al*, 2008; Salaverría, 2014), em torno da polivalência. Uma questão já relacionada com a produção audiovisual para os dispositivos móveis (Micó, 2011), em consequência da distribuição de conteúdo multiplataforma.

A polivalência surge como o reconhecimento da alteração estabelecida na atuação do jornalista, com o sistema digital de edição não linear. O acúmulo de tarefas, com a realização dos procedimentos de edição, através do computador, e de novas funções, como a parte operacional do processo, representa uma modificação fundamental no perfil do jornalista e na sua atividade para definir a forma da notícia na TV.

A nova prática, adotada para a edição, reflete a transformação da tecnologia nas emissoras televisivas com o estabelecimento de um novo ecossistema dos meios de comunicação. O sistema digital não linear redefine procedimentos realizados desde a implantação do jornalismo na TV, com recursos e práticas adotadas pelo cinema, relacionadas com as tarefas do jornalista para editar a notícia.

As mudanças estabelecidas pela tecnologia digital, entre elas o computador como equipamento básico, interferem nas rotinas adotadas pelo jornalismo e na forma de atuação do jornalista. Neste sentido, a análise desta transformação é uma tentativa de compreender o impacto da tecnologia quando se elabora um produto do jornalismo, através da avaliação da atuação dos jornalistas, como responsáveis por todo o processo.

A análise da mudança determina compreender questões que surgem da intervenção direta do jornalista para editar a notícia relativa à forma de apresentação nos telejornais, submetida a regras e convenções adotadas pela TV, com base na linguagem audiovisual. A variedade de plataformas para as quais as emissoras distribuem o sinal interfere na prática de edição, como ocorre com os canais especializados em notícia, que funcionam em um ritmo diferente das estações generalistas, em um fluxo informativo de 24 horas de duração, sete dias por semana.

A edição no jornalismo televisivo está marcada por diversas mudanças promovida pela tecnologia digital da prática para elaborar a notícia, entendida como forma discursiva. O interesse em compreendê-las estabelecem aspectos sobre a forma de o jornalista atuar e do perfil para realizar as novas tarefas. Os novos procedimentos da edição repercutem sobre as rotinas produtivas e redefinem um paradigma sobre o processo no jornalismo televisivo.

2. Os novos procedimentos de edição

A edição como prática profissional do jornalismo sempre esteve relacionada com uma condição técnica, que reflete as distinções sobre a sua função e a forma de uso em meios como o televisivo e o cinematográfico, no qual é designada como montagem. O condicionamento no trabalho do jornalista, em termos de edição da notícia na TV, determina, pela natureza da atividade e a influência da atuação em outros meios, o seu acesso limitado aos procedimentos operacionais da edição.

A lógica predominante do processo de edição na TV sempre foi a da divisão das tarefas, entre o jornalista e um profissional com aptidão para a operação do equipamento, a partir da utilização da fita - o editor de imagem. Uma das tarefas, a que está relacionada com o conteúdo da informação, é da responsabilidade do jornalista. A outra, que é a complementação da edição, dependia de um profissional com capacidade para a operação do equipamento, usado para definir a forma da notícia e relacionado com o padrão tecnológico.

A forma de atuar do jornalista na edição da notícia serve para denominar a função desempenhada, como ocorre no Brasil - designado como editor. A denominação representa uma maneira de distinguir os profissionais envolvidos na tarefa de editar:

[...] o editor, também conhecido como 'editor de texto', infeliz expressão criada para diferenciá-lo do editor de imagem, profissional não necessariamente formado em jornalismo e responsável técnico pelo formato audiovisual final da matéria. (Rodrigues, 2005, pp. 96-97).

A prática estabeleceu o modelo adotado - a divisão de tarefas - no jornalismo televisivo, mantido sem uma mudança significativa, até a implantação do sistema de edição digital não linear. A alteração dos procedimentos utilizados para editar, desde o aparecimento da montagem como processo do cinema, está associada a quatro tipos e marcada por três fases representadas por diferentes tipos de suporte - a do filme; da fita do *videotape*; e a do digital (Amiel, 2011) -, relacionadas com o jornalismo televisivo.

As fases distinguem-se pelos equipamentos utilizados para cada tipo de suporte (Tabela 2), e definem-se pelos procedimentos adotados para a realização do processo de editar (Siracusa, 2001; Schiavone, 2003; Amiel, 2011).

Tabela 2: Sistemas de edição

Suporte	Sistema	Equipamento	Procedimento
Filme	Não linear	Mesa de Montagem	Corte, junção com cola; posteriormente com fita adesiva.
Fita	Linear	Ilha de Edição	Edição eletrônica, sem ação física.
Digital	Não Linear	Computador	Edição digital, com arquivamento.

Fonte: Siracusa, 2001; Schiavone, 2003; Amiel, 2011.

O desenvolvimento de cada uma das fases permite a avaliação de uma prática profissional do cinema, assimilada pelo jornalismo com o surgimento da televisão, que estabeleceu “uma concepção” (Amiel, 2011, p. 158) para o processo de edição. O papel que é desempenhado pela tecnologia para a mudança da edição reproduz o desenvolvimento de outros meios, como o cinema e o rádio, marcado por aspectos relacionados com “o contexto econômico e social” (Armes, 1999, pp. 45-46).

A televisão, por ter utilizado os recursos e os procedimentos do cinema, manteve em sua estrutura as referências operacionais do meio que a precedeu. Entre essas tarefas como a de edição, uma prática que sempre dependeu da capacidade de operacionalizar um equipamento específico, com denominações variáveis em termos de realização, entre mesa de montagem e ilha de edição, transferida para o computador.

A forma do que é editar, entendida como a realização dos procedimentos operacionais, relaciona-se diretamente com os recursos permitidos pela tecnologia para o uso de recursos visuais e gráficos admitidos como parte da linguagem audiovisual. As mudanças dos procedimentos de edição têm estabelecido interferência na forma de apresentar a notícia, de acordo com a sua aplicação (Schaefer, 1997; Schaefer & Martinez, 2009). As modificações representaram, em um intervalo de 36 anos, uma alteração na “estratégia de edição” das notícias. A mudança determinou o crescimento de uma forma de editar baseada nos recursos visuais para realizar as transições entre os planos, diferente das ligações por continuidade, feitas através dos cortes simples (Schaefer & Martinez, 2009).

Desta forma, a compreensão da alteração introduzida pelo sistema de edição digital não linear é importante para o jornalismo televisivo. O jornalista tem maior destaque com o protagonismo para realizar do processo de edição da notícia. A valorização pode ser compreendida através da referência de “revolução” (Bandrés *et al*, 2002; Masip, 2008), aplicada, neste sentido, para a função desempenhada pelo sistema no processo de convergência, com a integração de conteúdos e a distribuição multiplataforma, além do estabelecimento da noção de polivalência, pelo papel que o jornalista desempenha.

O sistema não linear permite integrar a produção de conteúdos, no caso da televisão. A integração simboliza uma das principais estratégias adotadas pelas empresas para adequação às mudanças impostas pelo mercado com a convergência (Cottle & Ashton, 1999; Avilés & León, 2002).

O funcionamento do sistema de edição digital como um “centro operativo” (Avilés, 2006a) de uma emissora integra as redações, voltadas para produzir conteúdos destinados a plataformas diferentes (Pato, 2012; Francés, 2014). As plataformas representam novas modalidades para distribuir o sinal da TV através da tecnologia digital, por meio dos canais de transmissão de forma aberta, os especializados na divulgação de notícias 24 horas, e destinados à internet.

As alternativas representam a constatação de um “novo futuro” (Abuín, 2014, p. 106) para o meio televisivo. As mudanças, em uma perspectiva mais à frente, numa projeção para quase dez anos - em 2024 - não são encaradas como um risco para as emissoras de TV, que podem usar a tecnologia como uma alternativa para ampliar o valor dos seus programas.

[...] a digitalização do conteúdo tem tornado ainda mais fácil para as pessoas consumirem uma televisão melhor. Em vez dos novos *media* canibalizarem o negócio de TV, empresas de radiodifusão descobriram que podem usar a tecnologia com grande vantagem comercial. (Clapp, 2014, p. 9)⁵

O computador permite a integração de uma emissora de TV, sendo usado para diversas operações, desde a fase inicial da produção até à distribuição do sinal (Keirstead, 1999 & 2005). A realização de uma variedade de funções através do computador como equipamento básico favorece o alcance de uma das finalidades da convergência: a distribuição multiplataforma.

O processo de convergência amplia as possibilidades de distribuição do conteúdo de um meio através de outros meios (mediante alianças empresariais), a difusão através de novos canais tecnológicos (internet, wifi, wimax, TDT, satélite, tecnologia IP...) e sua recepção pelo público desde diferentes dispositivos (telemóveis, PDAs, iPhones,...). As manifestações de

⁵Tradução do autor. No original: “[...] that digitalization of content has made it even easier for people to consume more good television. Instead of new media cannibalizing the TV business, broadcasters have found they can use technology to great commercial advantage.”

convergência referidas até agora (tecnológica, comercial, profissional e de conteúdo) se orientam [...] para um processo de distribuição de informação através de múltiplos canais para a recepção posterior pelo maior número possível de dispositivos. (Cabrera, 2010, pp. 149-150)⁶

A capacidade de produção de conteúdos televisivos é cada vez mais ampla, com o uso da tecnologia digital (Baqués, 2011). Nos Estados Unidos, redes televisivas que transmitem o sinal de forma aberta e as emissoras especializadas ou temáticas, que exibem notícias 24 horas, buscam na internet a consolidação da sua estratégia. O reconhecimento da nova condição está baseado em um lema, definido pelo uso da tecnologia digital: “A qualquer momento e de qualquer lugar” (Baqués, 2011, p. 141)⁷.

O sistema digital de edição não linear tem outras referências, como a operação das agências de notícias, entre as que distribuem informação para as emissoras de TV de várias partes do mundo, a partir de Londres (Paterson, 2011). O crescimento da produção audiovisual na internet permite avaliar o uso do vídeo, relativamente ao formato (Longhi, 2010; Andrea, 2012; Spinelli, 2012) e ao efeito para divulgar a informação (Canavilhas, 2009).

Nesta altura, na metade da segunda década do século XXI, a edição digital está consolidada nas estações televisivas, a partir dos marcos da implantação do sistema (Bandrés *et al*, 2002; Pavlik, 2005; Avilés, 2006a). A realidade que ecoa nas televisões de todo o mundo está refletida no Brasil e em Portugal, a partir do começo da década de 2000, verificada por meio de diversas análises, relacionadas com abordagens diferentes (Crocono, 2001; Damásio, 2001; Paternostro, 2006; Piccinin, 2007 & 2008; Canelas, 2008 & 2013; Boni, 2010; Piveta, 2010; Cabral, 2012).

As emissoras de TV dos dois países ampliaram o uso da edição digital, que antes ocorria com maior frequência nas coberturas no exterior, através de correspondentes e enviados especiais (Esperidião, 2007; Canelas, 2008 & 2013) e fora das redações centrais, como em Portugal (Canelas, 2008 & 2013). Os projetos permitiram a integração do processo de produção pelas emissoras, para a distribuição de conteúdo através de plataformas, como a internet, ou de canais especializados em notícias.

A referência à convergência, como processo de integração de conteúdos, tem merecido maior destaque no Brasil e em Portugal em termos de jornalismo impresso (Barbosa, 2009; Rodrigues,

⁶Tradução do autor. No original: “El proceso de convergencia amplía las posibilidades de distribución de los contenidos de un medio a través de otros medios (mediante alianzas empresariales), su difusión a través de nuevos canales tecnológicos (Internet, wifi, wimax, TDT, satélite, tecnología IP...) y su recepción por parte de las audiencias desde distintos dispositivos (móviles, PDAs, iPhones,...). Las manifestaciones de convergencia referidas hasta el momento (tecnológica, empresarial, profesional y de contenidos) se orientan [...] a la distribución de la información a través de múltiples canales para su posterior recepción desde el mayor número posible de dispositivos.”

⁷Tradução do autor. No original: “anytime and anywhere”.

2009; Mendonça & Pereira, 2009; Bastos, 2010; Bastos & Zamith, 2012; Silva, 2013). Os estudos sobre mídias digitais e convergência têm um reconhecido pioneirismo no Brasil (Palacios & Noci, 2007), um destaque ampliado pelo fortalecimento de ações institucionais, principalmente com a Espanha, por meio da organização de redes de pesquisadores, e ampliado, relativamente, a Portugal.

A relação da convergência com a atuação dos profissionais, porém, é um tema a ser aprofundado, no Brasil e em Portugal, com a análise da sua dimensão no quadro de mudança promovida pela tecnologia. O uso do sistema digital não linear interfere na tarefa de editar a notícia, porque a participação do jornalista era limitada e os procedimentos sempre foram relacionados com a parte operacional do processo, sob a responsabilidade de profissionais com outra aptidão.

A investigação sobre o uso do sistema de edição digital não linear na televisão corresponde a um estudo de caso, do tipo exploratório (Yin, 2010). A base do estudo empírico é a análise do processo de edição da notícia, com a participação dos jornalistas, em quatro telejornais do Brasil e de Portugal. A escolha está relacionada com o reconhecimento de diferenças entre os modelos televisivos adotados nos dois países, decorrentes da origem do meio em cada um deles - público ou privado -, constituindo-se como um ponto de debate sobre a prática do jornalismo televisivo.

No caso do Brasil, a marca é a valorização da atuação da iniciativa privada - caso inicialmente distinto do ocorrido em Portugal, país onde o monopólio da informação foi mantido, através do serviço público, como era comum na Europa, até o início do processo de privatização, na década de 80. A diferença verificada na estrutura é um tema sobre o qual não existe uma pesquisa e que tenha como referência a análise das características dos programas de jornalismo de TV dos dois países, relacionadas com a notícia. De uma maneira mais específica, nenhuma investigação foi feita tendo como tópico central o processo de edição da notícia, em um contexto como o da mudança promovida pela implantação da tecnologia digital, sobre os dois países, de maneira comparativa.

A indicação de várias maneiras que correspondem ao jornalismo através da internet não torna o tema relacionado com nenhuma delas. Os termos são utilizados sem a pretensão de definir um modelo ou especificidade, entre as diversas designações, como jornalismo digital, online, web ou ciberjornalismo. Na referência ao meio e ao suporte a relação é com o “jornalismo desenvolvido para a televisão” (Palacios, Mielniczuk, Barbosa, Ribas e Narita, 2002, p. 2).

O tema corresponde a uma questão vinculada ao jornalismo televisivo, sendo que a referência à internet consagra uma das alternativas de distribuição, assim como estabelece uma assimilação

de questões que atingem a prática em geral, principalmente as relativas às rotinas de produção e às práticas dos jornalistas, independentemente do ambiente da atuação.

Em função da natureza do problema da pesquisa, as hipóteses e os objetivos da investigação estão indicados a seguir:

1. Hipóteses

- 1.1. A participação do jornalista na edição da notícia nos programas informativos das emissoras de TV reflete o processo de convergência e altera as rotinas de produção, através da integração das redações, com o uso do sistema digital de edição não linear, o que estabelece uma autonomia deste profissional relacionada com a tarefa, por meio do controle direto do processo;
- 1.2. O sistema digital de edição não linear modifica a edição da notícia, influenciando a atuação do jornalista que assume a tarefa operacional; altera ainda procedimentos, com a integração a uma rede de dados - o que permite um maior controle, através da avaliação direta, da direção dos telejornais, bem como o desenvolvimento de uma ação externa, com a realização da edição fora da área de redação de uma emissora;
- 1.3. O sistema de edição não linear amplia o leque de competências jornalísticas relacionadas com o processo de definição da forma da notícia, sendo este adequado aos recursos oferecidos pela tecnologia digital;
- 1.4. O sistema de edição não linear beneficia a estratégia das emissoras televisivas, integrando produção e distribuição do conteúdo em plataformas diferentes, para além da utilização de recursos específicos da linguagem digital, como a interatividade e a multimedialidade.

2. Objetivos

Geral:

- 2.1. Analisar a definição da forma da notícia no jornalismo televisivo, com o uso do sistema digital não linear, que permite ao jornalista participar de forma direta do processo de edição, ao mesmo tempo em que nos centramos na mudança da atuação e do perfil profissional, através da polivalência profissional - um reflexo da integração das redações, promovida pela convergência estabelecida pela tecnologia, e que modifica as rotinas de produção.

Específicos:

- 2.1.1. Sistematizar o processo de edição da notícia como parte das rotinas produtivas do jornalismo televisivo, a partir de procedimentos desenvolvidos e assimilados do cinema, baseado na forma de participação do jornalista, relacionada com os suportes utilizados pelas emissoras televisivas;
- 2.1.2. Demonstrar a transformação promovida pela tecnologia - relacionada com a edição da notícia no jornalismo televisivo em função dos suportes utilizados para o processo - e a influência para a forma de atuação do jornalista;
- 2.1.3. Avaliar a mudança da forma de atuação do jornalista no processo de edição da notícia, com o estabelecimento de um novo perfil profissional baseado na polivalência - com a exigência de habilidades e competências de domínio técnico do processo, em termos de operação e de linguagem audiovisual - analisada através da teoria do *Newsmaking*.

O *corpus* da pesquisa corresponde aos telejornais exibidos no *prime time*, ou horário nobre no Brasil, pelas emissoras dos dois países têm como característica principal, apesar da transmissão para todo o território de ambos os países, a mesma tendência (Lopes, 1999; Souza, 2009; Silveira, Cardoso & Belo, 2010). Os programas definem-se pela produção centralizada em uma mesma região de cada país, o que reproduz a influência de cada uma delas. A exibição de programas informativos por uma emissora de caráter público, como ocorre em Portugal, pressupõe diferenças relativas ao caso do Brasil, onde representa ainda uma alternativa em desenvolvimento (Bucci, 2008), pela existência de um modelo que tem a predominância das emissoras privadas.

Para definirmos os telejornais que compõem o *corpus* da pesquisa, com a finalidade de estabelecer uma representatividade em relação aos dois países, seguimos os seguintes critérios:

1. Emissoras de televisão, do Brasil e de Portugal, uma de cada país, de programação generalista, com programas informativos na faixa considerada nobre (entre 19h e 22h), e que transmitam o sinal de forma aberta, sem pagamento para o acesso à programação;
2. Emissoras de televisão, de programação segmentada, uma de cada país, com programas informativos na faixa considerada nobre (entre 19h e 22h)⁸, e que transmitam o sinal de forma fechada, com pagamento para o acesso à programação.

⁸ A referência ao horário corresponde ao país onde o telejornal é exibido.

O quadro estabelecido de acordo com os critérios adotados permite uma configuração do *corpus* como está apresentado a seguir (Tabela 3):

Tabela 3: Telejornais (*Corpus* da pesquisa)

País	Modelo	Emissora	Programa	Horário	Exibição
Brasil	Generalista aberto) (sinal	TV Globo	<i>Jornal Nacional</i>	20h30	Segunda-feira a sábado
Portugal	Generalista aberto) (sinal	RTP1	<i>Telejornal</i>	20h	Segunda-feira a domingo
Brasil	Segmentada fechado) (sinal	GloboNews	<i>Jornal das Dez</i>	22h	Segunda-feira a domingo
Portugal	Segmentada fechado) (sinal	SIC Notícias	<i>Edição da Noite</i>	22h	Terça a sexta-feira

Fonte: elaboração própria.

A análise é uma forma de refletir sobre a cultura profissional dos jornalistas, em um ambiente que a tecnologia interfere nas rotinas de produção, como prática profissional desenvolvida a partir de uma técnica que foi mantida como um padrão desde o funcionamento da televisão, na década de 30.

A análise utiliza um referencial metodológico que inclui a aplicação de técnicas trianguladas para avaliar o conteúdo relacionado com a edição da notícia, bem como a observação do trabalho das redações dos telejornais integrantes do *corpus* da pesquisa, complementada pela realização de entrevistas (Cabrera *et al*, 2007; Domingo *et al*, 2008; Singer, 2008). A triangulação dos métodos favorece a avaliação da mudança promovida pela tecnologia, que redefine a forma de atuar e o perfil dos jornalistas, pela associação de técnicas qualitativas e quantitativas.

3. A estrutura da tese

O processo de edição está relacionado com a ideia de jogo, como um *puzzle* (Villain, 1994), um quebra-cabeça, ou uma partida de xadrez (Ericson *et al*, 1987). Esses jogos têm diferenças, mas podem ser considerados semelhantes pelas funções de entretenimento ou esportivas, sendo a disputa baseada no reconhecimento de uma lógica e marcada por fases, em torno de objetivos que vão determinar o seu encerramento.

A estrutura desta tese está relacionada com essa concepção de jogo: divide-se em partes que permitem a apresentação da investigação, a indicação das referências e a análise, com base na

finalidade da pesquisa. Por cumprir um rito acadêmico, como condição para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação da UBI, a tese está submetida ao padrão estabelecido pela instituição.

De acordo com a estrutura, a partir desta Introdução, na qual o Tema e o Problema foram apresentados, aprofundam-se em seguida os aspectos relacionados com os mesmos, justificando a pesquisa. Da forma já delineada, esta primeira parte corresponde ao ponto de partida, com a finalidade de indicar aspectos da mudança promovida na edição da notícia na TV pelo uso da tecnologia digital.

A tese representa a investigação de um conjunto de questões, entre as quais a referência é o tema da edição, através do sistema digital não linear. A tentativa é a de promover uma análise do processo, aplicada ao jornalismo televisivo como uma consequência da transformação estabelecida pela tecnologia. A finalidade é - por meio da relação estabelecida com a convergência, a integração das redações e a polivalência dos jornalistas -, determinar a sua consequência para a atuação dos profissionais, especificamente, na definição da forma da notícia.

A edição é uma prática discursiva do jornalismo, assimilada do cinema, pela influência deste meio sobre a televisão. O processo, como parte das rotinas produtivas, reproduz aspectos da cultura profissional dos jornalistas, vinculados a questões que marcam a transformação do jornalismo e a atuação dos profissionais no novo ambiente, estabelecido pela tecnologia.

A tese está relacionada com um conjunto de conceitos, o qual permite indicar as referências que associam o tema a partir de aspectos que refletem o ambiente digital - a convergência - e o processo decorrente - como a integração. A relação entre eles determina a natureza da pesquisa em torno da forma do jornalista atuar para definir a forma da notícia através da edição (Figura 1).

Figura 1: tese (Referências Conceituais)



Fonte: elaboração própria

A estrutura da tese está baseada em quatro partes. A divisão por partes representa uma correspondência para integrar o conjunto ao qual a tese está relacionada, já que a distinção não é uma forma de separar.

A primeira parte, iniciada por esta Introdução, representa o início da tese, complementada pela caracterização do Tema e Problema, no capítulo 1, na qual a importância do sistema digital de edição não linear é destacada para justificar a condição de tema central desta pesquisa.

A parte seguinte, a segunda, compreende ao Enquadramento Teórico, no capítulo 2. Nesta parte as referências sobre o tema central da tese serão avaliadas pelas perspectivas que correspondem à mudança promovida pela tecnologia digital, na qual está incluído o sistema digital de edição não linear.

O Enquadramento Teórico permite indicar os aspectos relacionados com o tema central através de questões como a convergência jornalística, a redação como o ambiente do seu desenvolvimento e a polivalência profissional como a prática que interfere na forma de atuar e o perfil do jornalista, com influência sobre as rotinas produtivas para a elaboração da notícia.

O Enquadramento Teórico estabelece o vínculo entre a tecnologia e as práticas profissionais do jornalismo, por meio da edição e a referência ao cinema como a origem dos recursos e procedimentos assimilados pela TV. A mudança promovida pela tecnologia digital influencia a edição da notícia. A sua referência implica em reconhecer a alteração no processo para definir a forma de divulgar a informação como um problema de pesquisa relacionado com o jornalismo televisivo.

A sequência da tese é a terceira parte, que corresponde à Metodologia, no Capítulo 3. Nesta parte é indicada a forma de realizar o estudo empírico, descrevendo-se o objeto de análise e o *corpus* da pesquisa, além das técnicas e instrumentos a utilizar. A base do estudo empírico é a análise de 48 edições de quatro telejornais do Brasil e de Portugal para identificar aspectos sobre a edição da notícia com o sistema digital não linear, a partir da hipótese que representa o ponto de partida da pesquisa - a participação do jornalismo no processo, permitida pela mudança de tecnologia.

A terceira parte inclui ainda a avaliação da análise, com a apresentação dos Resultados e Discussões relacionados com o estudo empírico - Capítulo 4. Esta parte permite avaliar os dados relacionados com a pesquisa, uma forma de compreender o impacto da mudança na forma de definir a notícia.

O núcleo básico da tese está concluído com a quarta parte, relacionada com as Conclusões. A última parte corresponde ao espaço para que seja apresentada uma avaliação final da investigação, as referências aos resultados alcançados por meio da investigação, relacionados com o tema da pesquisa. A tese é complementada pelas Referências e os Anexos.

A investigação, a partir das referências delineadas através do estudo, permite identificar em relação ao problema da pesquisa identificar uma mudança estabelecida pelo sistema digital não linear para editar a notícia nas emissoras de TV do Brasil e de Portugal. Um quadro que pode ser definido como de transição.

A referência à transição surge como uma decorrência das alterações estabelecidas, entre as tendências que são evidenciadas sobre a forma do jornalista participar do processo de editar. A realidade está bem acentuada, determinada pelas alternativas que as empresas do setor de TV precisam estabelecer para conviver com as mudanças ocorridas no mercado. O sistema digital não linear ao modificar o processo para produzir e distribuir o conteúdo estabelece uma nova forma de o jornalista participar da edição da notícia, de maneira direta - sem a intervenção de um profissional especializado, como o editor de imagem.

A dimensão da mudança, mesmo que não corresponda a plenitude das previsões que soam como definitivas, representa uma redefinição para uma prática - como a de editar notícia no jornalismo televisivo. As mudanças da tecnologia admitem uma possibilidade do jornalista atuar sem que esteja limitado por condições operacionais, de uma forma incompatível com a nova realidade da prática do jornalismo - na TV e em outros meios.

Capítulo 1

Tema e Problema

1.1. Tema

A introdução do sistema digital de edição não linear nas emissoras de TV está compreendida como uma inovação (Avilés, 2006a; Boczkovski, 2006; Domingos *et al*, 2007; Masip, 2008), com o surgimento de um novo ecossistema dos meios de comunicação (Ramonet, 2012; Anderson, Bell, & Shirky, 2013), estabelecido pela reconfiguração e a convergência tecnológica (Cottle & Ahston, 1999; Avilés, 2006a). O novo sistema digital de edição, utilizado para definir a forma da notícia, está relacionado com a digitalização (Ohanian, 1998; Levin & Watkins, 2003) que permite realizar a prática através do computador, da mesma forma que escrever um texto.

O sistema digital de edição não linear tem reflexos na produção e na distribuição de conteúdos das emissoras. O uso do sistema digital de edição influencia, diretamente, a atuação e o perfil dos profissionais - especialmente dos jornalistas. O impacto desta influência, promovida pela tecnologia e pela acentuada explosão da internet na década de 90 (Masip, Noci, Domingo, Micó-Sanz & Salaverría, 2010; Salaverría, 2010; León, 2014), estabelece a principal referência do tema da presente tese.

A edição com o sistema digital não linear modifica um processo - através da sua compreensão como montagem - de mais de 100 anos (Ohanian, 1998), utilizado pelo cinema e assimilado pela televisão, na década de 30⁹, a partir do seu funcionamento como meio de comunicação (Armes, 1999; Herreros, 2003; Da-Rin, 2004; Paz & Montero, 2009). As mudanças estabelecidas, na década de 90, na forma de editar a notícia na TV relacionam-se com a tecnologia digital (Ohanian, 1998; Levin & Watkins, 2003; Micó, 2006a & 2007).

A origem da edição, como prática do jornalismo televisivo, está vinculada ao cinema, associada à montagem. As ligações relacionam-se ao entendimento sobre a linguagem cinematográfica (Martin, 1990; Herreros, 2003), ainda que com reconhecidas divergências, que incluem a distinção idiomática (Villain, 1994; Iglesias, 2009; Morante, 2013; Jiménez, 2014); e a designação da tarefa profissional (Villain, 1994; Amiel, 2011; Morante, 2013).

As diferenças ainda estão relacionadas com os suportes (Bandrés *et al*, 2002; Schiavone, 2003; Jiménez, 2014), a partir do surgimento do *videotape*, que usou fitas, em alternativa ao filme. A edição, como referência para o jornalismo televisivo, é um processo incorporado às rotinas de

⁹ A televisão inicia o funcionamento em 1935, na Alemanha, um ano antes da Inglaterra. O início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, atrasa o desenvolvimento do meio, reiniciado depois do fim do conflito.

produção, na perspectiva construtivista da Teoria do *Newsmaking*, definida como *editing* (Wolf, 1987). As alterações no processo¹⁰, relacionadas com as práticas adotadas no jornalismo e pelos jornalistas, têm sido marcadas pelas transformações promovidas pela tecnologia, que permitiram a utilização de novos recursos e a mudança de procedimentos (Ohanian, 1998; Bandrés *et al*, 2002; Browne, 2003; Levin & Watkins, 2003; Micó, 2006a).

A implantação do sistema de *videotape*, baseado em fitas, marca a substituição do filme como suporte, herdado do cinema, a partir da década de 50. A mudança, porém, em relação ao jornalismo televisivo, foi consolidada na década de 70, com o desenvolvimento do formato *U-Matic*, com a fita de $\frac{3}{4}$ de polegada (Browne, 2003). A fita era considerada mais adequada para a gravação e edição, comparativamente aos padrões anteriores de uma ou duas polegadas do sistema de *videotape* (Herreros, 2003; Micó, 2007; White, 2008). O novo formato favoreceu assim a reprodução e o arquivamento, porque estabeleceu o uso de uma fita menor do sistema *videotape*.

A fita de $\frac{3}{4}$ de polegada, do padrão denominado *U-Matic*, foi substituído na década de 80 pela de $\frac{1}{2}$ polegada, do formato *Betacam* (Browne, 2003; Micó, 2007). Além de a fita ser menor, o padrão era caracterizado pela câmera mais leve e compacta, identificada como *camcorder*, porque tinha o compartimento de gravação de áudio e vídeo integrado à sua estrutura. No formato *U-Matic*, o registro de áudio e vídeo era através de um gravador, ligado por cabos à câmera.

O período entre o surgimento do *videotape* e a sua consolidação como suporte utilizado pela TV, marca o aparecimento de inovações, refletidas na edição da notícia, com a mudança de procedimentos como o corte e a atuação dos profissionais. O processo de edição muda, literalmente, com recursos que dispensavam o contato físico com o material, como ocorria com o filme para a realização do corte.

A edição era feita através do controle de um equipamento, no processo com o *videotape*, baseado na sincronização do tempo de gravação registrado na fita e do corte dos trechos selecionados (Bandrés *et al*, 2002; Browne, 2003; Schiavone, 2003). O contato físico foi substituído pela visualização em um monitor, com a reprodução da imagem e do som gravados, após tentativas para utilizar procedimentos de corte iguais aos do cinema (Crocono, 2001; Levin & Watkins, 2003; Leone, 2005).

No lugar da mesa de montagem, o equipamento era uma ilha de edição. A única ação física era o controle do equipamento. Ao longo do século XX, os procedimentos de edição percorrem assim uma trajetória (Amiel, 2011) de mudanças, até alcançarem a fase caracterizada pelo uso

¹⁰ As mudanças relacionadas com a edição têm repercussão sobre a forma discursiva da notícia, porque permitem procedimentos que interferem sobre a informação. A referência nesta tese relaciona-se a analisar a edição como prática para definir a forma de apresentar a notícia nos telejornais, por meio do sistema digital não linear.

do computador. A tecnologia permitiu desse modo uma mudança dos procedimentos e o desenvolvimento do processo de edição da notícia na TV (Tabela 4).

Tabela 4: Edição (procedimentos)

Período	Inovação (Procedimento)	Sistema (Suporte)
1900	Corte	Filme
Década de 20	Cola	Filme
Década de 60	Código de tempo	<i>Videotape</i>
Década de 80	Lista de edição	<i>Videotape</i>
Década de 90	Lista de Edição/Digitalização	Digital

Fonte: Browne, 2003; Schiavone, 2003; Amiel, 2011

Estas mudanças adquirem maior relevância com a implantação do sistema digital de edição não linear - um quadro que se reflete na conjuntura atual, na segunda década do século XXI. O desenvolvimento do sistema é comparado à transformação de “máquinas de escrever em processadores de texto” (Ohanian, 1998, p. 3), por ter como base o computador. A edição digital não linear é definida como uma adaptação de características dos sistemas baseados no filme e na fita. O computador é utilizado para a edição, com *hardware* e *software* específicos.

A edição com filme e vídeo tem cada uma suas próprias vantagens. Combinar estas vantagens em um sistema que oferece uma interface fácil para o usuário é o objetivo dos sistemas de edição não lineares digitais. (Ohanian, 1998, p. 28)¹¹

O desenvolvimento do sistema de edição não linear foi iniciado na década de 70 (Ohanian, 1998; Levin & Watkins, 2003), com um equipamento considerado “híbrido de computador, [equipamento de] *videotape* e técnicas de gravações analógicas” (Ohanian, 1998, p. 29). A edição passa a caracterizar-se como digital a partir de 1988, correspondente à terceira onda. Na metade da década de 90 consolida-se a quarta, quando “o material é todo editado no sistema, que faz a saída como produto final” (Ohanian, 1998, p. 111). O progresso é descrito através de uma sucessão de ondas - um total de seis (Tabela 5).

¹¹ Tradução do autor. No original: “Film and videotape editing each have their own advantages. Combining these advantages in a system that offers an easy-to user interface is the goal of digital nonlinear editing systems.”

Tabela 5: Edição não linear (ondas)

Onda	Período	Sistema (Suporte)	Operação
Primeira	Década de 70	Baseado em fitas	Processo sequencial, como o <i>videotape</i> .
Segunda	Década de 80	Baseado em discos laser	Processo com acesso aleatório, diferente do sistema com fitas.
Terceira	A partir de 1988	Digital não linear	Conversão do sinal para digital - a digitalização - , com a compressão do vídeo.
Quarta	Década de 90	Digital não linear online	Operação através do sistema; do armazenamento até a saída, na forma editada.
Quinta	Fim da década de 90	Edição <i>intraframe</i>	Ferramentas que permitem a edição na menor divisão da imagem - <i>frame</i> no vídeo ou quadro no cinema.
Sexta	Século XXI	Gerenciamento e entrega digital	Tecnologias diferentes integradas a um sistema digital de gerenciamento de mídias, aplicado de forma mais ampla que a produção de TV.

Fonte: Ohanian, 1998

A digitalização é o que caracteriza o sistema como não linear, estabelecido pela edição com o computador como equipamento, em substituição a mesa de montagem e a ilha de edição que eram utilizadas, respectivamente, com o filme e a fita do sistema *videotape* (Keirstead, 1995; 2005; Schiavone, 2003). A digitalização altera os procedimentos da edição, sendo a gravação transformada em um arquivo digital (Ohanian, 1998; Levin & Watkins, 2003; Jiménez, 2014).

A mudança para arquivo digital torna-se possível ao comprimir a gravação, o que diminui a capacidade de resolução da imagem e do som, sem a perda da qualidade do vídeo. A digitalização pôde ser associada à lista de decisões de edição¹², o que permite identificar os pontos de corte registrados pelo computador.

A lista - um recurso desenvolvido pela indústria eletroeletrônica, a partir da década 70 - consolidou a edição através do computador (Ohanian, 1998; Bandrés *et al*, 2002; Browne, 2003; Micó, 2006a). Os pontos estabelecidos pelos cortes para editar as sequências de imagem e

¹² *EDL*: sigla em inglês para *Edit Decision List*, que corresponde a uma relação de todas as edições de um arquivo digital.

vídeo, são registrados, virtualmente, pelo computador e podem ser outra vez utilizados, por exemplo, para refazer a edição de uma mesma notícia.

A edição não linear do sistema digital distingue-se assim do linear por permitir o acesso às imagens através do computador, a partir da digitalização. O armazenamento - no computador ou em redes, por meio de servidores - facilita o acesso pela estrutura de arquivo, o que permite alterar edição, sem precisar refazer e perder qualidade da gravação, no caso de copiar, como ocorria com a fita. Neste sentido, a tecnologia digital estabelece a diferença entre os sistemas, com a mudança de procedimentos, mantendo a finalidade do processo de edição.

[...] A edição de filme, como sabemos, é um processo não linear, mas também é um processo destrutivo. [...] Apesar de a edição com fita de vídeo constituir, como sabemos, um processo não destrutivo, ela é um processo linear. [...] Os sistemas de edição digital não linear mudaram o modo de armazenamento e acesso do material uma vez que os sinais não são mais analógicos por natureza — são agora digitais. O sistema de edição digital é uma mistura única de computador e coprocessadores digitais avançados, todos construídos em *interfaces* de computador, projetados para duplicar o tradicional local de trabalho do editor do filme [...] (Ohanian, 1998, p. 45)¹³

O sistema digital de edição, caracterizado como um “centro operativo” (Avilés, 2006a, p. 30) acentua a mudança da forma de produzir e distribuir conteúdo - uma das finalidades do processo de convergência nos meios de comunicação (García & Fariña, 2010; Cabrera, 2010 & 2013). O conteúdo nas emissoras de televisão, com a utilização da edição digital não linear, está disponível para as diversas modalidades de distribuição, como a Televisão Digital Terrestre (TDT), os canais especializados em notícias, com transmissão 24 horas, e a internet. A forma de integrar a produção, com a disponibilidade do conteúdo, permitida pelo sistema digital, favorece a estratégia adotada pelas empresas para se adequarem ao mercado (Cottle & Ahston, 1999; Avilés, 2006a).

O reflexo das mudanças nas práticas e rotinas adotadas pelas televisões para distribuir e produzir conteúdos influencia a atuação dos profissionais, entre eles os jornalistas, que servem de referência para a nossa investigação. A indicação do sistema digital de edição não linear como tema da tese implica em analisar o impacto - definição, métodos, procedimentos e finalidade -, no estabelecimento da forma da notícia no jornalismo televisivo.

¹³ Tradução do autor. No original: “[...] Film editing, as we know, is a nonlinear process, but it is also a destructive process. [...] Although videotape editing is a nondestructive process, it is a linear process. [...] DNLE systems change the nature of the material being stored and accessed because the signals are no longer analog in nature — they are now digital. The digital editing system is a unique blend of computer and advanced digital coprocessors, all built on computer interfaces designed to duplicate the film editor’s traditional work place.”

Uma análise do processo de edição da notícia permite, de acordo com a nossa proposta de estudo, compreender a importância da mudança promovida pela tecnologia. O mesmo processo constitui uma referência em que implica na transformação promovida pela tecnologia enquanto problema de pesquisa que, em seguida, apresentaremos. Iremos, portanto destacarmos os diferentes elementos relacionados com a edição da notícia televisiva, através do sistema digital não linear, bem como nas práticas profissionais dos jornalistas.

1.1.1. Uma prática integrada às rotinas de produção

Na Teoria do *Newsmaking*, a edição da notícia (Siracusa, 2001; Bandrés *et al*, 2002) corresponde a uma das três fases das rotinas de produção do jornalismo - apuração, seleção e apresentação. A teoria representa uma referência ao estudo dos emissores e dos processos produtivos dos meios de comunicação (Wolf, 1987). As práticas do jornalismo podem ser entendidas como “[...] formas de construção da realidade são o resultado de um conjunto de rotinas profissionais e de práticas organizacionais e discursivas que se institucionalizam” (Correia, 2011, p. 89).

Essa abordagem [a Teoria do *Newsmaking*] articula-se, principalmente, dentro de dois limites: a cultura profissional dos jornalistas e a organização do trabalho e dos processos produtivos. As conexões e as relações existentes entre os dois aspectos, constituem o ponto central desse tipo de pesquisa. (Wolf, 1987, p. 167).

O processo de edição representa uma forma de “tratamento” da informação (Altheide, 1976, p. 97). A edição estabelece, como a fase final da elaboração da notícia, depois de sucessivas etapas, uma “ressurreição da realidade”, com “uma história sobre o evento ou de fragmentos de filme sobre o mesmo” (Epstein, 2000, p. 152).

O processo é sempre relacionado com a noção de reconstrução, através da notícia, para permitir a compreensão do que “acontece na realidade exterior”.

[...] Se todas as fases anteriores funcionam no sentido de *descontextualizar* [grifo do autor] os factos do quadro social, histórico, económico, político e cultural em que acontecem e em que são interpretáveis (isto é, no sentido de “curvar” os acontecimentos às exigências de organização do trabalho informativo), nesta última fase produtiva, executa-se uma operação inversa: *recontextualizam-se* [grifo do autor] esses acontecimentos mas num quadro diferente, dentro do formato do noticiário. (Wolf, 1987, p. 217)

O poder da recontextualização da notícia, através da edição, pode ser mais bem compreendido se atentarmos à frase de um jornalista da rede norte-americana *National Broadcasting Company* (NBC) sobre a função do processo: “O meu controle final é na sala de edição”

(Epstein, 2000, p. 178)¹⁴. A definição remete a uma ideia sobre o cinema, estabelecida como lugar-comum, de que “os filmes eram feitos nas salas de montagem” (Lumet, 1998, p. 141), sem o reconhecimento de outras fases e estágios de realização. O processo de montagem no cinema influenciou tanto a edição da notícia na televisão como outras práticas adotadas pelo novo meio, a partir do seu surgimento.

A televisão, a partir da década de 30, utilizou recursos e procedimentos do cinema para a sua operação, o que criaria algumas contingências ao seu funcionamento, nomeadamente em termos de padrão para a definição da imagem, estabelecido na Inglaterra (Armes, 1999; Herreros, 2003). O modelo era o limite para o sistema mecânico, adotado pelo cinema.

A opção restringiu o funcionamento da TV, com um padrão adequado ao outro meio, quando já existia a possibilidade de utilizar o sistema eletrônico, mais relacionado com as características do novo.

[...] o padrão de 240 linhas para a televisão de ‘alta definição’ estabelecido pelo British Selsdon Committee em 1935 era o limite absoluto que podia ser obtido por qualquer sistema mecânico. Já naquela época tais sistemas foram desqualificados pelas ambições (e cada vez mais pelos êxitos) dos sistemas que empregavam métodos eletrônicos; isso era verdade em todos os aspectos, exceto na transmissão de imagens de filmes. Por causa da sua relativa falta de sensibilidade, os sistemas mecânicos podiam lidar melhor com a iluminação direta fornecida por um projetor de cinema do que com a luz refletida de uma cena, ainda que bem iluminada. (Armes, 1999, p. 67)

A Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, interrompeu as experiências para o desenvolvimento da televisão, realizadas em países da Europa como a Alemanha e a Inglaterra, e nos Estados Unidos (De Fluer & Ball-Rokeach, 1993; Armes, 1999; Herreros, 2003). O encerramento do conflito permite a retomada da experimentação, que culmina com outra dimensão para o funcionamento do meio: na década de 50 surge a tecnologia do *videotape* (De Fluer & Ball-Rokeach, 1993, p. 134), relacionado com o sistema eletrônico.

A inovação possibilita a gravação dos programas, com a utilização de fitas magnéticas e a própria distribuição, sem a necessidade de exibição ao vivo, em tempo real. O *videotape* marca o ingresso da televisão na era do *broadcasting*, com “a possibilidade das transmissões em larga escala” (Armes, 1999, p. 72). Um programa de jornalismo, *Douglas Edward with News*, da rede norte-americana *Columbia Broadcasting System* (CBS), foi o primeiro a usar o sistema de *videotape*, em novembro de 1956.

O programa, exibido ao vivo na Costa Leste dos Estados Unidos, foi gravado para a transmissão na Costa Oeste, com o benefício da diferença de fuso horário entre as duas regiões. Porém, esta primazia do uso pelo jornalismo televisivo não estabelece a consolidação do sistema. A

¹⁴ Tradução do autor. No original: “My final control is in the editing room”.

prática jornalística mantém-se, naquele momento, baseada no recurso a uma câmara, específica, com o filme de 16 mm como suporte, diferente do que era adotado pelo cinema - de 35 mm.

A câmara utilizada pelo jornalismo - desenvolvida na década de 50 para o trabalho dos correspondentes de guerra (Arnett, 1994; Yorke, 2006) - seria, posteriormente, utilizada pelo cinema, associada a outros recursos, como o som direto (Da-Rin, 2004, p. 103). Pela sua facilidade operacional, e, principalmente, por ser mais leve, a câmara serviu para estabelecer um modo de realização do filme documental, com a denominação de cinema-verdade (Armes, 1999; Rodrigues, 2011; Dancyger, 2003)¹⁵.

A referência para a influência do cinema no jornalismo televisivo, como a edição da notícia, é uma consequência da introdução no novo meio - a televisão - de um modelo para divulgar a informação semelhante ao do mais antigo - o cinema. O modelo adotado do cinema foi o do “jornal de atualidades”, exibido antes da projeção dos filmes (Da-Rin, 2004; Paz & Montero, 2009).

Os jornais de atualidades surgem no início do século XX (Paz & Montero, 2009), paralelamente ao desenvolvimento do cinema. O francês Charles Pathé, um dos criadores da produção de atualidades, é referido como o mais importante dos seus realizadores (Da-Rin, 2004; Sousa, 2008; Paz & Montero, 2009). Pathé aprimorou um modelo para apresentar informações no cinema desenvolvido por outro empresário - Gabriel Kaiser, francês da mesma forma que Pathé (Sousa, 2008).

Os jornais exibidos por Kaiser tinham até 15 minutos de duração, com quatro a oito filmes com um tempo menor de duração. O modelo de Pathé foi baseado na distribuição de um número maior de cópias, vendidas aos distribuidores de filmes (Sousa, 2008). Os programas jornalísticos de atualidades tinham características que mais adiante seriam reproduzidas pela televisão e marcaram o surgimento do cinejornalismo.

Pode considerar-se que, nesse momento, foi criado o primeiro cinejornal, ou pelo menos o seu protótipo, dado que nas ‘actualidades’ de Kaiser já estão presentes várias características do género: periodicidade, actualidade, diversidade temática, duração estandardizada. (Sousa, 2008, p. 228).

Os programas eram designados como *newsreel* ou *cinejornais*:

¹⁵ O termo define uma forma de realizar documentários com o registro sincronizado do som e da imagem, marcado pela maneira do realizador intervir na observação do cotidiano dos personagens. Nos Estados Unidos, onde surgiu na década de 60, a denominação foi de ou *living-camera*; na França, implementado, posteriormente, como *cinema vérité*. (Rodrigues, 2011).

Os cinejornais traziam duas inovações: formavam um programa fechado, compatível com a crescente padronização da indústria; e eram renovados uma ou duas vezes por semana, assegurando ao mercado exibidor um suprimento regular de complementos. (Da-Rin, 2004, p. 39)

O modelo jornalismo de atualidades do cinema é analisado como uma forma de “reconstituições que focalizam assuntos de grande repercussão na imprensa”, sendo definidos como “jornais da tela” (Da-Rin, 2004, pp. 32-33). A concorrência entre Charles Pathé e as empresas norte-americanas, que investiram na produção de cinejornais, permitiu a criação de um “formato comercial seriado” (*Idem*, p. 40), uma condição a ser mantida pela televisão.

O jornalismo de atualidades realizado pelo cinema, durante a Segunda Guerra Mundial, serviu para a propaganda dos países em conflito. Os governos criaram estrutura para a produção e realização de filmes, inclusive, entre os norte-americanos, com a participação de diretores de cinema que atuavam em Hollywood (Paz & Montero, 2009).

No período entre as duas grandes guerras mundiais - entre o início da década de 20 e o fim da seguinte, a década de 30 - a disputa promovida pelas empresas que produziam os cinejornais, da França e dos Estados Unidos, irá marcar a fase que é considerada como “os anos dourados do noticiário cinematográfico” (Paz & Montero, 2009, p. 88). A concorrência muda o conteúdo dos jornais, beneficiados por melhores condições técnicas, com a cobertura de temas mais relacionados ao cotidiano das pessoas.

Os noticiários cinematográficos adaptaram o conteúdo e a forma às novas exigências: seus repórteres mostrando cerimônias oficiais (inaugurações, condecorações, construção de memoriais...), lutas de boxe, moda, corridas de automóveis, exibições de aviação, novas danças (por exemplo, o tango), etc. [...] A apresentação do noticiário, ainda, era pouco refinada. Era uma sucessão de fatos em bruto, captados por um operador-repórter cujo objetivo era *ver para os outros* [grifo do autor]. Os fatos eram projetados sem relação entre si e com um ritmo que não levava em conta nem a variedade de imagens, nem a diversidade dos temas [...]. A concorrência era intensa porque a notícia tornou-se um elemento fixo e necessário para os cinemas. Os produtores tinham que fornecer programas duas vezes por semana com dez minutos de reportagens. (Paz & Monteiro, 2009, pp. 89-90)¹⁶

¹⁶ Tradução do autor. No original: “Los noticiarios cinematográficos adaptaron contenidos y formas a las nuevas demandas: sus reporteros reseñan ceremonias oficiales (inauguraciones, condecoraciones, construcción de monumentos a los caídos...), combates de boxeo, moda, carreras automovilísticas, raids de aviación, nuevos bailes (por ejemplo, el tango), etc. [...] La presentación de las actualidades cinematográficas resultaba, aún, poco refinada. Sucesiones de hechos en bruto, captados por un operador-reportero cuyo fin era *ver para otros* [grifo do autor]. Los hechos se proyectaban sin relación entre sí y con un ritmo que no tenía en cuenta ni la variedad de las imágenes, ni la diversidad de los temas [...] La competencia era intensa porque los noticiarios se habían convertido en un elemento fijo e imprescindible en salas de cine. Los productores tenían que proveer dos veces por semana diez minutos de reportajes.”

O processo de edição da notícia é outra referência que amplia a identificação de semelhanças entre o jornalismo praticado no cinema e o implantado na televisão. O jornal do cinema é relacionado como “um gênero”, da mesma forma que outros tipos de filmes (Reisz & Millar, 1978, p. 188).

A edição da notícia descrita como montagem - denominação utilizada no cinema - tinha a finalidade de “poupar tempo” (Reisz & Millar, 1978, p. 189) na realização dos jornais exibidos no cinema. O uso do filme pelo jornalismo sempre foi considerado, desde o cinema, como uma limitação, pela necessidade de procedimentos como a revelação e a cópia.

[...] os técnicos de cinejornais fazem certas coisas que pareceriam absurdas para qualquer outro técnico de cinema. Os copiões são projetados e subsequentemente cortados no negativo: isto, além de poupar tempo, evita despesas com cópias positivas de metragem que não será utilizada. O produtor e o montador examinam o copião e decidem aproximadamente quanta metragem será dedicada a cada tópico; em seguida, o negativo vai para a sala de corte, onde é montado. (Reisz & Millar, 1978, p. 189)

Na TV, a edição manteve a mesma diferenciação do cinema. As tarefas eram divididas entre o jornalista e o editor de imagem¹⁷, este último reconhecido como o profissional que domina a linguagem audiovisual e que se encontra capacitado para a operação do equipamento (Squirra, 2000; Siracusa, 1999 & 2001; Rodrigues, 2005). A divisão de trabalho, estabelecida com a admissão da maior competência operacional do editor de imagem para realizar os procedimentos do equipamento para editar - neste momento, uma mesa de montagem - é alterada a partir do registro do som das entrevistas e dos relatos sobre os fatos através de um texto, elaborado pelo jornalista (Siracusa, 1999 & 2001).

O som permitiu uma intervenção maior do jornalista - possibilidade decorrente da utilização de equipamentos que faziam a gravação, de forma simultânea, mais evidente com o *videotape*, baseado no uso de fitas. A gravação simultânea da imagem e do som demarca o fim da utilização do filme e a troca por fitas. A distinção entre a utilização de “imagens mudas e sonoras” estabelece o fim da autonomia absoluta do editor de imagem, determinada pela capacitação para realizar os procedimentos de edição.

A montagem da notícia de atualidade, durante muito tempo, consistiu em montar sequências silenciosas. O som mudou esta forma de montagem, e, gradualmente, a sua utilização subiu na cadeia de produção para tornar-se um elemento central e direcionador da montagem. Agora a montagem é baseada em dois tipos de distinções relacionadas com o material manipulado (visual ou

¹⁷ No Brasil e em Portugal a função do profissional considerado como técnico é a mesma: editor de imagem. No caso do Brasil serve para diferenciar do jornalista, chamado de editor de texto (Squirra, 2000; Rodrigues, 2005).

sonoro) e os métodos de montagem (a partir das imagens ou a ilustração de um cenário descrito pelo jornalista). (Siracusa, 2001, p. 192)¹⁸

A possibilidade da utilização de mais recursos, como o som e a imagem, para o registro da informação ressalta a divisão do trabalho em torno de concepções diferentes, sobre a edição da notícia. A diferença de pontos de vista sobre o processo, entre o jornalista e o editor de imagem responsável pela operação, gera o estabelecimento de uma distinção ainda mantida nas redações, relacionada com o papel de cada profissional na edição, mesmo com o uso do sistema de edição digital não linear.

A diferença entre os sistemas - não linear e linear - está determinada pela forma de realizar a edição, desde o acesso às gravações relacionadas com a reportagem, até a exibição, depois de definida a forma da notícia - sem a necessidade de qualquer suporte físico, o que dispensa a necessidade de deslocamento de onde a notícia é editada, inclusive para conduzir a reportagem contida em um suporte. No sistema não linear o registro das gravações de imagem e áudio fica disponível em servidores, transformado em um arquivo digital, diferente do linear, que era feito em fita magnética.

O acesso às gravações é através do computador, da mesa de trabalho do jornalista ou do local de edição na emissora ou em uma área externa, por meio da internet, sem a necessidade de procedimentos - avançar e retroceder, como na fita - para localizar o trecho gravado e, em seguida, editar. O processo de edição através do computador depende de uma prática quanto ao uso do equipamento - selecionar, mover e colar. A forma não linear permite que a edição seja mais rápida, porque os seus procedimentos são facilitados pelo *software*, distintos entre marcas e fornecedores diferentes, que reproduzem a prática de editar nos sistemas que antecederam a troca promovida pela tecnologia digital.

A edição linear era feita com duas máquinas, uma para reproduzir e a outra para editar, por meio de um controle manual das operações - o que exigia uma habilidade do editor de imagem para realizar os procedimentos com velocidade, para tornar o processo mais ágil, compatível com a dinâmica do jornalismo televisivo. As gravações de uma primeira fita - utilizada para fazer a reportagem - eram transpostas para uma segunda - as duas fitas colocadas, separadamente, uma em cada máquina - na qual a notícia era editada.

¹⁸ Tradução do autor. No original: “Le montage d’actualité a longtemps consiste à assembler des séquences muettes. Le son a d’abord complété cet assemblage, puis, progressivement, son traitement a remonté la chaîne de production pour devenir un element central et directif du montage. La activité repose désormais sur deux types de distinctions qui renvoient au matériel manipulé (visuel ou sonore) et aux méthodes de montage (réalisation à partir des images ou illustration d’un scénario du journaliste).”

A distinção na edição da notícia surge de uma predominância entre o som, dos textos e entrevistas, e a imagem, para orientar a edição, como um guia do processo. Na edição da notícia, a distinção sobre o uso do som é percebida como uma tentativa de atribuir ao processo uma função estilística, situada entre a técnica, através do domínio dos recursos operacionais, e a arte, pela capacidade de utilização (Siracusa, 2001).

Ou seja, o controle do processo relaciona-se com o conhecimento dos mecanismos e da linguagem televisiva, influenciada pela cinematográfica e mantida como um dos paradigmas da edição. Desde a implantação da televisão a competência jornalística define-se como uma prática restrita, sem a aptidão para atividades específicas do meio relacionadas com os procedimentos operacionais, como os necessários para editar.

A mudança de sistemas e de procedimentos contribui para alterar a concepção. O tempo e a tecnologia servem como aliados para modificar a visão sobre a competência dos jornalistas no processo de edição, que foi mantida no cinema e estendida para a televisão.

A maioria dos velhos montadores que deixou a indústria cinematográfica para se juntar aos pioneiros do telejornalismo já abandonou a carreira. Com eles, se foram muitos dos conflitos que surgiam na relação entre os redatores, os quais consideravam que narrar uma história de maneira adequada era sempre mais importante que aderir às rígidas regras da gramática editorial cinematográfica. (Yorke, 2006, p. 106)

A mudança para efetivar a integração tem consequências, entre as que foram verificadas e estão relacionadas com a alteração do perfil e a atuação dos profissionais na TV. Em uma referência de prática profissional, como o trabalho nas agências de notícias, marcado pela especialização, o processo de integração estabeleceu “a sobreposição” de funções e a perda da competência específica em algumas delas, na década de 80, como a do editor de imagem.

Editores profissionais de agências de notícias de televisão, muitas vezes possuíam a capacidade de reconhecer em um instante as pessoas-chave nas notícias do dia e identificar rapidamente o ponto de corte das imagens mais valiosas de uma enorme quantidade de vídeo recebida. (Paterson, 2011, pp. 132-133)¹⁹

O padrão para editar a notícia realizou a mesma trajetória no Brasil e em Portugal. A partir do surgimento da TV nos dois países, na década de 50, o jornalismo televisivo desenvolveu-se baseado nas condições de realização do cinema, inclusive em termos de práticas profissionais (Sampaio, 1971; Godinho, 2011).

¹⁹ Tradução do autor. No original: “Television news agency professional editors often possessed the ability to recognize in an instant key people in the news stories of the day rapidly identify and cut into place the most valuable images from a massive amount of incoming video.”

A edição da notícia foi estabelecida nas televisões do Brasil e de Portugal como uma prática influenciada pelo cinema. A mudança repete o panorama verificado em várias partes do mundo, com o reflexo da transformação realizada pela tecnologia. A atuação dos jornalistas e editores de imagem, na definição da forma da notícia, nos dois países, mantém as características, como parte das rotinas da produção do jornalismo, estabelecidas através da divisão das tarefas de editar, por meio da responsabilidade de um profissional pelo conteúdo - o jornalista - e o outro - o editor de imagem - pela parte técnica e da linguagem.

A atividade de edição reflete, em simultâneo nas redações de telejornais do Brasil e de Portugal, o ambiente marcado pela divisão das funções e a influência do quadro atual, com as mudanças da tecnologia. São as evidências de modificações que impõem uma avaliação que permita compreender a atuação do jornalista através da edição da notícia nessa nova realidade, na qual está destacada a mudança de perfil dos profissionais e das práticas do jornalismo.

1.1.2. As funções da edição no jornalismo da televisão

A edição, como parte das rotinas de produção do jornalismo, está vinculada na televisão a duas funções (Herreros, 2003; Hernandez, 2006; Souza, 2009): uma, mais abrangente, faz referência ao espaço de tempo delimitado para a exibição do telejornal, contingência da programação de emissora de TV e que corresponde ao programa com o sentido de um produto; a outra função, mais específica, é a que está relacionada com o processo de edição da notícia, o tema desta investigação.

As duas funções, ainda que distintas pelo que cada uma representa, encontram-se, no entanto, diretamente relacionadas. A primeira função da edição corresponde à definição do tempo e do espaço para a exibição da notícia, de acordo com características estabelecidas na ordenação do conteúdo de um telejornal. A ordenação é feita através do *running order* - expressão inglesa para alinhamento, usada em Portugal, e que corresponde a de “espelho” no Brasil -, com a incorporação “de preferências baseadas nos valores-notícia” (Schlesinger, 1993, p. 181).

A ordenação está condicionada pelos valores-notícia, porque determina a maior ou menor importância de uma informação no conjunto de um programa, e demonstra o controle dos jornalistas sobre o processo de elaboração da notícia, uma ação de sentido único. A ação é representada pela atuação dos profissionais de maior nível hierárquico: o centro sobre a periferia (Gurevitch & Blumer, 1993). Nesta última encontram-se os profissionais de menor nível na estrutura de uma redação.

A ação do centro em direção à periferia é verificada através da atuação dos profissionais que realizam a condução do processo a partir da seleção da notícia (Epstein, 2000; Siracusa, 2001; Neveu, 2006). A estrutura das redações corresponde a um dos “parâmetros de hierarquização” que caracterizam o campo do jornalismo (Neveu, 2006, p. 68). Os editores, que atuam no centro, representam um tipo de protagonismo para atender aos “procedimentos da escolha de prioridades e de atribuição dos espaços” (*Idem*, pp. 77-78). A ordenação do conteúdo do telejornal é uma atribuição dos profissionais do centro, com a designação dos vários aspectos sobre a edição de um telejornal.

A definição do tempo e a forma da notícia, relacionada com a ordenação, são baseadas em um modelo para divulgar a informação do início da década de 40 (Micó, 2007). A ordenação depende de dois elementos, determinados pela relação com a programação da emissora - através da sua grade e da previsão de programas, distribuídos por referências estabelecidas em um período diário ou, no mínimo, semanal. O primeiro elemento é o “*deadline*” (Schlesinger, 1993, p.181), ou o limite de tempo para exibição no espaço do telejornal, que corresponde, por sua vez, ao segundo elemento, chamado de “*news slot*” - o espaço de tempo para o telejornal (*Idem*, p. 182).

O modelo para divulgar a informação pelos telejornais, relacionado com a década de 40, apresenta quatro características (Micó, 2007): divisão por blocos temáticos; centralização na figura do apresentador; utilização de imagens dos acontecimentos, complementadas pela narração; e uso de entrevistas, com textos relatados pelos repórteres, a partir dos locais onde transcorreram os fatos. Uma mudança mais significativa ocorre durante na década de 60, quanto a participação do apresentador e a duração dos telejornais, aumentada para 30 minutos, com o tempo do conteúdo em torno de 22 minutos (Epstein, 2000; Herreros, 2003), para exibição em todo o país.

A referência são os Estados Unidos, embora sirva para várias partes do mundo (Herreros, 2003; Souza, 2009). A questão da duração dos programas de jornalismo televisivo não corresponde à realidade atual de países como Portugal (Silveira, Cardoso & Belo, 2010), por exemplo, onde os telejornais do *prime time* chegam a atingir uma hora e meia de exibição, principalmente nas emissoras privadas.

A divisão do conteúdo do telejornal é outra característica que tem sido modificada, com a ordenação da notícia utilizada para a tentativa de garantir a audiência, sem a fixação em blocos temáticos, relacionados com seções, determinadas por assuntos. A ordenação, baseada na importância da notícia e em torno de uma hierarquia dos fatos, é definida como a representação de “picos e vales” (White, 2008, p. 482). A referência é para uma divisão das notícias, no espaço do programa, relacionada com as características de cada uma, classificadas

entre *hard e soft news* (Tuchman, 1983), para o estabelecimento de um ritmo do telejornal, marcado por momentos diferentes (Hernandes, 2006).

A forma da notícia é determinada na edição, através de procedimentos que sofreram poucas alterações ao longo do tempo. As mudanças verificadas são uma influência do novo ecossistema da informação, como as televisões temáticas, especializadas em notícia. A transmissão contínua de informação - característica dos canais 24 horas com programas ao vivo - impôs outra forma narrativa às emissoras *broadcasting*: “[...] Isso é uma influência evidente nas televisões de sinal aberto da atualidade, onde o instinto jornalístico é, sempre que possível, ir ao vivo.” (Cushion, 2010b, p. 127)²⁰.

As mudanças relacionadas com a informação extrapolam o espaço de um telejornal, estabelecida pelo uso da tecnologia digital. O crescimento do uso do vídeo na internet representa outro modelo de utilização da produção audiovisual. O estabelecimento de uma prática profissional sem a especificidade de um meio ou a restrição de uma função.

Agora, à medida que mais jornais estão postando vídeo para seus *sites*, os fotógrafos da equipe estão sendo convidados a (se não forçados a) aprender a usar câmeras de vídeo, microfones, tripés e sistemas de edição de vídeo. (...) O surgimento do vídeo jornalismo como uma forma distinta não é, portanto, apenas o resultado de mudanças no tamanho da câmera, mas também de uma tecnologia baseada no computador. Sistemas cada vez mais claros de reprodução de vídeo em banda larga, bem como a edição digital de fácil utilização e de transmissão sem fio, estão entre os principais fatores que influenciaram o desenvolvimento desta forma nascente de captação de notícias. (Bock, 2012, p. 2)²¹

A definição da forma da notícia está relacionada com os procedimentos de edição. As denominações são diferentes, modificados de acordo com a variedade das expressões entre as regiões do mundo, mas a estrutura não muda em uma comparação, por exemplo, entre os termos usados no Brasil e em Portugal (Rezende, 2000; Oliveira, 2007). A imagem e o som servem como elementos da linguagem audiovisual para indicar a forma da notícia, cuja definição depende de como os jornalistas, e entre eles os repórteres e os apresentadores, participam dos relatos sobre os fatos.

A predominância da estrutura, que é considerada como “pré-concebida” (Micó, 2007), define a forma da notícia em torno de uma finalidade: a de promover uma representação do

²⁰ Tradução do autor. No original: “[...] this influence is apparent in broadcasting today where the journalistic instinct, whenever possible, is to go live.”

²¹ Tradução do autor. No original: “Now, as more newspapers are posting video to their websites, staff photographers are being asked to (if not forced) learn how to use video cameras, microphones, tripods, and video edit systems. (...) The emergence of video journalism as a distinct form is not an only a result of changes in camera size, therefore, but also in a computer technology. Increasingly clear video playback systems on broadband, user-friendly digital editing, and wireless transmission are among the key factors that have influenced the development of this nascent form of newsgathering

acontecimento através de uma lógica que caracteriza o jornalismo para a elaboração de uma notícia. “[...] edição envolve a seleção de certos fragmentos de um filme, sobre um determinado assunto, e a sua organização pela ordem que pareça representar uma visão coerente do evento” (Epstein, 2000, p. 174).

A forma da notícia²² (Tabela 6) relaciona-se com quatro tipos, que determinam como são utilizados o texto, a imagem e as entrevistas, um aproveitamento que define um padrão adotado para apresentar a informação (Henderson, 2007).

Tabela 6: Forma da notícia

Forma	Imagem	Som	Narração
<i>Reader</i>	Não	Sim	Apresentador
<i>VO</i>	Sim	Sim	Apresentador
<i>VOSOTs</i>	Sim	Sim, com entrevista.	Apresentador ou repórter
<i>Package</i>	Sim	Sim, com entrevista.	Repórter

Fonte: Henderson, 2007, pp. 42-43.

A notícia tem três tipos considerados como principais, determinados pelo tempo de duração: notícia, reportagem e documentário (Micó, 2007, pp. 41-43). A distinção da notícia, considerada quanto à sua duração, é relacionada em Portugal para o estabelecimento de uma classificação que determina a forma (Oliveira, 2007).

A classificação em Portugal considera a peça como a forma mais curta e pode ser relacionada com a notícia, entendida como um tipo para divulgar a informação. A estrutura da peça tem um texto *off* e a duração limitada em 1m20s. O texto incluído na peça pode ser de duas formas: gravado pelo jornalista ou exibido ao vivo, quando a narração é do apresentador (Oliveira, 2007). A reportagem tem uma duração maior, entre 1m20s e 1m50s. A realização está relacionada com informações registradas no local do acontecimento, o que implica na participação de um jornalista, na função de repórter para fazer o relato, presente ou não no vídeo.

²² A forma indicada da notícia corresponde em países como o Brasil e Portugal as indicações como nota ou notícia, quando lida pelo apresentador sem o recurso de imagem; nota coberta ou *off*, quando a informação é divulgada com imagens ilustradas por um texto, lido pelo apresentador; reportagem ou peça narrada pelo apresentador ou um repórter, sem a presença no vídeo, e com entrevistados; por fim, a reportagem que além da entrevista pode ter a presença do repórter no vídeo. Para maiores referências relacionados com o Brasil Rezende (2000) e sobre Portugal (Oliveira, 2007).

O tipo de notícia indicado como documentário, em Portugal, também é definido como grande reportagem - o que corresponde no Brasil à reportagem especial. A grande reportagem tem as características de um documentário, com a duração até 50 minutos, mas com aspectos do jornalismo. “[...] a GR [grande reportagem] aborda uma questão actual, premente, polémica. O documentário é mais vasto, mais pausado, olha mais para o fundo do que para a superfície.” (Oliveira, 2007, p.12).

A prática das redações não seguem limites rígidos. A definição do tempo de duração de uma reportagem na RTP depende de uma variedade de critérios, considerados para a sua avaliação.

A duração de uma reportagem varia em função da sua qualidade e das necessidades e contingências do programa onde é inserida. Há reportagens de um minuto que são longas e há reportagens de quatro minutos que são curtas. (Manual da RTP, 2001, pp. 58-59).

A utilização de um padrão, porém, para determinar o tipo da notícia, relacionado com a forma e o tempo de duração, “tem efeitos no processo de produção, com interferência na noticiabilidade” (Sabaris, 2002, p. 5). O modelo é justificado por razões que favorecem a audiência, pela familiaridade, e por permitir maior agilidade aos editores, além do estabelecer uma diferença de nível entre as notícias (Gans, 1979). A notícia divulgada através dos telejornais não permite a possibilidade da releitura, sem o recurso a um dispositivo para a sua gravação e uma posterior reprodução.

A informação na TV “está baseada em uma fórmula”, que considera o que pode ser ouvido. A ideia está definida como cadência, um ritmo narrativo para permitir a percepção do que é mostrado, por meio da imagem e do som (Schlesinger, 1993). Uma característica que permite aos telejornais apresentar a notícia como “um todo unificado” (Weaver, 1993, p. 297). Um período da História é divulgado através de frações do tempo, para corresponder ao espaço disponível, em um programa de jornalismo televisivo.

[...] tinha cinco minutos para mostrar o mundo [como editor de notícias internacionais do *Jornal Nacional*]. O que se pode fazer em cinco minutos? Um bloco comporta quatro, cinco minutos; três filmes de 1m20 e duas notas de cinquenta segundos, ilustradas com slides, mapas ou radiofotos. Escreve-se por segundo. Fiz dezoito anos da era Brejnev em 1m13. (Arnt, 1991, p. 175)

A edição tem no tempo uma dimensão inexorável, sobre a qual a reflete aspectos que definem a forma da notícia. A tarefa de editar está relacionada com procedimentos estabelecidos através dos métodos utilizados para realizar uma prática do jornalismo televisivo, com sistemas desenvolvidos pela tecnologia para realizar o processo.

1.1.3. Os métodos e os sistemas

O filme marca - um suporte mantido, insubstituível, pelo cinema até o surgimento da tecnologia digital - a implantação do jornalismo na televisão, desde o funcionamento da TV, na década de 30. O filme foi substituído pelas fitas do *videotape*, com formatos diferentes, a partir da década de 70, nas emissoras televisivas.

O uso da fita - facilitado por equipamentos que faziam a gravação de áudio e vídeo - permitiu o registro do som em apenas um suporte, ao contrário do filme que precisava de um gravador de áudio, em separado, para depois ser feita a sincronização entre o som e a imagem (Armes, 1999; Siracusa, 1999 & 2001). A qualidade da edição do som dependia do equipamento utilizado, quando o suporte ainda era o filme: “[...] no filme o som é gravado alguns quadros depois da imagem, a montagem nunca dá inteiramente certo. A edição nunca pode ser perfeita.” (Henning, 1996, p. 107).

O método da edição com o *videotape* era realizada de maneira diferente, sem o contato físico com o material e a visualização através de um monitor. A diferença do que era usado com o filme era que não dependia de material - essencial - para o corte, literalmente, e a junção dos planos, durante a montagem - partes do filme. A cola, na fase que está relacionada com a primeira da montagem (Amiel, 2011), era necessária para unir os planos, o que representava uma dificuldade (Villain, 1994, p. 34). O risco era o de perder uma parte do filme, no instante da colagem, porque ficava sujo com as marcas do manuseio dos montadores (Souza, 2015).

A distinção do método do filme para editar através do *videotape* ocorreu após diversas tentativas da indústria eletroeletrônica (Levin & Watkins, 2003, p. 15), inclusive com objetos, para realizar o corte na fita, como no filme (Crocono, 2001; Leone, 2005). As tentativas incluem recursos como a colagem e a sincronização, específicos para as fitas, e a implantação do código de tempo (Browne, 2003; Levin & Watkins, 2003).

O código de tempo - *time code* nas redações - foi baseado em um sistema utilizado pela NASA (*National Aeronautics and Space Administration*), agência responsável pelo programa espacial dos Estados Unidos. A agência usava para monitorar os voos espaciais uma gravação que indicava o tempo, em horas, minutos e segundos. A indústria eletroeletrônica adaptou o sistema para a edição na TV, através da relação com o registro das gravações na mesma sequência, a partir de horas, mas com a inclusão de uma divisão específica da imagem - o

frame, que corresponde a menor parte, relacionado com o quadro no cinema, e determina a velocidade do que é visto no vídeo²³.

O código de tempo permitiu a sincronização das máquinas utilizadas na edição, para reproduzir a gravação e inserir o ponto selecionado - da imagem ou áudio, o corte - em fitas diferentes. O desenvolvimento de recursos específicos para a edição com o *videotape* modificou uma tendência de realização do processo, com o filme e a fita a assumirem as mesmas características, sem que fosse, posteriormente, mantida pela TV.

[...] na década de 1970 surgiu a edição eletrônica, eliminando a colagem do *tape*, e introduzindo o corte através da operação das chamadas ilhas de edição. Se por um lado isso facilitou o modo de produzir, por outro foi um retrocesso. A televisão, que aprendera o processo não linear da montagem no cinema, passou a fazê-la de forma linear; se errasse no meio era necessário recomeçar do zero. (Leone, 2005, pp. 104-105)

A edição com o *videotape* era feita através de dois métodos, caracterizados pelos recursos do sistema, para inserir a imagem e o som. De uma forma genérica, esses métodos podem relacionar-se com os utilizados pelo sistema digital - denominados como *overwrite* e *insert*, entre os mais, utilizados diretamente pelo jornalismo da TV. Os sistemas de edição, apesar das distinções entre eles, mantêm semelhanças, o que permite a noção de “mudança de procedimentos, sem a troca de ferramentas”, já anteriormente destacada (Browne, 2003, p. 17).

O básico, nos métodos dos dois sistemas, é que um - *assemble*, no sistema de *videotape*; e *overwrite*, no digital - permite a edição de forma direta, com a inserção da gravação da imagem e do som, no limite do espaço de tempo estabelecido para a notícia. A decisão de substituir implica no apagamento do trecho que foi inserido, o que compromete o processo no *videotape*, porque obriga a refazer toda a edição - como ocorre no caso de uma notícia.

No método que é designado como *insert* - nos dois sistemas - o trecho que é editado pode ser substituído, se houver a decisão de fazer uma troca. No *videotape*, depois da conclusão, a edição ficava comprometida, por estar disponível em uma fita. No sistema digital, como a base é o arquivamento, em função da digitalização, os pontos de edição estão registrados em uma lista - *EDL* -, mantidos pelo computador, da mesma forma que um arquivo de texto.

Os métodos dos dois sistemas podem ou não utilizar o som como a referência inicial, o que serve para caracterizar o modo de edição relacionado com o jornalismo televisivo, que pode

²³ O *frame* - FPS (*Frames Per Second*) - varia em 25 ou 30 por segundo e corresponde à referência utilizada para as emissoras de TV transmitir o sinal com a tecnologia analógica, ainda mantida no sistema de edição não linear.

assumir duas formas: uma é definida como “teoria da dupla articulação” (Herreros, 2003, p.368); a outra está relacionada com a cultura profissional - influenciada pelo tipo de edição adotado em países como os Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra - e define-se como “teoria global de edição” (Silcock, 2007).

As duas formas correspondem ao padrão ocidental, o que representa o reconhecimento da influência de canais especializados em notícias, dos Estados Unidos e da Inglaterra, e serviços nacionais, como o da *British Broadcasting Corporation* (BBC), da Inglaterra, e o da *Deutsche Welle* (DW), da Alemanha. O padrão caracteriza a “globalização das notícias da televisão” (Silcock, 2007, p. 4). Apesar de a referência para a análise ser a edição com o *videotape*, a realidade pode ser considerada a mesma para o digital.

A diferença é determinada pelo papel desempenhado pelo texto e pela ordem em que é editado. O *videotape*, tal como o sistema digital, permite a inserção do texto antes da imagem, ou vice-versa. A utilização do som, através do texto e depois da edição das imagens, é uma prática que remonta ao período no qual o filme era o suporte (Reisz & Millar, 1978; Siracusa, 1999 & 2001), por não existir então a possibilidade de gravação do registro do som, antes da exibição. O uso do som, com a gravação simultânea, tornada possível com o *videotape*, configurou a divisão de trabalho (Siracusa, 1999 & 2001) entre os profissionais envolvidos na edição.

No primeiro modo de edição, mais relacionada com a influência dos Estados Unidos, o som, de acordo com o relato de um jornalista sobre a notícia, serve de guia para as imagens. A forma corresponde à concepção da “teoria da dupla articulação” (Herreros, 2003), que reconhece a associação entre texto e imagem para demonstrar uma “coerência” (Epstein, 2000, p. 177). Esta característica do modo norte-americano é percebida na maneira que é utilizada em países como o Brasil (Porcello, 2006), na maneira de editar e em outras atividades do jornalismo televisivo, sem que exista uma distinção em Portugal.

A voz incluída como parte da narrativa do jornalismo televisivo estabeleceu em Portugal, por razão diferente do Brasil, a predominância como “condutora da imagem” (Godinho, 2011, p. 66). A voz está presente na reportagem da TV de três formas: o repórter aparece na reportagem, presente no vídeo, da forma chamada de vivo, e conduz a narração; não aparece, e a identificação aparece pela voz, destacada em uma entrevista ou uma imagem; ou sem a presença no vídeo, pela voz ou outro registro, a narração é de um locutor.

A segunda maneira de editar tem dois modelos, relacionados com a cultura profissional, um deles influenciado pela forma que a voz é utilizada. Um modo correspondente ao primeiro método, que remete para o padrão adotado nos Estados Unidos. O outro é atribuído aos países influenciados pela Alemanha e a Inglaterra.

Uma descrição sobre a edição praticada na Alemanha, no período de trabalho com o filme, confirma a prioridade da imagem em relação ao texto - a expressão oral dos jornalistas e entrevistados. A prática tinha procedimentos rigorosos para a divulgação da notícia.

Os alemães chegavam ao exagero de usar filme negativo, cujo processo de revelação demorava pelo menos o dobro do tempo, porque precisava ser revertido para uso em televisão. E depois, havia o trabalho de transferir o som gravado nas fitas magnéticas de áudio para filmes ópticos de 16 milímetros. Imagens e som iam para moviola, a máquina de montagem dos filmes, para serem manipulados e editados por moças de luvas brancas. Só depois de montada a reportagem na moviola, gravava-se o texto do repórter. A narração era feita sobre as imagens e o som ambiente. (Henning, 1996, p. 100)

O privilégio concedido às imagens em relação ao texto, que é adaptado à sequência escolhida depois da edição, é uma diferença essencial entre os dois modelos da teoria global. A consolidação de cada modo como padrão relaciona-se com o desenvolvimento da prática profissional, no processo de edição, em cada país.

Distinções históricas surgiram na forma como um jornalista americano constrói uma notícia e como os colegas britânicos ou alemães empreendem uma rotina similar. [...] Por isso, verificou-se que o que vem primeiro – a imagem ou a palavra – constitui a diferença central na comparação de notícias de televisão em rotinas de redações em várias partes do mundo. (Silcock, 2007, p. 8)²⁴

A influência do cinema no processo de edição, através da montagem, define os procedimentos e estabelece uma narrativa para a elaboração da notícia. A forma de editar tem o corte como o elemento básico e está condicionada por regras e técnicas que dependem de uma fase inicial - a de gravação das imagens e do áudio, relacionada com a produção audiovisual (Browne, 2003; Levin & Watkins, 2003; Mascelli, 2010).

Os procedimentos de edição representam “aspectos práticos” (Jiménez, 2014, p. 196), definidos como “processo técnico-narrativo”, considerados para o sistema de edição digital não linear, mas sem diferenciação nos outros suportes. Estão relacionados com as fases e as operações necessárias para a montagem, na perspectiva de uma prática do cinema, embora também possa ser compreendida da mesma forma para a edição televisiva. As fases (Levin & Watkins, 2003; Pato, 2012) são classificadas em pré-produção, produção e pós-produção.

As fases e operações têm procedimentos como ingestão e digitalização, selecionar, a captura da imagem e do som, edição e a finalização ou pós-produção (Levin & Watkins, 2003; Leone,

²⁴ Tradução do autor. No original: “Historically distinct differences did emerge in how an American broadcast journalist constructs a news story and how the British or German counterparts undertake a similar routine. (...) Hence, which comes first - the picture or the word - was found to be the central difference in the comparison of television news routines in global newsrooms.”

2005; Jiménez, 2014). Os procedimentos são tarefas como a de visionar - uma forma de verificar o material gravado, para realizar a etapa seguinte; elaborar uma lista geral, com a identificação do que está gravado, em relação ao tempo; selecionar o que foi relacionado através da lista de decisões, preparar para a edição; ordenar e realizar o processo (Browne, 2003).

As operações indicadas revelam diversas fases e etapas como “*Input*, Edição e *Output*” (Bandrés *et al*, 2002, p. 240). As expressões designam as tarefas de captura e seleção, edição e exportação para a exibição, depois de concluída a edição - em todo o processo, o formato é de um arquivo. A emissão é considerada como uma parte dos procedimentos operacionais, porque completa o processo com a exibição da notícia, incluída em um conteúdo maior, que é o telejornal, cuja referência é o *running order*, com base em um roteiro (Herreros, 2003, p. 94).

No sistema digital de edição não linear os procedimentos estão relacionados com quatro “conceitos básicos” (Ohanian, 1998, p. 52), apresentados como paradigmas do processo: *clip*, transição, sequência e *timeline*, a referência para a edição. A partir da linguagem audiovisual, os conceitos da edição digital correspondem às referências do processo como os elementos, sendo estes o plano, o corte e a edição. O processo de edição é desenvolvido através da construção de sequências por meio do plano e o corte, reunidos no espaço da sua realização - a *timeline*. A materialização é estabelecida pela *interface* gráfica do sistema, no computador, pela natureza virtual do processo.

A edição no sistema digital não linear, conceitualmente, traduz-se num processo realizado de duas formas: horizontal e vertical (Micó, 2006a), distinção que está relacionada com a conjugação de funções dos equipamentos do sistema analógico através do computador. A edição horizontal representa a elaboração com o conjunto de sequências. A edição vertical corresponde “ao trabalho com camadas e efeitos especiais visuais e sonoros” (Micó, 2006a, pp. 61-62). A forma vertical está relacionada com uma etapa mais avançada de edição, utilizada para procedimentos relacionados com o grafismo e intervenções que alteram a imagem - a edição *intraframe*, realizada na menor parte da imagem (Ohaniah, 1998, p.196).

As duas concepções estão relacionadas com os processos operacionais, permitidos pela informatização, de seleção e composição (Manovich, 2001). As noções serviram para classificar, no período do uso do filme, a montagem com mesas de marcas diferentes - modelos que operavam da forma horizontal e vertical (Levin & Watkins, 2003, p. 14).

A edição compõe uma lógica operacional (Epstein, 2000; Herreros, 2003) que está vinculada às rotinas de produção do jornalismo. O processo de edição na TV, ao estabelecer a forma da notícia, define a sua apresentação com base em regras e convenções da linguagem televisiva e a sua finalidade.

1.1.4. A representação de um processo

A edição está submetida a procedimentos específicos, que são aplicados a padrões utilizados pelo jornalismo televisivo, para a definição da configuração da notícia. O processo permite organizar o telejornal, porque estabelece unidade (Hernandes, 2006), além de caracterizar a informação, que tem a sua apresentação através das formas estabelecidas da notícia (Micó, 2007). O conteúdo de um programa informativo é o resultado da edição, determinado pelas suas funções.

Em cinema e TV, a montagem, o ato de editar, é sinônimo de cortar. E pode-se cortar qualquer coisa: de planos a pedaços de narrativas. A montagem, por fim, define a relação entre as unidades, às formas de percepção de valores e o tempo dos fragmentos. (Hernandes, 2006, p. 181).

A edição estabelece, para o público, a forma visual da informação, sem que exista, por parte deste, uma compreensão sobre a sua realização. O entendimento de que o processo é uma forma de reconstrução da realidade reforça a condição de “ressurreição” já apontada anteriormente (Epstein, 2000, p. 152). A edição é o que permite a apresentação da notícia. “Editar, ao fim e ao cabo, consiste em relatar uma história” (Bandrés *et al*, 2002, p. 223)²⁵.

A edição, no jornalismo televisivo, compreende “o processo completo de contar uma história audiovisualmente”²⁶ (Bandrés *et al*, 2002, p. 223). Os procedimentos têm como referência a finalidade do processo, que é o estabelecimento de sentido para a notícia, através de narrativa, com combinação entre as imagens e o texto.

A edição da notícia, com a utilização das imagens, é um trabalho de “um *gatekeeper* visual” (Silcock, 2007, p. 4). O processo de edição “influencia o conteúdo e o significado” da informação (Schaefer, 1997, p. 76). A representação da notícia é associada a “uma construção” (Henderson, 2007, p. 10), estabelecida através das rotinas produtivas.

A notícia, na televisão, tem particularidades, quando comparada com a forma como é veiculada pelo meio impresso, mais especificamente. A edição da notícia televisiva explora a narrativa visual, o que determina a distinção entre os dois meios ao mesmo tempo em que traduz a “maior importância que a televisão dá ao espetáculo” (Weaver, 1993, pp. 303-304) - um padrão dos Estados Unidos, espalhado pelo mundo. Os critérios para a definição da forma da notícia, principalmente com o registro da imagem, ampliam esta dimensão.

[...] Esta ênfase no espetáculo revela-se na preocupação dos responsáveis pela notícia televisiva com filme, e especialmente com bom filme, isto é, filme que clara e dramaticamente descreva acção, conflito, ritual ou cor. Tendo de

²⁵Tradução do autor. No original: “ Editar al fin y al cabo, consiste en relatar una historia”

²⁶Tradução do autor. No original: “La edición comprende el proceso completo de construir una historia audiovisualmente.”

fazer a escolha entre dois acontecimentos potencialmente noticiáveis, os responsáveis pelas notícias televisivas americanas, preferirão, entre outras coisas, aquele que tiver melhor filme. (Weaver, 1993, pp. 303-304)

O processo de edição da notícia, como parte das rotinas de produção do jornalismo, tem uma representação mais ampla, promovida pela tecnologia. A modificação, ampliada pelo novo ecossistema, sofreu a influência das alterações geradas pelo novo quadro, que tem registrado reflexos na produção de conteúdos e na sua forma de distribuição.

O sistema de edição digital não linear está relacionado com este contexto de mudança e, como parte dele, permite que se reflita em torno de diversas questões, nomeadamente: *a)* a repercussão da sua utilização no jornalismo televisivo; *b)* as consequências para o perfil e a atuação dos jornalistas, na definição da forma da notícia, que é o tema da nossa investigação. A parte a seguir, depois da caracterização do tema da investigação, corresponde à indicação do problema de pesquisa. Os aspectos relacionados demonstram a referência do processo de edição para os jornalistas e o jornalismo, como prática profissional que define a forma da notícia exibida nos telejornais. A importância do assunto está determinada pela introdução do sistema digital não linear, cuja utilização tem reflexos na atuação e perfil dos profissionais, assim como nas rotinas das emissoras de TV para a produção e a distribuição de conteúdo.

1.2. Problema

A edição da notícia televisiva é um processo que tem o seu desenvolvimento marcado pela evolução da tecnologia. A relação é mais ampla uma vez que como prática profissional tem como referência uma aptidão para realizar os procedimentos e o domínio da linguagem audiovisual. A concepção que prevalece sobre a edição restringe a participação do jornalista, uma realidade que tem sido modificada, de forma acentuada, com a implantação do sistema de edição digital não linear. A mudança tem sido admitida porque a edição através do computador proporciona maior facilidade para realizar o processo, o que permite a participação do jornalista, ainda que não tenha sido alterada a avaliação sobre a competência quanto à linguagem.

O processo de edição da notícia, baseada nas modificações promovidas pela tecnologia, com o envolvimento de aspectos sobre as rotinas da produção e da atuação do jornalista, pode ser percebida, de maneira direta, por meio de um programa de TV. O exemplo é através de uma sequência da série *Newsroom*, criada por Aaron Sorkin, e produzida pelo canal norte-americano HBO, especializado em séries e filmes²⁷.

O cenário da série é a redação de uma inexistente emissora especializada em notícia - *ACN Network*. Os dramas e conflitos dos personagens são demonstrados em torno das atividades que desempenham para realizar o fictício telejornal *News Night*. A sequência, exibida no episódio cinco da primeira temporada da série, que estreou em junho de 2012, nos Estados Unidos, tem cerca de 1m30s de duração. Ela é emblemática em relação ao tema desta investigação, com a tentativa de dois jornalistas elaborarem duas notícias diferentes para exibição no telejornal apresentado através da série.

A disponibilidade de apenas uma editora de imagem, ao qual cabe a operação dos equipamentos e decisões sobre o uso das regras e convenções do processo de edição, destaca aspectos que permitem o entendimento deste momento de mudanças. A ação dos personagens revela questões como: a valorização dos assuntos de atualidade, que necessitam de urgência na divulgação pelos jornalistas; o reconhecimento de constrangimentos organizacionais; as rotinas produtivas; os procedimentos de edição; a especialização, com a divisão das tarefas; e a transformação estabelecida pela tecnologia, relacionada com o processo de edição.

A autonomia do jornalista no processo de edição, sem a participação de outro profissional valorizado pela capacidade operacional, corresponde à transformação ocorrida no cinema, a partir da década de 40 (Villain, 1994; Bordwell, Staiger & Thompson, 1997). Os cineastas,

²⁷ As informações sobre a série podem ser verificadas através do site www.hbo.com/the-newsroom#/. Último acesso em 16 de junho de 2014.

realizadores dos filmes, passaram a ter a incumbência da montagem, diferente da prática anterior, que era considerada a mais comum (Lumet, 1998).

A decisão sobre a finalização dos filmes era dos estúdios, através dos produtores. Aos cineastas estava reservada a tarefa de realização das filmagens, sem que tivessem a possibilidade de qualquer interferência em relação à montagem (Marner, s/d). A definição sobre a forma do filme era uma atribuição do montador, sob a supervisão de um produtor, de acordo com o modelo clássico de produção, adotado pelo cinema nos Estados Unidos (Nacache, 2012), e na Europa, como ocorreu na França (Villain, 1994).

O controle exercido pelos estúdios, além do lugar-comum sobre a importância da montagem na realização dos filmes, estabeleceu uma série de regras, em função do padrão do cinema norte-americano.

A partir deste sistema, certas regras, não apenas de montagem, mas também de filmagem, foram estabelecidas pelo departamento de montagem. Por exemplo, toda cena tinha de ser 'coberta'. Isto significava que era obrigatório que uma cena fosse filmada como se segue: uma ampla 'tomada mestra', geralmente com a câmera estática, de toda a cena; um plano médio da mesma cena; por cima do ombro dele para ela (toda a cena); uma tomada solta e isolada dela; uma tomada solta e isolada dele; um *close-up* dela; um *close-up* dele. Desse modo, qualquer trecho de diálogo ou qualquer reação poderiam ser eliminados. (Lumet, 1998, p. 141)

O controle do processo de edição da notícia pelo jornalista deve ser reconhecido, com a devida proporção, como uma avaliação sobre a responsabilidade pela tarefa, como a mudança ocorrida no cinema, sobre a influência do diretor na montagem final do filme. A participação do jornalista na edição, sem a divisão do trabalho com um profissional de competência operacional, permite "a reivindicação do talento" (Jost, 2009b, p. 16), com o reconhecimento da autoria.

A produção de conteúdo televisivo é semelhante à realização no cinema. Existe a participação de profissionais de vários tipos e funções, em um processo que mistura a capacidade de um autor e a necessidade de seguir uma notação, como um *script* (Jost, 2009b). A referência ao jornalista sempre foi a de responsabilidade em relação ao conteúdo, com base nas notações das práticas profissionais. A prática dos jornalistas não determina a especificidade de uma autoria, mas um sentido de alografia - isto é, seguir um roteiro tendo como referência, uma sequência de procedimentos. A notícia na TV segue uma "prática operacional padrão" (Epstein, 2000, p. 154), na qual a edição estabelece a forma final do produto.

A atuação do jornalista é distinta, na comparação com a do realizador de filme. Na edição da notícia, cabe ao jornalista produzir sentido, com a adequação da informação aos padrões, normas e convenções para a sua exibição. As condições de realização do jornalista estão

relacionadas com a forma de atuação das empresas, os constrangimentos organizacionais, as práticas profissionais e o perfil e a forma de atuação.

A implantação do sistema digital de edição não linear contribui para a alteração do paradigma do processo de edição no jornalismo televisivo, como ocorreu com o cinema, nos Estados Unidos. A edição não linear evidencia um novo contexto, demonstrado pelo fato de que, a partir de 1996, os prêmios Oscar de melhor edição foram atribuídos a filmes editados com o sistema digital não linear, exceto em 1998, com *O Resgate do Soldado Ryan*, de Steven Spielberg (Murch, 2004).

O sistema digital de edição chegou ao jornalismo televisivo, depois de utilizado na produção de séries para as emissoras das redes norte-americanas, em Hollywood (Ohanian, 1998, p. 109). Os produtores de cinema investiram, desde a década de 70, no desenvolvimento de um processo de edição com as características do sistema. A intenção estava, diretamente, relacionada com a produção: “O interesse dos realizadores está mais voltado para o aumento de velocidade e, mais significativamente, para a multiplicação das opções de criação do que para a redução de custos” (Murch, 2004, p. 93).

A quebra do paradigma representado pela mudança das práticas e do perfil do jornalista não é determinado por uma questão de *status*, ou do seu padrão como profissional. O sistema digital de edição não linear é considerado uma “ferramenta” (Pavlik, 2005, p. 177), cuja utilização tem uma repercussão mais ampla, por promover a quebra de “regras que não são de fácil aplicação na era digital” - ainda que devam ser reconhecidas -, relacionadas com os aspectos normativos da atividade profissional.

Em uma redação digital, qualquer jornalista pode realizar qualquer coisa que seja na redação ou na produção de vídeo, e pode editar no terreno ou na redação, se estiver ou não no fechamento. As ferramentas são cada vez mais fáceis de usar e em breve será tão fácil como utilizar um processador de texto para editar artigos escritos. As consequências para o trabalho sindicalizado em uma redação de uma televisão são importantes. (Pavlik, 2005, p. 177 - 178)²⁸

Desde a década de 90, com a explosão da internet, até à atualidade, na segunda década do século XXI, este impacto tem sido cada vez maior, em consequência da importância que a informação alcançou como modelo de negócio, e a outros níveis, na sociedade contemporânea, em escala mundial (Castells, 2011). A televisão é um meio que sempre teve uma relação direta com a tecnologia, da mesma forma que o rádio, com exigências mais específicas, de ordem técnica e de linguagem, para o trabalho dos jornalistas. Os recursos tecnológicos e a referência

²⁸ Tradução do autor. No original: “En una redacción digital, cualquier periodista puede llevar a cabo lo que sea en la redacción o en la producción de un vídeo, y puede editarlo sobre el terreno o en la redacción, se esté o no en el cierre. Las herramientas son cada vez más fáciles de usar y pronto será tan sencillo como utilizar un procesador de texto para editar artículos escritos. Las consecuencias para el trabajo sindicalizado en la redacción televisiva son importantes.”

para o seu funcionamento, inclusive do jornalismo, estão ligados a uma origem operacional e discursiva: o cinema.

As alterações têm um longo alcance e modificam as formas de informação. A compreensão da trajetória da televisão é importante para o entendimento do papel desempenhado pela informação neste meio. A transformação é uma marca da evolução do papel do jornalismo na televisão.

A televisão se apresenta em mudança permanente pela inovação técnica, pelos modelos organizacionais e tratamentos. A informação não é algo estanque. Muda com as transformações das telecomunicações. Se quisermos ter uma visão do futuro deveremos considerar os passos dados. (Herreros, 2003, p.53)²⁹

As mudanças verificadas têm sido relacionadas com os meios de comunicação, em temas como o mercado, o público, as formas de regulação - incluindo propostas para a sua diminuição ou amplificação que permitam novos esquemas de distribuição -, e a própria organização empresarial, sobre a qual incidem outros temas, nomeadamente: a produção do conteúdo e o estabelecimento de novas rotinas de produção para atender a demanda que surge com a distribuição multiplataforma.

1.2.1 A integração das redações através da edição digital

A tecnologia digital, que influencia o atual ecossistema, tem reflexos na atuação dos meios de comunicação, entre eles a televisão, além de alterar o perfil dos profissionais. O momento, em meio a tantas alterações, é percebido com a sensação de que a televisão está em uma encruzilhada, “obrigada a adaptar-se aos novos tempos” (León, 2014, p. 21).

A busca de uma opção, influenciada pelas imposições do mercado, por sua vez ampliadas pela explosão da internet, orienta as estratégias da televisão que contemplam a estrutura multiplataforma como uma alternativa dos meios para a adaptação às mudanças. O impacto do uso da tecnologia digital nas estações de televisão é base para a análise de uma realidade comum a várias partes do mundo, e que não é diferente no Brasil e em Portugal.

O sistema digital de edição não linear permite uma nova estratégia porque, ao estabelecer a alternativa para a integração de conteúdos, promove a distribuição multiplataforma. A distribuição do conteúdo da TV, através da multiplataforma, deve ser entendida como a

²⁹ Tradução do autor. No original: “La televisión se presenta en cambio permanente por la innovación técnica, por los modelos de organización y tratamientos. La información no es algo estanco. Cambia con las transformaciones de la telecomunicación. Sé si quiere tener una visión de futuro habrá que considerar los pasos dados.”

utilização de modalidades diferentes, a partir da tecnologia digital. As modalidades são a televisão digital terrestre, a televisão segmentada, e a online, através da internet.

A distribuição multiplataforma é o que permite ao sistema a classificação como um centro operativo (Avilés, 2006a), uma condição caracterizada pelo uso do computador como equipamento básico, integrado em redes de dados e de distribuição, através da sua ligação à internet. O acesso ao conteúdo é promovido pelo servidor, com a conotação de “um coração do sistema”, que serve como “um armazém digital” (Bandrés *et al*, p. 27). A tecnologia digital, em substituição à analógica, modificou a televisão, na realização dos procedimentos operacionais e na distribuição do sinal.

A integração das redações, através da tecnologia digital, reflete uma estratégia das empresas, em função do mercado (Cottle & Ashton, 1999; Avilés & León, 2004; Avilés, 2006a). As condições que são decorrentes da implantação das redações digitais correspondem à relação entre o custo do investimento e o benefício, em um ambiente de maior competitividade. A ação das televisões para a mudança das rotinas de produção, com a integração da produção e a distribuição de conteúdo, é promovida como uma estratégia de uma organização empresarial.

As televisões, como qualquer indústria, aproveitaram a vantagem da tecnologia digital, que está modificando profundamente o funcionamento das suas redações. Em princípio, os sistemas digitais permitem uma produção mais ágil e menos pessoal, o que implica menores custos. Eles também facilitam a supervisão do trabalho, por parte dos responsáveis pela redação. O sistema digital é particularmente rentável quando várias versões de uma história são feitas, e para fazer mudanças na montagem é muito simples. Em troca, é necessário um investimento inicial relativamente alto e um plano de formação dos editores, que com o novo sistema editam as imagens por eles mesmos. (Avilés, 2006a, p. 60)³⁰

A influência exercida pelo mercado transformou a integração das redações em um processo no qual as circunstâncias determinaram o ritmo das empresas, como ocorreu com os canais especializados em notícias. Em geral, a integração é iniciada através dos canais temáticos, porque existe a necessidade de dispor do conteúdo e da adaptação das rotinas a uma ação que atenda as exigências do funcionamento em um ciclo de produção de notícias por 24 horas (Avilés, 2006b).

A percepção é a da existência de uma escala, através da qual as emissoras de menor porte iniciaram a transição, em torno de dois aspectos: a natureza dos canais especializados, pela

³⁰ Tradução do autor. No original: “Las televisiones, como cualquier industria, han aprovechado la tecnología digital e han modificado profundamente el funcionamiento de sus redacciones. En principio, los sistemas digitales permiten una producción más ágil y con menos personal, lo que supone un abaratamiento de los costes. También facilitan la supervisión del trabajo por parte de los responsables de la redacción. El sistema digital resulta especialmente rentable cuando se elaboran varias versiones de una noticia, ya que efectuar cambios en montaje es muy sencillo. Como contrapartida, es necesaria una inversión inicial relativamente fuerte y un plano de formación de los redactores, quienes con el nuevo sistema editan las imágenes por sí mismos.”

inserção no ambiente digital; e uma avaliação - uma referência ao processo das grandes redes de televisão, que tem as norte-americanas como exemplo, e o registro de que a transformação de forma plena não foi realizada por nenhuma delas, na dimensão exigida.

A realidade das emissoras dos Estados Unidos mudou, com a ação dos canais temáticos, especializados em notícia. Os sites da CNN e MSNBC foram indicados como os mantidos entre os de maior liderança (McCombs & Tremayne, 2010). A emissora pública da Espanha - *Televisión de España* (TVE) - é indicada como um exemplo do atraso no uso da internet como alternativa para a distribuição multiplataforma. A demora corresponde a “uma restrição do ponto de vista tecnológico e a adoção de uma estratégia defensiva.” (Avilés, Martínez, Gonçalves & Carvajal, 2013, p. 167).

O processo de integração está definido como uma “mudança óbvia” (Cottle & Ashston, 1999; Avilés & León, 2002 & 2004). O estabelecimento de uma nova configuração do espaço físico da redação, adequado à realidade do trabalho do jornalista, que tem o computador como equipamento básico e a incumbência de realizar novas tarefas, assume uma repercussão maior, pelo uso da tecnologia digital para a edição. O processo é considerado mais amplo, principalmente, quando comparado com outras mudanças do jornalismo da televisão.

Supõe uma mudança mais ampla e mais profunda do que a passagem do filme para vídeo, a introdução da cor ou o uso de satélites. Este processo está a transformar a produção de notícias em redações de todo o mundo. É uma tecnologia do século XXI que está sendo aplicada a um processo (captação e apresentação) que data quase do século XIX, no modo de elaborar o produto. (Bandrés *et al*, 2002, p. 24)³¹

A realização de tarefas de um único ponto modifica as rotinas de produção, as práticas do jornalista e da redação. Da sua mesa, o jornalista tem novas atividades e o acúmulo de atribuições do processo de editar. O conteúdo produzido tem maior disponibilidade, utilizado através de diversas plataformas. São mudanças determinadas pelo uso do computador, que estabelecem um novo perfil para o jornalista e a sua atuação em um novo ambiente, evidenciadas através de quatro questões (Bandrés *et al*, 2002, p. 25):

1. O jornalista controla todo o processo, inclusive o de edição, através da seleção das imagens adequadas, a redação do texto e a inclusão da narração;
2. A equipe técnica é reduzida, com a atribuição de mais funções aos jornalistas;

³¹ Tradução do autor. No original: “Supone un cambio más amplio y profundo que el paso de cine a vídeo, la implantación del color o el uso de satélites. Este proceso está transformando la producción de informativos en las redacciones de todo el mundo. Se trata de una tecnología del siglo XXI, que se está aplicando a un proceso (la captación y presentación) que data casi del siglo XIX, por el modo de elaborar el producto.”

3. O volume de produção é maior, com a geração de edições para programas de informação e canais distintos, além de versões diferentes para a mesma notícia. Um fator que favorece a estrutura de produção de uma empresa com meios diferentes, como rádio, televisão e internet;

4. Todo o processo é automatizado, durante a edição, o arquivamento e a exibição de cada reportagem.

O impacto da transformação, em consequência da integração, tem mudanças que dependem de uma avaliação do que elas representam (Pavlik, 2005). A integração está relacionada com condições específicas, baseadas no que representa a influência da tecnologia nas alterações das rotinas, para que sejam introduzidas:

(1) incluir o pessoal da redação no processo para a definição da tecnologia adequada; (2) proporcionar formação abrangente do uso da nova tecnologia antes de esperar que as pessoas sejam capazes de usar, especialmente no fechamento; e (3) fornecer apoio técnico adequado. (Pavlik, 2005, p. 182)³²

A concepção de integração das redações e da distribuição de conteúdos está definida como convergência jornalística, o que permite a associação de discursos e meios de comunicação tradicionalmente separados. A convergência representa um processo amplo, com esferas diferentes, uma ação que tem reflexos nas empresas, no uso de tecnologias, na atuação dos profissionais e no público, em todas as fases de produção, distribuição e consumo de conteúdo, de qualquer tipo.

A convergência afeta diversas áreas do trabalho jornalístico: nas estratégias corporativas, nas mudanças tecnológicas, no desenvolvimento e distribuição de conteúdos através de múltiplas plataformas, no perfil profissional dos jornalistas e nas maneiras de processar a conteúdo. (Salaverría, 2010, p. 58)³³

A digitalização define o ponto de partida da convergência, compreendida através da relação com os meios de comunicação e marcada pela diferença de dimensões (Masip et al, 2010). As mudanças estabelecidas pela troca de tecnologia digital - a substituição da analógica - originam uma nova forma de funcionamento da TV, através da distribuição do sinal e da produção de conteúdo. A digitalização representa o processo básico da transformação do conteúdo de uma

³² Tradução do autor. No original: “(1) incluir al personal de la redacción en el proceso de dar conta con la tecnología apropiada; (2) proporcionar una completa formación en la nueva tecnología antes de esperar que la gente de la redacción se ponga a usarla, especialmente en la cierre; y (3) brindar apoyo técnico suficiente.”

³³ Tradução do autor. No original: “La convergencia incide en múltiples esferas de quehacer periodístico: en las estrategias empresariales, en los cambios tecnológicos, en la elaboración y distribución de contenidos a través de distintas plataformas, en el perfil profesional de los periodistas y en las formas de aceso a los contenidos.”

emissora, para a sua utilização como um arquivo digital - da mesma forma que um texto, a partir do menor registro, a gravação da imagem e do som de uma reportagem, ou a totalidade de um programa.

A mudança do processo de edição para o sistema digital não linear tem outro sentido, diferente do uso da tecnologia para a transmissão do sinal pelas emissoras de televisão, para a recepção pelo público. A alteração da forma de edição atinge os processos produtivos e as rotinas adotadas pelas estações televisivas, do registro da informação até à sua exibição, o ponto em que é dado o acesso ao público, por modalidades diferentes, através da distribuição multiplataforma.

O uso do sistema não linear para a edição da notícia ganha mais relevo com o atual ambiente, pela implantação da tecnologia digital para a distribuição do sinal, por via terrestre, das emissoras de televisão. A mudança da forma de transmissão das estações de sinal abertas, para além da utilização da tecnologia digital e da informação (Keirstead, 1999 & 2005; Hemmingway, 2008), constitui um novo cenário para a TV.

A alteração atinge as emissoras de sinal aberto - as consideradas generalistas, em Portugal, de maior alcance de público. As emissoras relacionadas como fechadas - pela exigência de pagamento para o acesso - sempre utilizaram a tecnologia digital para a transmissão e distribuição do conteúdo.

Uma expectativa quanto ao uso do sinal digital é o recurso da interatividade (Micó, 2007). A interatividade representa a “característica mais atrativa da TV digital” (Abuín, 2014, p. 107). O recurso da interatividade potencializaria o uso do sistema digital de edição não linear (Micó, 2007).

Um processo de edição, como o sistema digital não linear, associado aos recursos da informática, estabelece uma nova realidade para a produção de conteúdo na televisão. O uso da edição digital representa uma mudança fundamental relativa ao processo de convergência jornalística, estabelecido pela transformação alcançada com a tecnologia digital (Avilés, 2006).

A alteração do perfil e a forma de atuação do jornalista representam questões, vinculadas à edição, considerado o modo de realizar a tarefa desde o surgimento da TV. O procedimento em relação às diversas funções - incluindo a tarefa de editar e a definição da forma de apresentação da notícia - restringiu a participação dos jornalistas, uma vez que estas funções eram vistas como relacionadas com a parte operacional e diferentes atividades técnicas, assimiladas através da influência do cinema.

O uso do computador, com as características estabelecidas pela associação entre a informática, a indústria eletroeletrônica e a internet, permite a um único profissional editar a notícia. A admissão da transferência para o jornalista da condução de todas as fases do processo, diferente do padrão adotado nas emissoras de televisão, é o que estabelece o sentido de transformação.

A operação do equipamento e a realização dos procedimentos sempre foram consideradas atividades que exigem uma capacitação técnica, da incumbência de outro profissional, que não o jornalista. A distinção caracterizou uma divisão do trabalho (Siracusa, 1999 & 2001), mantida como uma diferenciação entre as duas categorias profissionais que intervêm no processo de edição.

A edição depende de um conjunto de procedimentos, para o estabelecimento do sentido em torno da informação. Esta tarefa impôs, historicamente, a participação de profissionais de dois níveis: um que trata da operação do equipamento e das questões técnicas da edição; e outro que define o conteúdo.

A mudança do sistema digital de edição não linear tem apresentando uma série de dificuldades, verificadas, principalmente, relacionadas com o cinema, que tem um destacado pioneirismo na transição, quanto ao uso do sistema digital de edição não linear. As questões estão relacionadas ao uso do computador como equipamento básico do processo de edição não linear. A instalação de componentes adequados, baseada em *hardware* e *software*, próprios para a natureza da atividade de edição, permite a conjugação de funções e procedimentos de, pelo menos, três equipamentos utilizados em uma emissora de televisão. Estes equipamentos, que eram necessários à realização de procedimentos de edição, pós-produção e exibição, foram substituídos pela conjugação de todos eles no computador.

As questões decorrentes do uso do computador podem ser sintetizadas em quatro. Elas envolvem aspectos relacionados à sua operação; à capacitação e redefinição das funções; aos procedimentos que pode realizar, com a reunião de tarefas de outros equipamentos; e um maior controle do processo, pela integração através de uma rede de dados.

A disponibilidade na rede representa uma chance de intervenção (Bandrés *et al*, 2002), porque o acesso é feito de maneira direta do posto de trabalho, através da direção dos programas. O conteúdo disponível nas redes de dados internas de uma televisão permite a avaliação da autonomia do jornalista na edição.

O computador representa a face da convergência no jornalismo, através dos procedimentos que permitem a integração e a distribuição do conteúdo, com a alteração do perfil e da forma de atuação dos jornalistas, que é a polivalência (Micó, 2006; Micó *et al*, 2007; Domingo *et al*, 2007; Scolari *et al*, 2008). A alteração promovida pelo uso do computador é definida pela forma

de sua utilização (Pavlik, 2005), relacionada com as tarefas de uma redação. A forma de descrição do uso do computador tem sido exemplificada, quase sempre, com a associação para a escrita de um texto, na comparação com o processo de edição da notícia.

Os modernos equipamentos digitais permitem montar as notícias, as reportagens e os documentários como se tratasse de um texto, separando e ordenando as imagens e sons como fossem palavras ou textos de um escrito. (Micó, 2008, p. 104)³⁴

A tecnologia influencia a transformação, o que permite avaliar as questões que foram determinadas pela implantação do sistema digital de edição não linear e a participação do jornalista. As questões destacam uma sucessão de referências para a análise, relacionadas com a investigação, porque caracterizam a sua importância e o valor da sua compreensão. Apesar da referência aos jornalistas, básica para o tema da investigação, a amplitude é maior, por se relacionar com as práticas do jornalismo como as mudanças das rotinas para a produção da informação, e refletir, ao mesmo tempo, a influência das estratégias das empresas.

A seguir, analisa-se o conjunto de aspectos que a transformação promovida pela tecnologia apresenta em relação à utilização do sistema digital de edição não linear, em torno das práticas dos jornalistas e do jornalismo, e do funcionamento das emissoras de TV.

1.2.2. Jornalistas: distanciamento operacional

A limitação do jornalista no processo de edição da notícia é uma condição, em muitos casos, estabelecida pela dificuldade para compreender a linguagem utilizada pelo jornalismo televisivo. A atuação do jornalista está relacionada com uma falta de aptidão para os procedimentos exigidos para a elaboração da notícia na televisão.

A narrativa da notícia na televisão tem uma natureza própria, específica do meio - uma forma que permite o controle do processo e da sua realização.

A linguagem do filme de televisão informativo é uma língua estrangeira recentemente desenvolvida que todos aprendemos a traduzir, mas que poucos sabemos falar. [...] essa linguagem é adquirida com rapidez, tornando acessíveis algumas pressuposições da notícia. Versão visual da trama da facticidade, também serve os interesses de organizações informativas por controlar o trabalho, fazendo diminuir a variabilidade das matérias-primas, ao mesmo tempo que serve os interesses profissionais dos informadores por

³⁴ Tradução do autor. No original: “Los modernos equipamientos digitales permiten montar las noticias, los reportajes o los documentales como se de un texto se tratase, discriminando y reordenando imágenes y sonidos con si fuesen palabras o frases de un escrito.”

possibilitar a autonomia e proteger as suas intenções. (Tuchman, 1983, pp. 119-120)³⁵

A edição é, para os jornalistas, uma prática profissional de referência limitada, pela falta de “um vocabulário específico” (Schaeffer, 1999, p. 71; Schaefer & Martinez, 2007, p. 347), para uma análise do processo. A edição reflete a assimilação da cultura profissional, a ideia de um conjunto de saberes do que é chamado de “vocabulário de precedentes”.

Enquanto os jornalistas devem apresentar suas histórias dentro de um modelo dramático da vida organizada que é altamente normativa, seu próprio processo de trabalho está mais sintonizado com um modelo de jogo, no qual as expectativas sistêmicas são levadas em conta na formulação da ação, ainda que as expectativas não sejam manifestas e difíceis para a articulação dos participantes. O que é articulado é o vocabulário de precedentes; o que a experiência mostra é a característica reconhecível da história e como ela deve ser editada na conta de um gênero como a notícia. (Ericson, Baranek & Chan, 1987, p. 297)³⁶

Os jornalistas têm manifestado, de diversas formas, em obras ficcionais e relatos sobre a profissão, a representação que fazem da edição. A competência operacional é sempre destacada, o que aparenta uma razão para o distanciamento do processo. Em uma das descrições sobre a edição (Boccanera, 1997) - a publicação é um livro de ficção, escrito pelo jornalista, sob o título *Jogo duplo* -, o processo é apresentado como uma tarefa realizada a partir das indicações do jornalista, sem a necessidade da sua presença. A condição é admitida em redações, quando o profissional adquiriu um reconhecimento que permite transgredir o limite dos constrangimentos organizacionais impostos pelas empresas.

Registrada a narração numa fita de vídeo, Alex [personagem que tem a função de repórter, no livro *Jogo duplo*] passa as coordenadas genéricas para Cláudio [o editor de imagens], seleciona as frases de Saldanha [o entrevistado] que interessam e deixa o editor sozinho. Cláudio é competente e não precisa de alguém ao lado lhe mostrando cada imagem a ser usada. (Boccanera, 1997, p. 70).

³⁵ Tradução do autor. No original: “El lenguaje del film informativo de la televisión es una lengua extranjera recientemente desarrollada que todos hemos aprendido a traducir pero que pocos de nosotros hablan. [...] ese lenguaje se adquiere con rapidez, hace accesibles a algunas presuposiciones de la noticia. Versión visual de la trama de la facticidad, también sirve a los intereses de las organizaciones informativas por controlar el trabajo al hacer decrecer la variabilidad de las materias primas, y sirve a los intereses profesionales de los informadores al hacer posible la autonomía y a proteger sus intenciones.”

³⁶ Tradução do autor. No original: “While journalists must present their stories within a dramaturgical model of organized life that is highly normative, their own work process are more attuned to a game model, in which systemic expectations are taken into account in formulating action, even if the expectations are not manifest and are difficult for the participants to articulate. What is articulated is the vocabulary of precedents, what experience shows is the recognizable feature of story and how it should be edited down into an account worthy of the news genre.”

O distanciamento, manifestado através da ausência, gera a impressão de que a edição depende apenas da escolha de imagens. Em outro exemplo (Hailey, 1990), a ideia de que para editar o importante é a aptidão para o processo é reforçada. A noção estabelecida é que, para aprender, o editor de imagens precisa de prática, com a repetição do trabalho (*Idem*, p. 273), sem depender de outro tipo de conhecimento para além da competência necessária para realizar os procedimentos de edição.

A troca do jornalismo impresso pelo jornalismo televisivo ressalta a diferença entre os dois meios, uma consequência da especificidade da linguagem de cada um deles. O jornalista Peter Arnett, famoso pela cobertura de guerras em diversas partes do mundo, desde a década de 50, pôde perceber a atribuição dada para a imagem na televisão, em comparação com o meio impresso, no qual começou a carreira profissional.

[...] o noticiário na televisão só era convincente na medida do que aparecia na tela. Assim eu estava começando a me acostumar com o novo meio de comunicação, compreendendo que no máximo eu era uma parte da tecnologia. [...] eu me apoiei na imagem para dar ênfase ao relato, dominando minha inclinação para a prosa descritiva. As imagens contavam a própria história. (Arnett, 1994, pp. 381-384)

A mudança dos procedimentos de edição, com o sistema digital não linear, permite outra forma de participação do jornalista. O trabalho com o computador não altera a atribuição que é dada à imagem da notícia na televisão, mas redefine a forma do jornalista atuar para realizar o processo. O controle da edição estabelece a participação do jornalista em dois níveis, sendo um deles a já destacada orientação sobre o conteúdo da informação; o segundo corresponde à operação do equipamento, uma mudança decorrente da tecnologia.

A polivalência admitida de profissionais, como ocorre no momento atual com os jornalistas, não é uma contingência exclusiva da tecnologia. A forma de organização de uma redação e a distribuição de tarefas entre os jornalistas têm relação com a cultura profissional (Esser, 1998). A alteração verificada com o uso do sistema de edição digital, porém, representa modificações de maior relevância, pela influência que estabelece na atuação e no perfil dos jornalistas.

A sua relação é maior com a atuação do jornalista como o protagonista de uma prática, como a de edição.

No ambiente digital, o editor parece voltar, mais uma vez, às origens do jornalismo, quando a pessoa que elaborou o texto da notícia fazia depois a composição na impressora, obtinha as cópias e ela mesma distribuía as informações. O jornalista, aqui, também é capaz de unificar todo o processo. (Bandrés *et al*, 2002, p. 24-25)³⁷

³⁷ Tradução do autor. No original: “En el entorno digital, el redactor parece acercarse, una vez más, a los orígenes del periodismo, cuando la misma persona que redactaba el texto de las noticias lo componía”

A polivalência está relacionada com o novo ambiente, o ecossistema mediático atual. Ela representa uma quebra do padrão histórico de edição, estabelecido pela assimilação que o jornalismo televisivo promoveu, relativamente, à prática do cinema de divisão do trabalho. O acúmulo de funções, com a realização de novas tarefas, é uma contingência das alterações relacionadas com práticas profissionais dos jornalistas.

A polivalência dos jornalistas é uma consequência deste processo, reflexo da convergência.

Na implementação do processo de convergência por empresas de comunicação audiovisual, destaca o desejo de reduzir custos, melhorar a produtividade, satisfazer diferentes segmentos de público e implementar a versatilidade dos jornalistas. [...] A convergência é considerada ‘uma faca de dois gumes’. Na medida em que a digitalização, as estratégias de negócios e condicionamentos econômicos transformam a prática do jornalismo televisivo, continuará a ser uma questão vital, porque a informação e jornalismo estão se adaptando aos novos tempos. (Avilés, 2010, p. 221)³⁸

A transformação marcada pelo uso do sistema digital de edição não linear começou na Europa, a partir de 1996, “com redações de tamanho reduzido, como a finlandesa YLE” (Avilés, 2006a, p. 34)³⁹. Nos Estados Unidos, a primeira redação digital de televisão foi instalada pela KHNL-TV de Honolulu (Hawaii), em 1995 (Pavlik, 2005, p. 176), um ano antes da YLE - TV *Finland*, em inglês. As agências de notícias, desde 1993, utilizaram o sistema para a distribuição da produção em vídeo, uma demonstração da capacidade “de uma tecnologia flexível, fácil de usar e acessível, capaz de mudanças a níveis distintos” (Bandrés *et al*, 2002, p. 32).

As redações de grande porte, de emissoras como a BBC e a International Television News (ITN), a partir de 1998, ampliaram a mudança, mas depois de uma fase de avaliação. A introdução do sistema na BBC foi iniciada em um centro regional, em Bristol, selecionado para, na época, “testar as mais recentes tecnologias” (Cottle & Ahston, 1999, p. 27). A fase de experimentação permitiu definir uma estratégia, relacionada com o processo de reconfiguração.

A tecnologia indicava o surgimento de novas alternativas no mercado para a distribuição do conteúdo, através da transmissão de notícias 24 horas e a implantação da televisão digital terrestre. A mudança foi desenvolvida em um ambiente que ainda tinha “o filme como formato padrão” (Cottle & Ahston, 1999, p. 28). Em países da Europa, as emissoras públicas serviram

después en la imprenta, obtenía las copias y hasta distribuía luego la información. El periodista, aquí, también es capaz de unificar todo el proceso.”

³⁸ Tradução do autor. No original: “En la implantación del proceso de convergencia por parte de las empresas de comunicación audiovisual, destaca el afán por reducir costes, mejorar la productividad, satisfacer a los distintos segmentos de la audiencia e implantar la polivalencia de los periodistas. (...) la convergencia se considera “una arma de doble filo”. En la medida en que la digitalización, las estrategias empresariales y los condicionamientos económicos transforman la práctica del periodismo en la televisión, continuará siendo un tema de vital importancia, porque la información y el periodismo se están adaptando a los nuevos tiempos.”

³⁹ Tradução do autor. No original: “con redacciones de tamaño reducido, como a finlandesa YLE”

como laboratórios para a avaliação da convergência profissional, com a implantação do sistema, através dos canais especializados na transmissão de notícia 24 horas (Avilés, 2006b).

A alternativa utilizada na Inglaterra, através da BBC, e na Itália, pela *Radiotelevisione Italiana* (RAI), permitiu constatar a mudança de perfil dos profissionais e das suas práticas apenas nos canais especializados em notícias. As duas emissoras alteraram a forma de trabalho dos jornalistas, que deveriam participar de todo o processo da elaboração de uma notícia. Um profissional era o responsável, no caso de um assunto, pela redação, narração e edição, mas a orientação era seguida apenas nos canais 24 horas, situação diferente dos canais generalistas das duas emissoras (Avilés, 2006b, p. 90).

A utilização dos canais especializados em notícias, com transmissão ao longo de 24 horas, representou uma espécie de “laboratório”, antes da implantação em outras redações.

O sistema digital computadorizado proporciona algumas vantagens em termos de distribuição e redução de custos. Neste tipo de canal a prioridade é dada às notícias que estão acontecendo no momento, com a dependência da disponibilidade de imagens impactantes, e uma crescente ênfase na velocidade e imediatismo das coberturas. Um aumento considerável da própria notícia produzida também é conseguido. (Avilés, 2006b, p. 95)⁴⁰

A experiência das emissoras inglesa e italiana corresponde a uma tendência, no processo de introdução do sistema digital de edição não linear, através da integração das redações. A opção sempre foi, desde o início, a escolha de emissoras de menor porte, como a experiência realizada na Espanha (Avilés & León, 2002), na Tele 5, em 1998, e um ano depois, com a Antena 3, além do pioneirismo (Bandrés *et al*, 2002, p. 31) do canal 24 horas da TVE na implantação da tecnologia digital.

A introdução da edição digital em redações menores, em estações de TV surgidas a partir dos anos 1980, estabelece uma das características desta transformação, justificada pela mudança para a tecnologia digital: “[...] O processo de convergência não poderia ter iniciado sem a passagem do analógico para o digital.” (Noci, 2010, p. 228)⁴¹. Outra característica é a aplicação dos contratos de trabalho com os profissionais, firmados pelas novas empresas do setor de televisão, que tinham maior facilidade para modificar práticas já firmadas no mercado.

⁴⁰ Tradução do autor. No original: “El sistema digital automatizado ofrece ciertas ventajas en términos de distribución y de reducción de costes. En este tipo de canales se da prioridad a las noticias que suceden en el instante, con dependencia de la disponibilidad de imágenes impactantes, y crece el énfasis en la rapidez e inmediatez de las coberturas. También se consigue un aumento considerable del número de noticias propias producidas.”

⁴¹ Tradução do autor. No original: “[...] el proceso de convergencia no hubiese podido iniciarse sin el paso de los sistemas analógicos a los digitales”

O reconhecimento através do acordo coletivo, em 1998, estabeleceu, no caso da Espanha, “o centro da polivalência profissional” (Noci, 2010, p. 231) na figura do redator de ENG⁴². A referência é a um tipo de profissional, capaz de escrever sobre um fato, gravar e editar as imagens, para exibição como informação televisiva. A polivalência surgiu como uma condição necessária para a adaptação dos jornalistas às novas práticas profissionais, estabelecidas pela tecnologia digital.

A alteração das práticas profissionais estabelece mudanças, progressivas, na forma de atuação dos jornalistas, com a realização de tarefas de edição, em estações de televisão do Brasil (Esperidião, 2007) e de Portugal (Canelas, 2008 & 2013). Os jornalistas dos dois países, que atuam como correspondentes ou realizam coberturas como enviados especiais são os responsáveis pela edição, da mesma forma que, em Portugal, a tarefa de editar cabe, principalmente, ao repórter de imagem nas delegações regionais da RTP e as unidades das emissoras subordinadas às redações centrais, em Lisboa e Porto.

A edição através do sistema digital não linear faz parte das realidades das televisões do Brasil e de Portugal, com questões que devem ser relacionadas com a forma da sua introdução em outras partes do mundo. O marco para a implantação do sistema foi, da mesma forma que países como a Inglaterra, a Itália e a Espanha, emissoras menores ou os canais especializados em notícias.

Em Portugal, a primeira experiência de uma redação digital ocorreu com o Canal de Notícias de Lisboa (CNL), em 1999. A experiência permitiu o surgimento, posteriormente, da SIC Notícias, estação especializada em informação. A emissora usou a estrutura do extinto CNL para iniciar a operação, em 2001.

Como referência ao Brasil, o uso do sistema digital de edição foi iniciado, em 2001, nas Emissoras Pioneiras de Televisão (EPTV), formada por um grupo de estações afiliadas da Rede Globo de Televisão, nos Estados de São Paulo e Minas Gerais (Crocono, 2001). A GloboNews, primeiro canal especializado em notícias brasileiro, começou a usar o sistema em 2004 (Paternostro, 2006).

A realidade reflete a dimensão do tema através da avaliação do seu desenvolvimento em países como o Brasil e Portugal. O sistema digital de edição não linear é, plenamente, utilizado por emissoras dos dois países, em projetos diversos, aos quais estabelecem a agregação deles às opções estabelecidas pelo mercado, em torno da convergência jornalística, impulsionada pela tecnologia.

⁴² O termo ENG (*Electronic News Gathering*) designava o processo de captação do sistema de *videotape*. Na forma utilizada pelo autor está relacionada com a utilização do sistema de edição digital em procedimentos com a fita magnética como suporte, como ocorreu até a terceira onda de desenvolvimento do sistema (Ohanian, 1998). A denominação de redator é equivalente à função de editor no Brasil.

1.2.3. Jornalismo: influência sobre as rotinas

O sistema digital de edição não linear tem reflexos nas rotinas de produção do jornalismo, em consequência das mudanças introduzidas no processo, com a integração das redações, através do computador. A alteração das práticas profissionais adotadas na elaboração e definição da forma da notícia influencia a realização da atividade, principalmente para atender as demandas relacionadas com o funcionamento dos canais 24 horas e a distribuição de informação pela internet.

O processo é considerado necessário para a maior agilidade, esperada para a adequação da rotina às características das plataformas de distribuição de conteúdo, incorporadas pela televisão, com a utilização da tecnologia digital. A velocidade permitida para a edição, inclusive fora da área interna de uma televisão, favorece a divulgação da informação.

[...] a tecnologia permite reduzir o tempo. O jornalista é capaz de seguir uma conferência, em qualquer lugar, diretamente de seu portátil. Antes era impensável, por causa dos altos custos dos links. No entanto, agora o link é muito mais barato e de seu computador pode estar seguindo a conferência, tomando notas e marcando o tempo. Você pode fazer um corte exatamente a partir de um ponto porque já minutado: marca o ponto de entrada e saída e envia. Esse imediatismo é muito útil [...]. (Avilés, 2010, pp. 218-219)⁴³

A influência da tecnologia tem reflexo sobre as rotinas de produção, às quais o processo de edição está vinculado. A prática do jornalismo está marcada pela representação que faz da realidade, que favorece o interesse pela simultaneidade, em torno de maior velocidade no processo de veiculação da notícia. A tecnologia influencia os meios de comunicação, como a televisão, na adoção de práticas e procedimentos que representam uma mudança na dinâmica da atuação dos jornalistas, em função das rotinas.

A evolução e a transformação dos equipamentos têm permitido alterar um dos aspectos da elaboração e exibição da notícia, que é a velocidade, agora acentuada com a tecnologia digital. A transformação, através de uma perspectiva histórica, remonta a substituição do filme pela fita, o que estabeleceu a modificação de procedimentos com a utilização do *videotape* (Bandrés *et al*, 2002). Ao contrário do filme, a utilização da fita, suporte do sistema, não precisava de revelação para a edição, o que gerou mais agilidade para a exibição da notícia.

A maior velocidade para divulgar a informação foi ampliada com outras mudanças, como o desenvolvimento de um novo formato para a fita de *videotape*, alterado de $\frac{3}{4}$ de polegada para

⁴³ Tradução do autor. No original: “[...] la tecnología permite ir acortando tiempos. El periodista es capaz de seguir una comparecencia en cualquier sitio, en directo desde su portátil. Antes era impensable, por el elevado coste de los enlaces. Sin embargo, ahora el enlace resulta mucho más barato y desde su ordenador puede estar siguiendo la comparecencia, tomando notas y minutándola. Puede sacar un corte exactamente desde un punto, porque ya lo tiene minutado: marca el punto de entrada y el de salida y lo envía. Esa inmediatez resulta muy útil [...].”

½ - a substituição do *U-Matic* pelo padrão *Betacam*, com uma câmera mais compacta, com o gravador de vídeo e áudio acoplado, o que a tornava mais leve. Os equipamentos mais leves permitiram uma mudança na forma de editar, com a possibilidade de realizar o processo fora da emissora, antes do sistema digital, na área da cobertura.

[...] Já é possível para uma pessoa fazer todo o processo de gravação. Conforme diminui o tamanho da câmera aumenta a qualidade da imagem e do som. Além disso, os jornalistas têm maletas com o equipamento de edição compacto para montar as notícias do lugar da cobertura. Assim, cresce a rapidez e a capacidade no acesso às fontes de notícias e o envio de notícias para a redação. (Bandrés *et al*, 2002, p. 23)⁴⁴

Antes da tecnologia digital, que reduziu os equipamentos do sistema analógico - duas máquinas, uma de reprodução; a outra de gravação - a um computador portátil a edição externa impunha esforço e adaptação ao ambiente. A edição externa, realizada no local da cobertura, incluía a exposição ao frio - o que exigia a proteção do equipamento da baixa temperatura, com os casacos pessoais, para que as baterias não descarregassem e impedisse o funcionamento, sem energia elétrica - ou ao calor, quando era necessário um secador de cabelos para evaporar a umidade e permitir o funcionamento das cabeças de reprodução e gravação para realizar o processo. Uma ilha de edição - com a tecnologia analógica - representava quilos para transportar, além da dificuldade de acesso as regiões em guerra, porque o equipamento era visto como “tecnologia de espionagem” (Silva, 2012, p. 130).

O desenvolvimento de equipamentos com a tecnologia digital acentuou a velocidade da informação, com a utilização de satélites para a transmissão das gravações, ou ao vivo, para as televisões, de acontecimentos como a Guerra do Golfo Pérsico, no início da década de 90 (Micó, 2007). A transmissão via satélite - processo designado como *Satellite News Gathering (SNG)* - iniciou a substituição do *videotape* - *ENG* - e antecedeu a era do *Digital News Gathering (DNG)* - a dos equipamentos digitais (Avilés & León, 2002; Bandrés *et al*, 2002).

As modificações permitidas pela tecnologia já tinham alterado procedimentos, como a edição de recursos visuais (Browne, 2003). A consolidação do *videotape*, baseado na utilização de uma fita e a edição através de um sistema eletrônico, eliminou a necessidade de recorrer aos laboratórios para a inclusão dos efeitos - uma alternativa cara e demorada para o jornalismo televisivo (Souza, 2015).

⁴⁴ Tradução do autor. No original: “[...] ya resulta posible que una sola persona se ocupe de todo proceso de grabación. Conforme disminuye el tamaño de la cámara aumenta la calidad de la imagen y el sonido. Asimismo, los periodistas disponen de maletines con equipos compactos de edición, para montar la noticia desde el lugar de cobertura. De este modo, crece la rapidez y operatividad en el acceso a las fuentes informativas y el envío de noticias a la redacción.”

O procedimento com o *videotape* representou uma mudança do processo de edição “em um período de 36 anos, com a mudança do filme de 16 mm para o vídeo digital” (Schaefer & Martinez, 2009, p. 348). A edição de recursos gráficos, com a tecnologia digital, ganhou outra possibilidade, com a conjugação no computador (Micó, 2007, p. 33). Os recursos permitem a divulgação de informação sobre fatos dos quais não há imagens, com a opção da reconstituição ou simulação por meio do grafismo (Cabral, 2012).

O grafismo é um procedimento de edição do jornalismo televisivo desde o filme como suporte (Fang, 1977). A tecnologia digital permitiu a compatibilidade entre sistemas diferentes, utilizados nas redações (Ràfols & Peralta, 2007). Os recursos gráficos desempenham diversas funções relacionadas com o conteúdo e permitem “[...] apresentar e visualizar parte de um acontecimento, mesmo quando ainda faltam dados [...]” (Sancho, 2009, p. 180)⁴⁵.

A evolução do sistema digital não linear permite a edição dos recursos gráficos através do procedimento *intraframe* - relacionada com o frame, a menor parte da imagem do vídeo, ou do quadro, no filme (Ohanian, 1998). A edição *intraframe* estabelece uma intervenção que possibilita alterar as imagens, com acréscimos, inclusões e exclusões por meio dos efeitos.

O processo de edição digital não linear está marcado pela utilização do computador. O trabalho com um computador exige uma dinâmica própria, com dificuldades para a adaptação dos profissionais mais experientes. Na Espanha, pela falta de capacitação para o uso do computador, os profissionais mais velhos foram substituídos por jovens com esta aptidão, e transformados em uma espécie de mestres dos mais novos, para compensar o desconhecimento que tinham sobre a linguagem audiovisual (Iglesias, 2009).

A aprendizagem é uma questão destacada, no processo de transição para o computador, inclusive para os jornalistas. A recomendação de treinamento, para a capacitação adequada, é relacionada como uma condição indispensável para o trabalho com o sistema digital de edição não linear (Bandrés *et al*, 2002; Pavlik, 2005; Avilés, 2006a; Noci, 2010). A mudança de sistema, pela natureza da atividade relacionada com a tecnologia digital, que tem como uma das características a acumulação de funções, alterou uma das formas de aprendizagem do processo de edição.

O trabalho como assistente, no período do filme, era uma forma de aprender os procedimentos da edição, o que não é considerado mais possível, com as mudanças geradas pela tecnologia

⁴⁵ Tradução do autor. No original: “[...] presentar o visualizar parte de lo ocurrido, aunque no se tengan demasiados datos [...].”

digital. “Enquanto certa alfabetização visual é inata, talvez as escolas de cinema e universidades sejam um lugar natural para adquirir essa habilidade?” (Thompson, 1994, p. 32)⁴⁶.

O acúmulo de funções marca o fim de uma distinção entre o trabalho do jornalista e do editor de imagem, relacionada com as competências específicas de cada categoria profissional, para a atividade de edição da notícia. A condição permitida pelo sistema, da centralização do processo em um profissional, como o jornalista, tem sido avaliada de forma crítica, por representar o risco de extinguir uma função, como a do editor de imagem. Uma alternativa pode o reconhecimento das aptidões, mantida a divisão das tarefas.

O trabalho profissional em conjunto pressupõe sugestões em relação às duas direções tanto no texto quanto na imagem, sem subordinação, a não ser o do bom senso e do chefe imediato. O que será visto pelo telespectador é o trabalho coletivo, e não individual. (Freitas, 2005, p. 148)

O trabalho em uma estação de TV é uma atividade integrada, por meio do qual elaborar e definir a forma da notícia para divulgar ao público depende de procedimentos diferentes, realizados através de profissionais com competências distintas. A participação do jornalista deve ser avaliada em torno das diferenças entre as ações, que envolve fases específicas, distinguidas uma das outras. As etapas para a divulgação de uma notícia têm atividades que vão desde a seleção até o processo de edição - tarefas que incluem desde a captação da informação até à elaboração final para ser exibida.

A notícia da televisão requer um processo técnico demorado. Entram em funcionamento vários dispositivos de captação, tratamento e armazenamento de imagens e sons. O domínio e gerenciamento dos mesmos exigem categorias de profissionais diferentes. O jornalista, em alguns casos tem que lidar com alguns, em outros da orientação do especialista para que realize de acordo com a abordagem jornalística e todo mundo tem que conhecer o poder da capacidade e alcance da sua expressão para a codificação correta das informações. (Herrerros, 2003, pp. 73-74)⁴⁷

A base da mudança é o jornalista, que atua na função designada como redator, que é considerado o “centro do sistema” (Avilés, 2006a, p. 48). A atuação depende da realização de exigências profissionais, o domínio de recursos que ultrapassam a capacitação, fora do contexto da convergência, de um jornalista - o domínio operacional da edição, uma competência necessária para utilizar os recursos da tecnologia.

⁴⁶ Tradução do autor. No original: “While some visual literacy is innate, perhaps film schools and colleges are a natural place to acquire this skill?”

⁴⁷ Tradução do autor. No original: “La información televisiva requiere un proceso técnico prolijo de elaboración. Entren en funcionamiento diversos aparatos de captación, tratamiento y almacenamiento de imágenes y sonidos. El dominio y manejo de los mismos exigen diversas categorías profesionales. El periodista en unos casos tiene que manejar algunos, en otros de la orientación de al especialista para que lo realice según su planteamiento periodístico y en todos tiene que conocer la capacidad y alcance expresivos para codificar correctamente la información.”

A expectativa é que, para a realização deste processo, o jornalista tenha domínio sobre a linguagem utilizada pela TV e a capacitação para editar a notícia. A atuação do jornalista como o responsável direto pela edição ainda é apresentada como uma transição incompleta, que depende de “uma maior habilidade tecnológica do jornalista” (Avilés, 2010, p. 220).

A avaliação da mudança desta prática indica as dificuldades para a sua consolidação, em ambientes nos quais existem a diferença de aptidão entre os profissionais.

[...] embora os redatores tenham a mentalidade do jornalista multimídia, na prática não editam os vídeos e gráficos, e desconhecem as ferramentas necessárias que utilizam os seus companheiros da seção multimídia. (Bernal, Domingo, Iglesias, Masip & Micó, 2013, p. 327)⁴⁸

A mudança influenciada pela tecnologia, em consequência da transformação que promove nas rotinas produtivas do jornalismo, permite considerar, para uma avaliação, a natureza da forma de atuação e do perfil do jornalista. Uma evidência, apesar do reconhecimento das alterações, é que a modificação não faz esquecer a representação do seu trabalho, adequada a uma nova realidade.

[...] O redator de televisão não é necessariamente um tecnojornalista que precisa de conhecimentos especiais de eletrônica ou informática; simplesmente é um homem de seu tempo que, como usuário, trabalha com uma tecnologia que também é do seu tempo. (Bandrés *et al*, 2002, p. 25)⁴⁹

O processo da convergência, e mais especificamente a face profissional, não é visto como a única influência para a atuação do jornalista, em um ambiente marcado pela tecnologia digital. Um aspecto presente é que o ele representa, como opção para a redução dos custos das empresas, através da integração da operação de plataformas diferentes - uma das primeiras formas de polivalência, mas que depende de uma adaptação maior dos jornalistas.

A mudança que atinge os jornalistas deve ser entendida como uma alteração marcada por uma conjuntura, e tem fatores diferentes, não limitados ao papel desempenhado pela tecnologia: “[...] o principal agente do câmbio no jornalismo não é a tecnologia, mas os fatores humanos, sociais, humanos e econômicos” (Avilés, 2006a, p. 60). O jornalista, mesmo com a disponibilidade dos recursos da tecnologia, vai sempre depender da competência para a realização da sua atividade, estabelecida através do princípio básico de que a sua tarefa é a de divulgar informação.

⁴⁸ Tradução do autor. No original: “[...] aunque los redactores tienen la mentalidad del periodista multimedia, en la práctica los redactores no editan los vídeos y gráficos, y desconocen las herramientas que utilizan sus compañeros de la sección multimedia.”

⁴⁹ Tradução do autor. No original: “[...] el redactor de televisión no es necesariamente un tecnoperiodista que precise de conocimientos especiales de electrónica o de informática; simplemente es un hombre de su tiempo que, como usuario, maneja una tecnología que también es de su tiempo.

A capacitação, porém, depende de cada profissional, o que não pode ser determinado pelo uso de um sistema ou de um equipamento, adotado para a realização de tarefas das rotinas produtivas que estão relacionadas às práticas profissionais.

Há jornalistas que editam bem em qualquer sistema e há outros que não têm a mesma capacidade. Tudo depende do fator humano. Quem escreve bem, faz bem à máquina, com o computador ou com a caneta. O suporte não define, facilita. (Avilés, 2006a, p. 49)⁵⁰

1.2.4. Televisões: novas modalidades de operação

O sistema digital de edição não linear, que promove a mudança da forma de atuação e do perfil do jornalista, além de influenciar as rotinas de produção do jornalismo, interfere no funcionamento das emissoras de TV, ao integrar a produção e a distribuição de conteúdos. A edição digital permitiu às televisões estabelecerem, através das atividades de produção de conteúdo em um único espaço, as redações digitais, diversas modalidades de transmissão do sinal, com a tecnologia digital, o que o objetivo da convergência com a multiplataforma.

A transformação é influenciada por vários aspectos. Entre eles está incluído o processo de desregulamentação, na década de 80, o que permitiu uma modificação do modelo de funcionamento do mercado - especialmente na Europa, o que inclui Portugal -, com o surgimento dos canais privados, ao lado das estações públicas. O movimento é diferente, na comparação com outros países, como o Brasil, onde o modelo privado é o predominante, influenciado pelos Estados Unidos.

A base da alteração, caracterizada pelo uso do computador, através da sua ligação à internet, é a tecnologia digital. A distribuição do sinal é uma das formas de mudança nos processos de informação (Micó, 2007), pelo alcance que tem a influência da tecnologia. A distribuição do sinal, com o fim da transmissão pela televisão terrestre através das ondas hertzianas, permite “o surgimento de novos modelos de funcionamento do meio” (*Idem*, p. 181).

A internet, com a utilização da tecnologia digital para a transmissão do sinal da televisão, aumentou as alternativas, com novas as formas de distribuição (Francés, 2014), além das que estão consolidadas, como a terrestre, por satélite e pelo cabo. A internet para a transmissão do sinal da televisão, através de formas específicas como a *Internet Protocol Television (IPTV)* e *video-streaming*, é vista como um espaço de distribuição de conteúdo das emissoras de televisão (Avilés, 2006a), depois do funcionamento dos canais de notícias 24 horas.

⁵⁰ Tradução do autor. No original: “Hay periodistas que editan bien en cualquier sistema y otros que lo hacen mal. Todo depende del factor humano. Quien escribe bien, lo hace bien a máquina, con ordenador o pluma. El soporte no define, facilita.”

O estudo anual da *Pew Researchs Journalism Project - State of News Media*⁵¹ - confirmou, em 2014, a tendência de valorização do acesso à informação pela internet, através de vídeos, com o registro do crescimento percentual do interesse do público norte-americano. A pesquisa, no décimo primeiro ano da sua realização, tem os Estados Unidos como a sua referência, indicando que um percentual de 63% do público assiste notícias em vídeo e em vídeos online, dos quais 36% são de espectadores de informação - do total, 27% assistem apenas a vídeos. O registro do percentual do público que assiste a notícias através da internet demonstra uma elevação de 9%, com base nos dados de 2009 para 2013.

O sistema de edição não linear da notícia ganha mais relevo com o atual ambiente, determinado pela introdução nas emissoras de televisão da tecnologia digital para a distribuição do sinal, por via terrestre. O sistema de edição digital, com os recursos da informática, estabelece uma nova realidade para a produção de conteúdo na televisão. A utilização do sistema representa uma nova etapa do uso de suportes tecnológicos nos meios de comunicação, em relação à TV.

O uso do computador estabelece a integração da edição com outros setores de uma emissora de televisão, como a exibição da notícia, pela interligação com uma rede de dados. O conteúdo pode ser compartilhado (Micó, 2006a), o que não era possível com os outros suportes, sem a repetição da ação de editar. O acesso ao conteúdo permite novas possibilidades para um produto de informação, no novo ambiente que está configurado para a televisão com o sinal transmitido através da tecnologia digital.

O funcionamento de redações digitais é uma realidade em expansão por todo o mundo, porém as questões colocam-se, principalmente, ao nível da polivalência admitida para os jornalistas. A adaptação ao trabalho, com a realização de novas tarefas, parece mais natural em ambientes onde a tecnologia digital já está integrada ao funcionamento das emissoras, como nos canais especializados em notícia.

A capacitação para atuar com as novas formas de produzir conteúdo impõe, aos profissionais, adaptar-se aos recursos oferecidos pela tecnologia. A polivalência dos jornalistas ganha outra conotação, com o uso dos dispositivos móveis para a transmissão de conteúdos (Micó, 2011).

A produção de conteúdos para os dispositivos móveis representa “a transformação de uma ocupação”, que tem como “inspiração a figura clássica do redator audiovisual” (*Idem*, p. 209). A integração dos conteúdos tem um contínuo ciclo de mudança, com o surgimento de novas opções para a distribuição da informação.

A televisão, com o uso da tecnologia digital, ganha outra dinâmica, com a distribuição do seu conteúdo através de diversas plataformas, com mais importância a partir de condições como a

⁵¹ www.journalism.org/packages/state-of-the-news-news-media-2014. Último acesso em 6 de junho de 2014.

mobilidade. Os dispositivos móveis - telefones móveis, *smartphones* e *tablets* - assumem a condição de meios pós-massivos com funções de reprodução, antes restritas ao aparelho de televisão.

A adaptação das práticas profissionais, com o sistema digital não linear, amplia a importância da participação do jornalista no processo de editar. O computador, que marca a alteração, não restringe a análise desta transformação à avaliação da diferença de tarefas entre profissionais, marcados pela distinção entre as suas funções e os reflexos das mudanças dos procedimentos de edição no jornalismo televisivo.

A distinção sobre a natureza das funções desempenhadas entre as duas categorias profissionais que intervêm na edição marca as divergências sobre a natureza do processo de edição, considerada a influência do cinema, e a função desempenhada pela informação. O que é significativo, pelo que representa a edição, é o papel que pode ser desempenhado pelo jornalista, mantido afastado do processo, diante da natureza dos recursos tecnológicos disponíveis para a prática profissional, cujo desempenho depende de uma aptidão técnica e da compreensão de uma linguagem específica, para a narrativa da notícia.

A participação do jornalista no processo de edição da notícia, mesmo que ainda tenha as marcas da divisão do trabalho, caracteriza o novo ambiente e o atual ecossistema dos meios de comunicação, no qual as diversas mudanças têm importância nas práticas do jornalismo e para o funcionamento das emissoras de TV. Como referência para a nossa pesquisa, analisar o papel desempenhado pelos jornalistas no processo de edição com o sistema digital não linear representa uma tentativa de compreender o papel desempenhado por esses profissionais, em um instante de transformação, como outras que já ocorreram em fases anteriores desta atividade profissional e do jornalismo.

Apresentar o problema da pesquisa, depois de definir o tema, permite compreender o processo de editar a notícia como uma prática discursiva do jornalismo televisivo, e determina a função que desempenha para a informação na TV. A participação do jornalista, inicialmente, estabelece uma divisão das tarefas, com o controle operacional e a realização dos procedimentos através de um profissional especializado - o editor de imagem.

A competência para a tarefa de editar sempre esteve determinada pelo domínio dos procedimentos operacionais e da linguagem, o que impôs a necessidade de um profissional com uma capacidade diferente do jornalista para realizar o processo. A mudança permitida pela tecnologia, com o sistema digital de edição não linear redefine a forma de editar, o que admite outro paradigma - relacionado com a participação do jornalista.

A alteração, porém, reconhecido o ambiente de mudança, determinado pela convergência jornalística, por meio de práticas para integrar a forma de produzir e distribuir o conteúdo

estabelece a necessidade de compreender o papel desempenhado pela tecnologia. A abrangência precisa ser mais ampla, em torno de uma prática discursiva como a edição que contribui para modificar as rotinas produtivas e alterar as práticas do jornalismo e dos jornalistas relacionadas com as emissoras de TV.

A mudança estabelecida pela tecnologia nas práticas do jornalismo, incluída as realizadas no meio televisivo atingem a forma de atuação e o perfil do jornalista, demarcadas por aspectos relacionados com o mercado e os meios de comunicação. As alterações correspondem a diversos fatores relacionados com o atual ecossistema dos meios de comunicação, que têm reflexos sobre as empresas, o modelo de negócios, a prática e os profissionais. A questão, porém, à qual a investigação está relacionada busca compreender a influência representada em uma prática profissional do jornalismo, vinculada à forma do jornalista intervir no processo de edição, a partir de uma referência estabelecida pelo cinema, como um recurso adotado pela televisão. O ponto de partida, o que corresponde ao problema da pesquisa, tem relação com uma mudança de uma prática profissional, entendida como uma forma discursiva - a edição da notícia -, promovida pela influência da tecnologia - o sistema digital não linear - que modifica procedimentos de uma cultura profissional - dos jornalistas.

Neste sentido, o capítulo a seguir ao buscar uma avaliação das referências relacionadas ao tema, sob as diversas perspectivas - como a mudança influenciada pela tecnologia e os reflexos na prática do jornalismo; as modificações no processo de edição, através do sistema digital não linear; e referência à informação em um meio como a TV -, pretende considerar os aspectos, entre diversas alternativas, que estabelecem um entendimento sobre o processo de edição como uma prática discursiva do jornalismo televisivo. O ambiente estabelecido pela tecnologia, determinado pela convergência, está marcado pela mudança de procedimentos para realizar a prática de editar, especialmente pelo estabelecimento de uma nova forma de atuar do jornalista.

Capítulo 2

Enquadramento Teórico

A indicação das referências para uma análise sobre a implementação do sistema digital de edição não linear na televisão está englobada em uma série de questões, pelo o que representa como uma inovação para práticas do jornalismo, desenvolvidas a partir da sua aplicação no cinema. O sistema de edição reflete a transformação das emissoras de TV, marcada pelo uso da tecnologia digital nas atividades de produção e distribuição do conteúdo. A transformação estabelecida pela “convergência das tecnologias usadas” é acentuada com a alteração do funcionamento da televisão.

A emissão e produção digital transformam a própria natureza da televisão, dando uma nova dimensão à sua capacidade interativa através de um processo de convergência das tecnologias utilizadas na televisão, computador e telecomunicações, que permite uma ampla gama de aplicações. (León, 2014, p. 20)⁵²

A modificação é representada pelas suas características de meio distribuído de diversos modos, redefinido na função de produzir conteúdo. A mudança da forma de distribuição representa uma estratégia para não alterar a hegemonia televisiva, com a nova realidade do ambiente digital, como meio de comunicação (Bustamante, 2014). A mudança relaciona-se com a necessidade de adaptação ao mercado (Cottle & Ahston, 1999; Avilés, 2006a).

O funcionamento das emissoras televisivas precisa estar adaptado ao ambiente relacionado com a tecnologia digital. A mudança promovida pela tecnologia tem um impacto no meio televisivo, que pode ser comparado a estar numa encruzilhada (León, 2014), à espera da definição sobre o rumo a ser escolhido.

Com as mudanças, a televisão é colocada em outro patamar, que altera a sua característica como meio, pois não tem mais a condição de universal, destacada pela “enorme implantação em todo o mundo” (León, 2014, p. 13). O caminho é para uma “transição”, marcado pela substituição da tecnologia analógica, a partir da digitalização do sinal de transmissão terrestre

⁵³.

⁵² Tradução do autor. No original: “La emisión y producción digital transforman la misma naturaleza de la televisión, otorgando una nueva dimensión a sua capacidade interactiva a través de un proceso de convergencia de las tecnologías usadas en televisión, informática y telecomunicaciones, que hace posible una amplia gama de aplicaciones.”

⁵³ A Televisão Digital Terrestre é um tema a ser tratado mais à frente, nesta tese. O processo de implantação no Brasil e em Portugal tem calendários diferentes. Portugal realizou, desde 26 de abril de 2012, o desligamento total do sistema de transmissão analógica que, no Brasil, está previsto para ser iniciado em abril de 2016, com o encerramento estabelecido para o fim de 2018.

A digitalização do sinal televisivo por ondas é somente o final de um processo de transformação tecnológica do *medium*, processo que começou com as redes de televisão pagas, devido à sua rentabilidade imediata, e que finalmente chegou, como sabíamos que aconteceria mais cedo ou mais tarde, à televisão hertziana massiva. [...] Na maioria dos países, onde a televisão por ondas conserva a primazia, trata-se de um processo essencial para toda a estrutura audiovisual (incluindo os destinos do cinema e da produção audiovisual geral). (Bustamante, 2014, p.29)

A pesquisa sobre o sistema digital de edição não linear é realizada em um contexto que tem uma dimensão maior do que a implantação do processo, como prática do jornalismo televisivo. O sistema está estabelecido em um quadro definido como de “reconfiguração” (Cottle & Ahston, 1999), com repercussão sobre a TV, através de transformações no modelo de negócios, formas de atuação e no perfil dos profissionais, notadamente os jornalistas.

A reconfiguração traduz-se nas mudanças promovidas pela tecnologia digital, entre as quais a redefinição das rotinas de trabalho nas redações das estações e das funções e tarefas dos jornalistas. A digitalização caracteriza a reconfiguração na convergência, como o agente da mudança promovida pela tecnologia - o processo que permite a modificação de um objeto, o registro da gravação, em um arquivo digital (Manovich, 2001).

O processo de digitalização define as mudanças verificadas entre os “velhos” meios, como a televisão, na tentativa de aproximação aos novos, decorrentes da tecnologia digital. A vinculação entre os meios é definida pelos “princípios dos novos meios” (Manovich, 2001, p. 72), compreendidos através da utilização do computador como equipamento básico.

A digitalização modifica o funcionamento da televisão, porque estabelece alterações na forma de produzir e distribuir o conteúdo, entre elas a transmissão do sinal terrestre da TV, com a troca da tecnologia analógica pela digital. A realidade atual, na segunda década do século XXI, caracteriza-se pelo impacto da digitalização, paralelo ao da explosão da internet nos anos 1990 (Salaverría, 2010; León, 2014). A convergência tecnológica influencia mudanças no modelo de negócios e das práticas do jornalismo e dos jornalistas, especialmente, na forma de atuação e no perfil profissional.

A distribuição multiplataforma surge, no ambiente digital, como uma “estratégia chave” (Avilés & Martínez, 2008, p. 275) para a televisão, pela necessidade de adaptar-se a um ecossistema no qual a internet representa um marco divisor da atuação dos meios de comunicação. O meio televisivo utiliza novas modalidades de transmissão (Pato, 2012; Francés, 2014), como a televisão digital terrestre, a televisão segmentada e a online, que permite o acesso através de “telas múltiplas e rede interconectadas” (Avilés & Martínez, 2008, p. 275).

O sistema digital de edição não linear representa um dos marcos desta mudança. A sua utilização congrega, entre as suas características, procedimentos de uma emissora, que permitem o destaque da sua importância na transformação da televisão, influenciada pela tecnologia. O sistema digital de edição materializa uma das finalidades da convergência: a produção integrada e a distribuição de conteúdos multiplataforma (García & Fariña, 2010; Cabrera, 2010 & 2013). A integração determina o objetivo do sistema de edição, de servir como um “centro operativo”.

A edição digital é o novo e verdadeiro centro operacional de qualquer meio. Suportes tradicionais são produtos informativos que competem com suas próprias edições em desvantagem. A interatividade envolve a escolha, não é um menu do dia (notícias de um jornal, o conteúdo de uma informação), mas um menu *à la carte*, no qual o usuário pode escolher o que quer ver. Isso também afeta o conceito de jornalismo. Tradicionalmente, os jornalistas seleccionam o conteúdo de acordo com a importância e outros critérios profissionais. Agora o público pode seleccionar essa informação por si mesmo. (Avilés, 2006a p. 30)⁵⁴

A participação dos jornalistas complementa o processo com a mudança da atuação e do perfil profissional, relacionada com a convergência. O processo de convergência no jornalismo representa “a integração de modos de comunicação” (Salaverría, 2010, p. 58) com dimensões diferentes, porque envolve empresas, tecnologias, profissionais e audiências. A convergência tem reflexos sobre as fases de produção, distribuição e consumo de conteúdos.

As alterações que promove representam um desafio para as rotinas produtivas do jornalismo e para as práticas profissionais dos jornalistas. A mudança da forma de atuação e do perfil dos jornalistas é essencial para a integração. As práticas profissionais são alteradas, com tarefas e a responsabilidade sobre funções maiores do que as redações apresentavam antes da mudança de tecnologia. A participação dos jornalistas deve ser avaliada como uma parte do processo de convergência, ou uma condição necessária para a transformação.

O jornalista deve se adaptar à lógica multimédia e lidar com os padrões de comportamento adquiridos na sua rotina profissional. Nesta nova cultura híbrida que é criada na redação, os jornalistas devem se sentir parte da mudança, não sendo apenas peões de uma máquina desconhecida. [...] O grande desafio do jornalista na convergência digital reside em compreender e assumir a lógica multimídia e hipertextual, e a possível interatividade dos conteúdos que

⁵⁴ Tradução do autor. No original: “La edición digital es el nuevo y verdadero centro operativo de cualquier medio. Los soportes tradicionales son productos informativamente secundarios que compiten con sus propias ediciones en inferioridad de condiciones. La interactividad supone la capacidad de elección. No es un menú del día (las noticias de un periódico, el contenido de un informativo), sino menú a la carta, en en que el usuario elige lo que desea ver. Este hecho también incide en el concepto del periodismo. Los periodistas tradicionalmente realizan una selección de los contenidos según la importancia y otros criterios profesionales. Ahora el público puede seleccionar esa información por si mismo.”

produz. A palavra-chave é, portanto, polivalência. (Avilés & Martínez, pp. 284-285)⁵⁵

A compreensão sobre o impacto provocado pela implantação do sistema digital de edição não linear, relacionada com a televisão, implica em uma abordagem diversificada, evidenciada pelas questões que surgem. A análise sobre o uso do sistema, na perspectiva desta tese, relaciona-se com uma prática do jornalismo - a edição da notícia - sem deixar de reconhecer a sua amplitude, pelo que representa em relação ao funcionamento das emissoras de TV, principalmente, para a distribuição de conteúdo. O sistema digital de edição corresponde para a televisão, no processo de convergência, ao elemento que promove a integração.

O sistema digital de edição não linear equivale a uma ferramenta, “um instrumento para a convergência” (Salaverría & Negredo, 2008, pp. 105-106). O seu uso contribui para a integração porque permite “a realização do trabalho em equipe”. O sistema digital de edição não linear representa, para o jornalismo televisivo, a mudança de práticas estabelecidas nas rotinas e no trabalho dos jornalistas que estão relacionadas com a transformação operacional das emissoras de TV.

A mudança que o sistema estabelece colocada por uma diversidade de ângulos, indicam abordagens distintas. As questões refletem um quadro, marcado pela existência de um ambiente de mudança, decorrente da tecnologia. Constitui-se um novo ecossistema dos meios de comunicação, em torno de aspectos sobre o tema que servem como eixos e outras diretrizes, como a inovação e a alteração das práticas profissionais relacionadas com o jornalismo e com os jornalistas.

A referência ao jornalismo e aos jornalistas estabelece a centralidade da investigação em torno das rotinas produtivas (Tuchman, 1983; Wolf, 1987; Epstein, 2000, Traquina, 2005b; Correia, 2011) e das práticas profissionais dos jornalistas, alteradas pela mudança do sistema de edição (Bandrés *et al*, 2000; Micó, 2006a) , que corresponde a um processo assimilado do cinema e constituído através da divisão do trabalho (Siracusa, 2001) pelas diferentes concepções para a sua realização. A evidência da presença da tecnologia impõe a necessidade de compreender a sua influência, mas deve ser considerada como uma parte da transformação ou um reflexo do ambiente de mudança, sem corresponder a uma predominância.

⁵⁵ Tradução do autor. No original: “El periodista ha de adaptarse a lógica multimedia y lidiar con los padrones de comportamiento profesional adquiridos en su rutina profesional. En esta nueva cultura híbrida que se crea en la redacción, los periodistas deben sentir que forman parte del cambio, que no son solos peones de una maquinaria desconocida. [...] el gran reto del periodista ante la convergencia digital reside en entender y asumir la lógica multimedia e hipertextual, así como la posible interactividad de los contenidos que produce. La palabra clave, es pues, *polivalencia* [grifo do autor].”

A avaliação da função desempenhada pela tecnologia tem sido destacada como “um processo contínuo” (Boczkowski, 2006, p. 27), no qual existe a influência “dos resultados parciais nos acontecimentos da etapa posterior”. A transformação que a tecnologia promove não deve ser considerada apenas uma decorrência da sua utilização, podendo antes ser compreendida como “formada culturalmente ou condicionada” (Cottle & Ahston, 1999), sem a necessidade de um debate em torno da dicotomia “com ou sem tecnologia”.

A compreensão do uso da tecnologia como parte do processo de convergência relaciona-se com o que representa a sua utilização e as mudanças que promove em um conjunto de atividades que definem as práticas do jornalismo e dos jornalistas.

A inovação está apoiada em decisões de profissionais e de empresários, e os jornalistas adaptam as novas ferramentas às suas próprias expectativas, técnicas e rotinas. Portanto, a convergência jornalística não deve ser considerada como um processo liderado pela tecnologia, mas como um processo que utiliza a inovação tecnológica para alcançar objetivos específicos em ambientes particulares, pelo que cada projeto de convergência alcança resultados diferentes. (Avilés, Prieto, Kaltenbrunner & Meyer, 2009, p. 195)⁵⁶

Os aspectos que permitem a compreensão sobre a pesquisa relacionada com o jornalismo televisivo, em função do uso do sistema de digital não linear para a edição da notícia, estão evidenciados em torno de duas referências: uma, no contexto de um processo de inovação tecnológica; a outra, na sua relação com a televisão, através da influência gerada pela convergência (Cottle & Ahston, 1999; Avilés, 2006a), além da atuação para a divulgação de informação, entendida como o seu relacionamento com o mundo real (Jost, 2008).

A forma de prosseguimento da pesquisa, em função da finalidade do tema da tese, busca uma referência mais contemporânea através de estudos adotados para análise das questões entre o jornalismo e a internet, que envolvem a prática televisiva. Assumimos a tendência estabelecida na primeira década do século XXI (Palacios & Noci, 2007; Masip *et al*, 2010; García & Fariña, 2010; Cabrera, 2013), com o desenvolvimento de investigações baseadas nos estudos das rotinas da produção, com a análise dos projetos de convergência e integração nas redações.

A realização de investigações que estabeleçam um sentido crítico sobre a “nova construção social” (Bustamante, 2011, p. 27) representa um desafio para o reconhecimento da importância da informação, em uma referência ao contexto europeu, associado à análise de questões relativas às mudanças no jornalismo. A proposta pressupõe uma avaliação, em tom crítico, da “falta de relevância dos estudos sobre o jornalismo” (Bustamante, 2011, p. 23). O sentido é o

⁵⁶Tradução do autor. No original: “La innovación se apoya en las decisiones profesionales y empresariales y los periodistas adaptan las nuevas herramientas a sus propias expectativas, técnicas e rutinas. Por tanto, la convergencia periodística no se debe considerar como un proceso liderado por la tecnología, sino como un proceso que usa la innovación tecnológica para alcanzar objetivos específicos en entornos particulares, y eso cada proyecto de convergencia alcanza distintos resultados.”

estabelecimento de uma agenda para a realização de estudos que avaliem esta dimensão, marcada por questões sobre a propriedade, as formas de financiamento, a atuação do jornalismo e, especificamente, dos jornalistas.

A análise do trabalho dos jornalistas é determinada pela função que desempenham, pois as mudanças das práticas profissionais representam um comprometimento da qualidade da informação, com prejuízo para “a liberdade de expressão de uma sociedade”.

As novas rotinas profissionais, incluindo redações digitais, a perda da especialização causada pelas inovações tecnológicas e as práticas de multimídia, o colapso do antigo contraste e a multiplicidade de fontes, etc., têm muito a ver com as visões comerciais exclusivas sobre a informação e com a degradação das relações de trabalho. (Bustamante, 2011, p. 27)⁵⁷

A nossa pesquisa representa, portanto, a análise de um assunto relacionado com o jornalismo. O seu entendimento é uma forma de incidir luz sobre o problema que, mais do que o delinear da relação com a tecnologia, representa uma parte de um processo mais amplo que envolve as práticas profissionais do jornalismo e do jornalista. A análise é um entendimento sobre o papel que desempenham na sociedade, em um novo contexto, o jornalismo e os jornalistas.

2.1. O jornalismo sob a influência da tecnologia

Os estudos sobre a tecnologia digital e a convergência têm um reconhecido pioneirismo no Brasil (Palacios & Noci, 2007) - um interesse fortalecido através de ações institucionais, principalmente com a Espanha, por meio de redes de pesquisadores, e que tem correspondência em Portugal (Bastos, 2010; Fidalgo & Canavilhas, 2013). A participação de Portugal, da mesma forma que o Brasil, nas redes internacionais relacionadas com o tema, foi estabelecida com a inclusão no projeto Comunicadores Digitais, desenvolvido a partir de 2003 pela Rede ICOD (Rede Ibero-Americana de Comunicação Digital)⁵⁸, através de instituições de ensino dos dois países.

A influência da convergência, especificamente, pela relação mais direta com o jornalismo, é um tema de estudo que tem sido ampliado no Brasil e em Portugal, nomeadamente no caso de pesquisas que permitem estabelecer a dimensão do processo de transformação promovido pela tecnologia. Verifica-se assim uma forte influência relacionada com o jornalismo, que atinge a

⁵⁷ Tradução do autor. No original: “Las nuevas rutinas profesionales, incluyendo las redacciones digitales, la despecialización provocada por las innovaciones tecnológicas y las prácticas multimedia, el deterioro del viejo contraste y multiplicidad de fuentes, etc., tienen mucho que ver con los visiones comerciales exclusivas de la información y con la degradación de las relaciones laborales.”

⁵⁸ As referências sobre o Projeto Comunicadores Digitais podem ser verificadas no seguinte link: http://www.icod.ubi.pt/pt/pt_proyecto_presentacion.html, recuperado em 19 de janeiro de 2015.

produção da notícia através das rotinas e das práticas profissionais, adotadas no jornalismo e pelos jornalistas.

Os temas abrangem diversas questões em torno da utilização da internet nos dois países pelas emissoras televisivas (Cardoso & Espanha, 2006; Loureiro, 2009; Bastos, 2010; Canelas, 2012; Spinelli, 2012), como uma plataforma de distribuição de conteúdos ou dos seus formatos de produção (Canavilhas, 2009; Andréa, 2012; Longhi, 2014), o que representa um elo entre os novos e velhos meios de comunicação no Brasil e em Portugal. Dos assuntos abordados destacam-se o processo da convergência e a sua incidência nas dimensões que envolvem os jornalistas, os meios de comunicação e o modelo de negócios (Rodrigues, 2009; Barbosa, 2009; Jorge & Pereira, 2009; Bastos, 2013; Silva, 2013).

As ações das televisões no Brasil e em Portugal reproduzem uma tendência verificada na Espanha (Avilés & Martínez, 2008; Salaverría, 2013), marcada pelo atraso das emissoras em relação ao mercado online, na primeira parte do processo, na década de 90. A exemplo do que ocorreu na TVE, na Espanha, as restrições tecnológicas e a adoção de uma estratégia defensiva tiveram como consequência um atraso de uma década das estações de televisão em relação aos meios impressos (Avilés *et al.*, 2013).

O processo de convergência nas emissoras de TV está determinado pela mesma conjuntura que estabeleceu as mudanças, inicialmente, relacionadas com os meios impressos, com a utilização da internet como uma forma de comunicação. O ambiente é descrito como “uma tormenta perfeita” (Salaverría & Negro, 2008, p. 21), com o aumento dos custos de produção, paralisação ou queda da circulação, menor investimento de publicidade, desaparecimento dos pontos de venda e uma concorrência maior.

Os problemas dos meios audiovisuais, como a televisão, aparecem de maneira diferente, pela natureza dos meios, porém semelhante, por representarem as mesmas dificuldades: “[...] a televisão começa a vislumbrar a crise. As novas formas de consumo privado de conteúdo audiovisual começam a diminuir o público e o tempo de audiência da televisão tradicional.” (*Idem*, p. 29)⁵⁹.

A análise da convergência tem representado uma alternativa para a compressão deste processo. A convergência não é um conceito novo, com um registro de referências da sua aplicação em estudos de campos diversos (Salaverría, 2010). O seu relacionamento com os meios de comunicação tem sido apontado através da integração das redações - uma opção para a adaptação ao “torvelinho digital” (Salaverría & Negro, 2008), estabelecido com as transformações promovidas pela tecnologia.

⁵⁹ Tradução do autor. No original: “[...] la televisión empieza a vislumbrar la crisis. Las nuevas formas de consumo privado de contenidos audiovisuales comienzan a destartale público y tiempo de visionado a la televisión tradicional.”

A internet é uma referência para as mudanças, tendo a integração como o seu maior indicador, sem que represente, realmente, o seu sentido mais amplo. A principal referência à integração é que corresponde a uma parte do processo de convergência: “a integração de redações é só uma consequência prática da convergência” (Salaverría & Negrodo, 2008, p. 16).

A convergência é um processo associado a diferentes formas manifestadas entre os meios de comunicação, a partir do estabelecimento da internet como meio. Os estudos sobre a convergência ganharam diversas referências, entre aspectos de ordem empresarial, tecnológica, profissional e de conteúdos, vinculados aos meios de comunicação.

As referências estão relacionadas com quatro áreas, que são consideradas as mais significativas em relação à convergência.

Três delas são as principais características que definem o discurso digital: hipertexto, interatividade e multimídia; enquanto que a última está centrada na convergência jornalística, um dos campos mais prolíficos dos últimos anos. (Masip *et al*, 2010, p. 568)⁶⁰

A identificação das características do discurso digital permite a inclusão das mesmas entre os princípios que distinguem o jornalismo da forma como ele é praticado na internet (Canavilhas, 2014). As características fazem parte do que corresponde ao resultado da convergência (Salaverría & Negrodo, 2008), além de permitirem uma avaliação do desenvolvimento dos estudos sobre o tema.

A avaliação de um período de 20 anos de prática do jornalismo através da internet indica tendências, em torno dessas características. Como primeira indicação, a referência relativa às tendências está demarcada pelos estudos sobre o tema (Masip *et al*, 2010). O conjunto deles, em uma análise baseada no período referido - 20 anos -, estabelece o início dos estudos sobre o tema na década de 80.

No período inicial, a investigação sobre o impacto da convergência estava restrita a uma avaliação dos aspectos tecnológicos baseada em uma troca, ou na substituição de um suporte por outro: “[...] a convergência foi descrita pouco em termos tecnológicos: uma sobreposição entre os meios, propiciada pela substituição de informações em suporte de papel pelo que nascia em digital” (Masip *et al*, 2010, p. 573)⁶¹.

⁶⁰ Tradução do autor. No original: “Tres de ellas constituyen las principales características que definen el discurso digital: la hipertextualidad, la interactividad y la multimedialidad; mientras que la última se centra en la convergencia periodística, uno de los campos más prolíficos en los últimos años.”

⁶¹ Tradução do autor. No original: “[...] la convergencia se describía apenas en términos tecnológicos: un solapamiento entre medios, propiciado por la sustitución de la información en soporte papel por la naciente en digital.”

Uma nova abordagem surge a partir da metade da década de 90, com a explosão da internet. As investigações são relacionadas a dois novos aspectos, no contexto do tema (Masip *et al*, 2010): a convergência dos produtos informativos, assim como a reconfiguração logística das empresas. Os estudos são análises sobre as modalidades, procedimentos e consequências dos fenômenos.

A terceira tendência é uma referência a partir de 2000. As investigações neste período representam “uma avalanche”, consequência da consolidação do espaço “dos cibermedios no seio das empresas jornalísticas”. O crescimento do número de estudos sobre a convergência está relacionado com uma melhor coordenação entre os novos e antigos meios.

Estes fenômenos de adaptação mútua entre velhos e antigos meios são detectados em múltiplas esferas, especialmente em quatro: as tecnologias utilizadas, a reconfiguração logística das empresas, o perfil dos jornalistas e a linguagem das notícias. Em todas estas áreas são produzidos fenômenos análogos e simultâneos que foram identificados no âmbito de um rótulo comum: convergência. (Masip *et al*, p. 573)⁶²

As tendências dos estudos sobre a convergência têm outra indicação - uma referência que está baseada na análise do jornalismo online através da perspectiva construtivista, apresentada como uma alternativa para a avaliação de um processo de mudança, “sem o determinismo tecnológico” (Domingo, 2008a, p. 15). A indicação é apresentada em torno de ondas, que foram desenvolvidas a partir da década de 90, relacionadas com as pesquisas realizadas nos Estados Unidos, pela liderança do país como referencial para a internet.

As “ondas” correspondem a três tendências (Domingo, 2008a, pp. 15-17):

1. Estudos normativos e prospectivos, baseados na construção de modelos ideais sobre o desenvolvimento da notícia online e em técnicas e características comunicacionais - hipertexto, multimedialidade, interatividade e imediatismo. Os estudos abordam questões relativas à natureza da tecnologia online e da internet, assim como o determinismo tecnológico e a ideia de transformação, com a mudança de tecnologia dos padrões regulatório, econômico e social, que estabeleceriam uma alteração do jornalismo;
2. Modelo avaliativo, relacionado com investigações enquadradas na primeira onda e com o estudo das notícias online baseado na análise dos sites. Os resultados verificados, inicialmente, apresentaram uma “contradição da perspectiva normativista” (Domingo, 2008a, p. 16): constatava-se que os sites não ofereciam nada de diferente em relação aos meios tradicionais, além de não ser percebida, entre os jornalistas, uma diferença do

⁶² Tradução do autor. No original: “Estos fenómenos de adaptación mutua entre viejos y nuevos medios se detectan en múltiples esferas, especialmente en cuatro: las tecnologías utilizadas, la reconfiguración logística de las empresas, el perfil dos periodistas y los lenguajes informativos. En todos estos ámbitos se están produciendo fenómenos análogos y simultáneos que se han identificado bajo una etiqueta común: convergencia.”

potencial. A dificuldade de explicação aos profissionais do papel da tecnologia dificultava o quadro.

3. O modelo construtivista representa a terceira tendência. A referência para a sua aplicação é o *background* da sociologia da inovação técnica e a história da comunicação para “compreender as razões do desenvolvimento do jornalismo online” (Domingo, 2008a, pp. 16-17).

A perspectiva construtivista é considerada uma alternativa para o estudo sobre o jornalismo online, porque permite uma compreensão de dois níveis do seu desenvolvimento. Os níveis correspondem ao ambiente e ao contexto, associados à forma de analisar a mudança promovida pelo jornalismo online. O estudo da sociologia da produção da notícia representa uma contribuição, estabelecida através das referências “com campos de estudos tradicionais”: “[...] meio século de tradição de estudos das rotinas das redações e dos valores profissionais criou um sólido enquadramento teórico para a descrição de normas ou regras, funções e processos e análises das suas inter-relações e consequências” (Domingo, 2008a, p. 18)⁶³.

As tendências de estudo estão relacionadas com o desenvolvimento do jornalismo na internet, em uma cronologia estabelecida a partir da década de 80 (Salaverría, 2010). A cronologia permite a identificação de três fases, caracterizadas pela definição da convergência, através da articulação da distribuição multiplataforma, como coordenação e, posteriormente, como integração.

As distinções são estabelecidas mediante o desenvolvimento do modo de atuação dos meios de comunicação, influenciados pela internet. A utilização da internet como meio de comunicação demarca a diferença entre os dois níveis de associação das redações, através de um processo que permitisse a convergência entre os meios antigos e novos, relacionados com as diversas dimensões.

Cada uma das três fases corresponde a um período, a partir da década de 80, que pode ser analisado cronologicamente:

1. Década de 80: Registrada, principalmente, nos Estados Unidos, marcada pelo desenvolvimento de empresas da área de comunicação, principalmente multinacionais, que propiciam uma relação entre os meios desses grupos. A relação estava baseada, especificamente, no plano comercial, sem intervenção na atividade editorial: “[...] no princípio essa coordenação se limitou apenas ao comercial, de modo que a atividade

⁶³ Tradução do autor. No original. “[...] has half a century of tradition of studies of the routines of the newsrooms and professional values created a solid theoretical framework for the description of standards or rules, functions and processes and analyzes their inter-relationships and consequences.”

puramente jornalística de cada meio preservava elevados níveis de autonomia operacional” (Salaverría, 2010, pp. 28-29)⁶⁴.

2. Década de 90: A explosão da internet propicia uma mudança. As empresas jornalísticas desenvolvem uma atuação “catalisadora” (*Idem*, p. 29) de uma coordenação entre os suportes, que alcança as atividades editoriais. As empresas mudam de características e são cada vez mais conglomerados multimídia e multiplataforma, além da vinculação econômica.
3. Década de 00: A integração das redações é estabelecida como a estratégia mais adequada, o que reflete uma tendência para reforçar uma identidade comum, ampliada pelo sucesso dos meios online. A integração das redações permitiu a valorização das marcas, no caso do jornalismo impresso, e o aproveitamento da capacidade de produção em novo ambiente. A estratégia representa uma marca de uma nova fase em um novo século.

A coordenação – como mínimo – entre redações revelava-se uma meta obrigatória: a favor eram jogados tanto fatores tecnológicos como econômicos. Uma redação integrada pode atender mais facilmente as demandas de uma audiência cada vez mais multiplataforma, e tem a vantagem de ser mais barata. Assim, diversas empresas jornalísticas em todo o mundo começaram um fio de ‘processos de convergência’ que, no final desta década primeira do século, tornou-se uma torrente. (Salaverría, 2010, pp. 29-30)⁶⁵

As investigações sobre o processo de convergência no Brasil e em Portugal registram o desenvolvimento de um cronograma que permite constatar uma sequência idêntica, a partir da década de 90. O jornalismo digital nos dois países ganha corpo em um período semelhante, na metade referida década, e reflete fases que permitiram uma caracterização específica de cada um.

O mapeamento das características e tendências do jornalismo online no Brasil (Palacios *et al*, 2002), em um universo de 44 jornais comerciais, diários e gratuitos disponíveis na internet, identificou um estágio definido como metáfora, no qual “não exploram de forma satisfatória as possibilidades oferecidas pelo ambiente digital para o desenvolvimento dos produtos jornalísticos” (*Idem*, 2002, p. 12).

⁶⁴ Tradução do autor. No original: “[...] al principio esa coordinación se circunscribía apenas a lo comercial, de modo que la actividad puramente periodística de cada medio preservaba elevadas cotas de autonomía operativa.”

⁶⁵ Tradução do autor. No original: “La coordinación – como mínimo – entre redacciones se mostraba como una meta obligada: jugaba a favor factores tanto tecnológicos como económicos. Una redacción integrada permite atender con mayor facilidad las demandas de una audiencia cada vez más multiplataforma, y tiene la ventaja empresarial de resultar más barata. Así, distintas empresas periodísticas en todo el mundo comenzaron un goteo de ‘procesos de convergencia’ que, al final de esta primera década del siglo, se ha convertido en torrente.”

A forma de classificação adotada estabeleceu a existência de três fases de desenvolvimento do jornalismo na internet no Brasil. Na primeira, definida como transposição, o produto era a reprodução do conteúdo dos jornais impressos, utilizado para ocupar o espaço na internet. A atualização ocorria em um prazo de 24 horas, depois do fechamento da edição impressa. A segunda, a fase da metáfora, mantinha a transposição, mas revelava a tendência de explorar recursos do ambiente digital, com uma tentativa de fortalecimento das “empresas jornalísticas cuja credibilidade e rentabilidade estavam associadas ao jornalismo impresso.” (Palacios *et al*, 2002, p. 3).

Na terceira fase, a característica é a existência de sites jornalísticos que exploram, na internet, uma versão do jornal impresso, adequada às características do jornalismo digital: “Este terceiro e atual momento corresponde a um estágio mais avançado de toda uma estrutura técnica relativa às redes telemáticas e aos microcomputadores pessoais, permitindo a transmissão mais rápida de sons e imagens” (*Idem*, 2002, pp. 3-4).

O desenvolvimento do jornalismo na internet, em Portugal, está relacionado com uma relação entre o impacto da tecnologia e o contexto econômico, através de três fases. A análise (Bastos, 2010) corresponde a um levantamento referente a um período de 12 anos, que cobre a primeira década do jornalismo digital no País. As três fases foram classificadas em “a da implementação (1995-1998), a da expansão ou *boom* (1999-2000) e a da depressão seguida de estagnação (2001-2007)” (Bastos, 2010, pp. 158-159).

A primeira fase marca o crescimento do número dos meios de comunicação na internet, um período de atualização diária do noticiário online, através dos principais jornais de Portugal. As televisões desenvolvem sites e, nesta fase, “era visível o carácter experimental” (Bastos, 2010, p. 159). A segunda fase ou período da expansão é marcado pelo lançamento de publicações, exclusivamente, digitais e propostas de integração, como a surgida através da SIC, para o funcionamento das plataformas online, televisão com o sinal aberto e o canal temático, especializado em notícias, em conjunto, como uma estratégia da empresa.

A terceira fase corresponde ao período considerado como sendo uma fase de estagnação, marcada pelo quadro de crise econômica iniciada no fim do ano 2000 (Bastos, 2010). Apesar do contexto, registra-se o lançamento de versões online de meios tradicionais do País, assim como inovações e reformulações.

O desenvolvimento do jornalismo digital em Portugal, na primeira década, está marcado por “um balanço negativo”, e caracterizado por “uma fase experimental relativamente longa [...] uma fase de expansão tão acelerada e intensa quanto curta e por outra de estagnação prolongada” (*Idem*, p. 181).

Uma visão sobre a convergência, com base nas tendências de estudos e na relação delas com o desenvolvimento da prática do jornalismo na internet, serve para estabelecer o que representa. A convergência, da mesma forma progressiva, a partir de uma cronologia, foi classificada através de três variações, que permitem a sua definição: como produto, sistema e processo (Masip *et al*, 2010; Salaverría, 2010). As variações sobre a forma de compreender a convergência permitem definir a existência de “escolas” (Masip *et al*, 2010, p. 573; Salaverría, 2010, p. 45), para a realização de estudos sobre o tema relacionados com o seu processo de evolução.

A primeira das escolas, da convergência como produto, tem o seu apogeu na década de 80, mantido até o começo da década de 90. O determinismo tecnológico é a marca, “fixada em uma vertente instrumental”: “[...] a convergência consistia em uma confluência de tecnologias que iluminava novas formas sincréticas de informações: os conteúdos multimídia” (Masip *et al*, 2010, p. 537)⁶⁶.

A segunda escola, da convergência como sistema, tem o início estabelecido no fim dos anos 1990. A diferença na comparação com a primeira é estabelecida através da compreensão de que a convergência não estava restrita ao aspecto, exclusivamente, tecnológico: “[...] uma compreensão completa do fenômeno da convergência exige a consideração não só dos aspectos puramente instrumentais, mas também de outros das áreas de produção e de consumo dos meios de comunicação” (Salaverría, 2010, pp. 45-46)⁶⁷.

A terceira escola, da convergência como processo, não propõe uma negação da variação que considera a convergência como sistema (Masip *et al*, 2010; Salaverría, 2010). A distinção está demarcada pelo reconhecimento de que a convergência pode ser compreendida como um processo, pelo desenvolvimento de forma gradual (Masip *et al*, 2010) e destacado de duas formas (Salaverría, 2010).

A primeira é a de que o entendimento da convergência apenas pela perspectiva tecnológica é um reducionismo. A segunda estipula que a convergência não é um fenômeno isolado, mas antes relacionado com diversas fases: “O conceito de convergência, em lugar de um fenômeno isolado, na verdade seria um *continuum*, um quadro de referência no qual cada um dos mercados dos jornais, empresas de comunicação e/ou meios alcançaria certo nível de convergência” (Salaverría, 2010, p. 47)⁶⁸.

⁶⁶ Tradução do autor. No original: “[...] la convergencia consistía en una confluencia de tecnologías que alumbraba nuevas formas sincréticas de información: los contenidos multimedia”

⁶⁷ Tradução do autor. No original: “[...] una comprensión cabal del fenómeno de la convergencia exige considerar no sólo los aspectos puramente instrumentales, sino también otros ámbitos de la producción y el consumo de los medios de comunicación.”

⁶⁸ Tradução do autor. No original: “El concepto de convergencia, en lugar de un fenómeno aislado, sería en realidad un *continuum*, un marco de referencia donde cada uno de los mercados periodísticos, empresas de información y/o medios alcanzaría un determinado nivel de convergencia.”

A convergência como um *continuum* (Dailey, Demo & Spillman, 2005) relaciona o processo ao “grau de interação e cooperação” entre os meios convergentes, como um jornal impresso e uma televisão, constituindo uma referência para a investigação que estabeleceu o conceito nos Estados Unidos. A continuidade surge porque a convergência é um processo baseado em cinco fases - “the 5Cs of convergence” (Dailey *et al*, p. 37)⁶⁹ -, nas quais um estágio é alcançado à medida que aumenta o grau de interação e cooperação:

1. Promoção cruzada: a relação baseia-se na utilização do texto e de elementos visuais para despertar o interesse do público;
2. Clonagem: a base é a republicação do conteúdo do outro meio, como em um portal de notícias na internet;
3. Coopetição: a palavra é um acrônimo de cooperação e competição, para uma melhor definição da fase. A referência é a colaboração entre meios, com a seleção de notícias para o compartilhamento;
4. Compartilhamento de conteúdos: a fase representa um intercâmbio constante, com o planejamento conjunto da busca de informação como estratégia para a divulgação;
5. Convergência: a fase final caracteriza-se pela unidade da edição de conteúdos através de um profissional comum, para além da integração da redação para a produção de conteúdos distribuídos no formato multimídia.

As esferas relacionadas com o processo de convergência, os aspectos tecnológicos, empresariais, profissionais e de conteúdos, são outras referências para a sua compreensão: “escolas teóricas com bases temáticas” (Salaverría, 2010, p. 49). As bases temáticas representam, em torno de um primeiro ponto de vista, as áreas fundamentais da convergência.

A indicação das áreas consideradas fundamentais da convergência estabelece a vinculação de cada uma delas ao processo (Avilés, 2006a; Avilés & Martínez, 2008; Salaverría, 2010):

1. Convergência tecnológica: estabelece a condição de multiplataforma do processo, caracterizado pela associação de empresas de telecomunicações, indústria de produtos de informática e de desenvolvimento de aplicações digitais. Seria uma tendência ampliada com a evolução dos dispositivos móveis. A tecnologia é uma marca das transformações do jornalismo e dos meios de comunicação, mas a digitalização acelerou o processo.

[...] A digitalização obriga as empresas de jornalismo a migrarem de um modelo de produção altamente condicionado pelo suporte de recepção – jornal impresso, rádio transistor, televisão – para outro relativamente independente desse fator. Ao contrário do que acontecia no passado, no jornalismo atual uma única peça de informação tende a ser consumida através

⁶⁹ “Os cinco Cs da convergência.”

de múltiplos canais e suportes, muitas vezes simultaneamente. (Salaverría, 2010, p. 33)⁷⁰

2. Convergência empresarial: influenciada pela convergência tecnológica. Está marcada pela necessidade que as empresas têm de reorganizar as estruturas e os seus processos de produção, e caracteriza-se por duas estratégias: a diversificação entre os meios e a concentração de empresas de comunicação.
3. Convergência profissional: caracterizada pela polivalência profissional, por estabelecer a mudança do perfil dos profissionais, com a acumulação de funções. A mudança do perfil é reconhecida como “uma consequência lógica de uma prévia evolução das tecnologias e dos entornos de trabalho” (Salaverría, 2010, p. 36). A polivalência é um marco do processo de convergência, estabelecida em possibilidades distintas quanto à forma de atuação do jornalista (Micó, 2006a; Scolari *et al*, 2008; Salaverría, 2014).

A polivalência corresponde a uma questão muito debatida, entre as que estão relacionadas com a convergência, principalmente pelo que sua adoção tem de consequência para as condições de trabalho do jornalista. A polivalência indica uma meta pretendida pelas empresas no processo de convergência.

Nos atuais processos de integração de redações, geralmente é um objetivo comum das empresas conseguirem que seus jornalistas adotem um perfil polivalente termos midiáticos. A fórmula mais comum é implantar uma polivalência multiplataforma em torno dos meios de uma mesma marca. Nestes casos, os jornalistas que no passado publicavam em um único suporte passam a trabalhar indistintamente em todas as plataformas onde está presente o seu meio. (Salaverría, 2010, p. 37)⁷¹

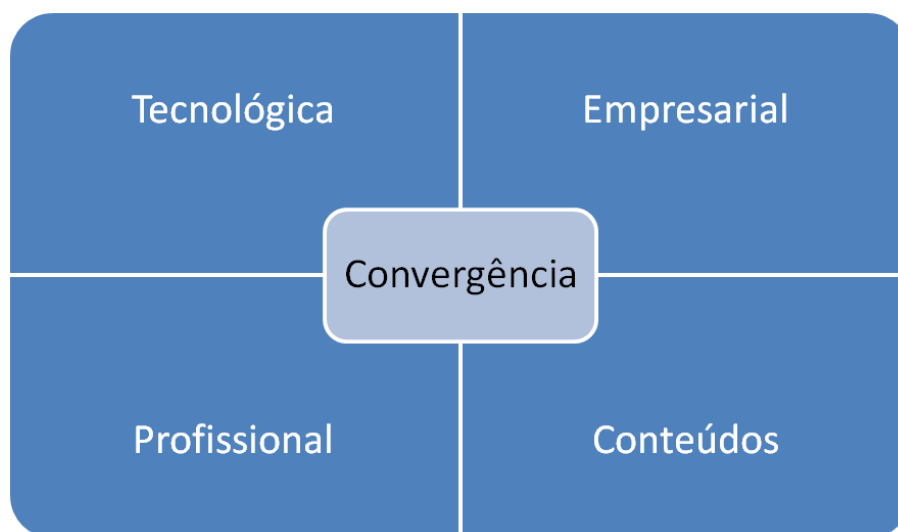
4. Convergência de conteúdos: define a finalidade das diferentes modalidades da convergência. Através da multimedialidade, representa a mudança tecnológica, mas também dos aspectos logísticos e do perfil dos profissionais.

A convergência representa diversas dimensões das mudanças nos meios de comunicação (Figura 2).

⁷⁰ Tradução do autor. No original: “[...] la digitalización está obligando a las empresas periodísticas a migrar desde un modelo de producción sumamente condicionado por el soporte de recepción – el periódico de papel, el transistor de radio, los televisores –, hacia otro relativamente independiente de ese factor. A diferencia de antaño, en el periodismo actual una misma pieza informativa tiende a ser consumida a través de múltiples canales y soportes, a menudo de manera simultánea.”

⁷¹ Tradução do autor. No original: “En el marco de los actuales procesos de integración de redacciones, suele ser un objetivo habitual de las empresas conseguir que sus periodistas adopten un perfil polivalente en términos mediáticos. La fórmula más común es implantar una polivalencia multiplataforma en torno a los medios de una misma marca. En estos casos, los periodistas que antaño publicaban en un único soporte pasan a trabajar indistintamente en todas las plataformas donde está presente su medio.”

Figura 2: Dimensões da convergência



Fonte:elaboração própria

As ligações entre as escolas teóricas e as bases temáticas impõem uma referência importante, no contexto da teoria recorrente na nossa investigação, e que caracteriza a convergência profissional. A relação surge das pesquisas em torno da forma de integração das redações (Avilés *et al*, 2009), em três países da Europa, com o estabelecimento de três modelos de análise: integração plena, colaboração entre redações e coordenação de suportes separados: “Os casos de integração de redações são implementados com distintos graus de complexidade, tendo em conta as diversas culturas geográficas implicadas” (Salaverria, 2010, p. 56).

A convergência jornalística, como um processo, está relacionada com um conjunto de mudanças no jornalismo, com incidência nas questões que foram indicadas. A sua definição constitui uma referência aceita, em particular, pela ligação estabelecida através das pesquisas sobre o tema, em torno das relações institucionais, da rede formada por pesquisadores do Brasil e da Espanha, ampliada para Portugal.

A convergência jornalística é um processo multidimensional, facilitado pela implementação generalizada de tecnologias de telecomunicações digitais, que afeta ao âmbito tecnológico, empresarial, profissional e editorial dos meios de comunicação, propiciando uma integração de ferramentas, espaços, métodos de trabalho e linguagens anteriormente dispersos, de forma que os jornalistas produzem conteúdo que é distribuído através de múltiplas plataformas mediante linguagens próprias de cada uma. (Salaverria, 2010, p. 59)⁷²

⁷² Tradução do autor. No original: “La convergencia periodística es un proceso multidimensional que, facilitado por la implantación generalizada de las tecnologías digitales de telecomunicación, afecta al ámbito tecnológico, empresarial, profesional y editorial de los medios de comunicación, propiciando una integración de herramientas, espacios, métodos de trabajo y lenguajes anteriormente disgregados, de forma que los periodistas elaboran contenidos que se distribuyen a través de múltiples plataformas, mediante los lenguajes propios de cada una.”

A apresentação das características que permitem um entendimento sobre a convergência ajuda na sua compreensão como fenômeno, capaz de promover alterações nas práticas do jornalismo e da forma de atuação dos jornalistas. A convergência reflete, na promoção da mudança, aspectos que definem o novo ambiente dos meios de comunicação, caracterizado pelo uso da tecnologia digital.

A modificação está caracterizada pela digitalização, a marca da inovação que estabeleceu, para os meios de comunicação, novas formas de atuação e procedimentos, vinculados ao atual ecossistema. A compreensão sobre o que representa a digitalização como agente do processo que estabelece a convergência contribui para uma melhor avaliação do impacto da tecnologia, no quadro atual, sobre os meios de comunicação.

2.1.1. Digitalização: agente da mudança

A digitalização corresponde à base do estabelecimento da convergência, como a dimensão do processo que está relacionada com a utilização da tecnologia. A sua referência é a mesma, como a de outras formas de inovação que promoveram mudanças na atuação dos meios de comunicação, com reflexos no jornalismo (Traquina, 2005a).

O que acentua a importância da digitalização é a maneira como a transformação foi estabelecida, através da tecnologia. A utilização da internet como meio e o desenvolvimento da linguagem digital (Manovich, 2001) permitiram a adaptação dos antigos meios aos novos para a veiculação de informação, além de uma nova forma de produzir e distribuir conteúdos, com a tecnologia como a base da mudança.

A linguagem digital determina a nova realidade dos meios de comunicação, entendida como o uso dos recursos da tecnologia, separando os meios entre novos e velhos, de acordo com as características estabelecidas. A linguagem digital define a forma como foram caracterizados os novos meios, comparativamente aos antigos - rádio, televisão, jornal, cinema -, estabelecida como os “princípios dos novos meios” (Manovich, 2001, p. 72).

Os elementos que correspondem aos “princípios dos novos meios” correspondem às funções como representação numérica, modularidade, automatização, variabilidade e transcodificação cultural. As funções representam aspectos que servem para designar o objeto que, através do processo de digitalização, ganha a forma de um arquivo, como ocorre, por exemplo, com o registro de uma gravação para um meio audiovisual como o televisivo. A representação como um arquivo digital é diferente da tecnologia analógica, que estava baseada na existência de uma cópia (Schiavone, 2003, p. 43).

A digitalização é o processo básico da utilização do novo sistema, como um dos princípios dos novos meios - a característica que os distingue dos antigos (Manovich, 2001, p. 196):

1. Meios analógicos, convertidos em representação digital;
2. Suportes digitais que partilham o mesmo código digital, o que permite serem vistos através de um equipamento, o computador;
3. Os novos meios permitem o acesso aleatório, já que a capacidade de armazenamento dos equipamentos informáticos facilita a localização, na mesma velocidade;
4. De forma diferente da representação analógica, uma representação digital contém uma quantidade fixa de informação;
5. A cópia pode ser feita, sem perda da qualidade e de forma ilimitada, diferente dos velhos meios;
6. Os novos meios são interativos, sem uma ordem de apresentação determinada, como ocorria com os antigos meios.

A digitalização corresponde à transformação da imagem em um arquivo, da mesma forma que ocorre com um texto, através do computador. A definição de digital está baseada em um código binário, no qual a referência para o arquivo são os números 0 e 1. O funcionamento do dígito binário ou bit é comparado ao de um interruptor: “Se estiver ligado, atribuirá o algarismo 1; se estiver desligado, o algarismo 0” (Zettl, 2011, p. 53).

Uma metáfora demonstra a diferença do sistema digital para o analógico. Os dois sistemas são relacionados com um exemplo em que existem duas alternativas para subir uma rampa. A diferença é estabelecida pela digitalização.

O sinal analógico é como uma rampa sem fim nos transportando de elevação em elevação. [...] pouco importa se utilizamos degraus grandes ou pequenos: gradual e inevitavelmente, chegaremos à elevação desejada. [...] no domínio digital utilizamos degraus para chegar à mesma elevação. É algo bem semelhante à forma ambos/ ou um dos. A elevação foi quantizada (dividida) em várias unidades distintas – os degraus. Assim, ou subimos até o próximo degrau ou ficamos onde estamos. Não é possível subir o degrau pela metade ou subir um quarto do degrau. [...] O sistema analógico processa e grava um sinal contínuo oscilando exatamente como o sinal original (a linha da rampa). O processamento digital, por sua vez, transforma a rampa em valores distintos. Esse processo é chamado digitalização. (Zettl, 2011, p. 54).

A importância da digitalização para os meios de comunicação é associada com a explosão da internet (León, 2014), mas era um recurso utilizado pelas emissoras televisivas desde a década de 70 (Ohanian, 1998). Os equipamentos funcionavam através dos princípios da digitalização e permitiam a correção da qualidade do sinal de gravação, realizada com a tecnologia analógica.

Efeitos como o *slow-motion*⁷³ são ainda utilizados na transmissão de eventos esportivos: “Na realidade, o armazenamento de sinais de vídeo analógico em discos de computador tinha uso regular durante os anos 1970. Uma das primeiras razões foi a reprodução em câmera lenta para eventos esportivos de televisão” (Ohanian, 1998, p. 26)⁷⁴.

O computador ampliou a importância da digitalização, porque integrou as operações (Keirstead, 1995 & 2005), em um período em que a edição ainda era realizada com os métodos do *videotape*, com a utilização de fitas. A informatização representa o passo inicial do processo de digitalização. O uso do computador começou com o funcionamento da rede norte-americana *Cable News Network* (CNN), especializada em notícias, para em seguida ser implantado pela BBC (Whitemore, s/d; Keirstead, 2005).

As operações realizadas com o computador permitiam a sua utilização para receber os sinais transmitidos, inicialmente, através dos satélites, depois feita pelas agências internacionais de notícia com o uso da internet, por meio de um protocolo para a transferência de arquivos - *File Transfer Protocol* (FTP). A mudança para a tecnologia digital estabeleceu um novo fluxo na distribuição da informação, através das agências (Silva, 2006).

A internet representou, para as agências, a alteração de um sistema de distribuição de notícias audiovisuais, estabelecido na década de 60 e baseado no uso de satélites. A mudança da forma de distribuição pelas agências internacionais é analisada como uma modificação do papel que desempenhavam, compreendido como um instrumento da “globalização”.

Grande parte da literatura da globalização publicada na década de 1960 liga o processo de globalização cultural ao satélite, mas esse papel como agente da globalização diminuiu substancialmente devido à Internet. Uma vez que a maior parte do vídeo começou a ser transmitido pelas agências de notícias por *File Transfer Protocol* (FTP), através da Internet ou dos *links* de dados fixos das agências noticiosas, o muito caro e mais espaçoso cabo submarino assumiu, pelo menos, um papel tão importante. (Paterson, 2011, p. 6)⁷⁵

A digitalização alcança o grau que está reconhecido no quadro atual a partir da década de 80, com a melhoria de capacidade de compressão e de armazenamento das imagens, através dos recursos de conversão. A compressão permite a redução de um arquivo, de forma codificada, para ocupar um espaço menor (Pizzotti, 2003).

⁷³ O efeito é chamado em emissoras brasileiras de câmera lenta, porque reduz a velocidade da imagem, tornando o movimento lento (Pizzotti, 2003, p. 240).

⁷⁴ Tradução do autor. No original: “In actually, the storage of analog video signals on computer disks had been in regular use through the 1970s. One of the earliest reasons was for slow-motion playback for television sporting events.”

⁷⁵ Tradução do autor. No original: “Much of literature of globalization dating to the 1960s links the process of cultural globalization to the satellite, but this role as agent of globalization has substantially diminished due to the Internet. Since the bulk of news agency video started transmitted by file transfer protocol (FTP), via the Internet or the news agencies own fixed data links, the vastly costly and more capacious undersea cable has taken on at least as important a role.”

Na televisão a sua importância é determinada pela redução da quantidade de dados armazenados, porque promove uma espécie de seleção da gravação de imagem e áudio, eliminando o que é repetido ou de menor importância: “As técnicas de compressão de dados basicamente utilizam dois fatores: a redundância de dados e a capacidade da percepção humana” (Pizzotti, 2003, p. 78).

A evolução das técnicas de compressão de vídeo digital (Ohanian, 1998), em um período de menos de 20 anos, entre o início da década de 80 e o ano de 1998, configura a condição para o uso do sistema digital de edição não linear. Uma realidade que estabelece a condicionante para que a edição possa realizar-se, especificamente no jornalismo televisivo, mas que tem reflexo no funcionamento da televisão no quadro atual.

Os sistemas *DNLE* [sistema digital de edição não linear] operam utilizando a qualidade de imagem comprimida ou não. Os sistemas baseiam-se em um princípio fundamental: as imagens e os sons são primeiro convertidos em dados digitais e depois são manipulados da mesma maneira que um escritor manipula palavras com um processador de texto. (Ohanian, 1998, p. 150)⁷⁶

O sistema digital de edição não linear é considerado consolidado em 1995 (Ohanian, 1998). As televisões já usavam os recursos digitais para o recebimento de informações das agências de notícias e a produção de grafismo; equipes de trabalho com sistemas de captação digital (*DNG*) e a edição incorporam o sistema de edição não linear (Avilés, 2006a). A implantação sucessiva do sistema digital de edição pelas emissoras de TV começa em 1993, principalmente por empresas que atuavam na distribuição de notícias audiovisuais, além das agências, e canais locais, em países da Europa (Bandrés *et al*, 2002).

A televisão faz uma utilização mais ampla da digitalização, com a integração dos processos para produzir e distribuir o conteúdo. A digitalização representa, para as estações de TV, mais do que a possibilidade de realizar procedimentos mais rápidos e seguros nas atividades operacionais cotidianas. Um processo como a digitalização altera a característica da televisão como meio de comunicação, por representar a base da transformação estabelecida pela convergência tecnológica.

As modificações, com a digitalização, nos procedimentos realizados pelas emissoras, principalmente entre os relacionados com as práticas do jornalismo e dos jornalistas, têm um sentido de oportunidade e de alterações no modelo de negócios (Masip, 2008). A digitalização permite às estações de TV a ampliação da capacidade de produção e o recurso a uma

⁷⁶ Tradução do autor. No original: “DNLE systems operate using both compressed and uncompressed picture quality. DNLE systems are based on a fundamental principle: pictures and sounds are first converted to digital data and are then manipulated in the same way that a writer manipulates words with a word processor.”

tecnologia que é considerada “mais barata e mais fácil de usar que a tecnologia analógica” (Masip, p. 44).

A digitalização amplia a importância que foi estabelecida para a internet, relacionada com a televisão (Abuín, 2014), ao permitir ao meio a assimilação de características do ambiente digital, como a interatividade, e fidelizar a audiência, com a adaptação aos novos hábitos de consumo do público que assiste aos programas sem a rigidez da programação convencional. Para além disso, estabelece a alternativa de formatos narrativos para uma distribuição multiplataforma, através dos canais habituais e dos dispositivos móveis.

A televisão, com a digitalização, busca a manutenção de uma condição, a audiência, com a sua disponibilidade através de várias telas. A tentativa é a de parecer muitas, ao continuar a ser a mesma.

2.1.1.1. O conteúdo em plataformas diferentes

A distribuição multiplataforma materializa o objetivo da convergência, caracterizada pela associação dos processos de produção e das modalidades de acesso ao conteúdo, promovidas pelo uso da tecnologia digital (Cabrera, 2010 & 2013). A distribuição multiplataforma através da televisão reflete-se na oferta de novas formas de recepção ao público, o que redefine o papel desempenhado pelo meio na produção de conteúdo.

A digitalização interfere para o estabelecimento de outra forma de funcionamento para a TV, porque modifica a natureza da sua produção, baseada em um fluxo contínuo, determinado pela programação. A sua implementação representou, no meio televisivo, uma mudança nos procedimentos, mas ganhou outra dimensão com o desenvolvimento “quase de forma simultânea” (León, 2014, p. 21), com o surgimento da internet.

As alterações têm sido compreendidas como conceituais, quanto ao processo de distribuição do conteúdo. O acesso à programação sem o condicionamento do fluxo - uma forma estabelecida antes da transformação promovida pela tecnologia, modificada pelo surgimento de novas plataformas -, permite ao espectador a escolha do que pretende e como irá assistir.

No novo ecossistema comunicativo são estabelecidas novas formas de acesso à informação e novas formas de relacionamento entre os produtores de programas e as audiências. Inclusive, cabe afirmar que o conceito tradicional de televisão – um fluxo contínuo de programação a qual o espectador se conecta – deixou de ser essencial, dado que agora é o espectador que decide o que e quando assistir. (León, 2014, p. 21)⁷⁷

⁷⁷ Tradução do autor. No original: “En el nuevo ecosistema comunicativo se establecen nuevos modos de acceder a la información y nuevas formas de relación entre los productores de programas y las audiencias.

A digitalização amplia o número de canais disponíveis com a transmissão do sinal de forma aberta, sem a necessidade de pagamento, em cinco vezes mais a quantidade disponível com a tecnologia analógica (León, 2014). A ampliação ocorre com a implantação da televisão digital terrestre. A oferta de conteúdo tem mais alternativas com a distribuição da produção através da internet (Pato, 2012; Francés, 2014).

A forma de distribuição da televisão pela internet é mediada por conexões com bandas largas, pelo sistema denominado *Internet Protocol Television (IPTV)*. O sinal através do *IPTV* é transmitido com a técnica de *video-streaming*, que é considerada uma tecnologia que modificou a televisão atual, por ser “uma técnica que permite a transmissão de imagens em movimento, através da internet” (Francés, 2014, p. 98). O acesso pode ser feito com uma gravação ou em simultâneo, durante a exibição. A transmissão com som é denominada *streaming media*.

A internet amplia a possibilidade de recepção do conteúdo televisivo, inclusive com o acesso através dos dispositivos móveis. O uso da internet como meio de transmissão para as emissoras reafirma a convergência, mediante o uso da tecnologia para a associação de conteúdos e meios de comunicação, com o estabelecimento de um novo fluxo: “[...] a televisão chegou à rede, e a rede a televisão, ou seja, a convergência tecnológica passou para a convergência de conteúdo e meios de comunicação no mesmo fluxo.” (Francés, 2014, p. 99)⁷⁸.

A internet é analisada como um desafio para a televisão, pelo que representa como alternativa para a distribuição de conteúdo (Abuín, 2014) e na luta pela manutenção da audiência (Avilés & Martínez, 2008), com a conquista da parcela do público cada vez mais fragmentado pelas opções de recepção. O desafio para a distribuição de conteúdos está relacionado com as estratégias utilizadas através da rede, identificadas de duas formas.

A primeira representada pelas empresas de comunicação do setor televisivo, que usam a internet para a emissão do conteúdo das emissoras; a outra, a alternativa de canais que dispõem da rede como a opção de consumo. O compartilhamento do conteúdo na rede, pelas emissoras, representa um esforço para diminuir a perda de público, inclusive com a adequação do formato aos dispositivos móveis, para que sejam baixados das páginas das estações na internet (Abuín, 2014, p. 111).

O desafio da audiência fez a televisão, a partir do uso dos dispositivos móveis para a recepção da programação, desenvolver aplicativos que permitem ao público, além de assistir, interagir

Incluso cabe afirmar que el concepto tradicional de televisión – un flujo continuo de programación al que el espectador se conecta –, ha dejado de ser esencial, dado que ahora es el espectador quien decide qué quiere ver y cuándo desea hacerlo.”

⁷⁸ Tradução do autor. No original: “[...] la televisión ha llegado a la red, y la red a la televisión, es decir, la convergencia tecnológica ha dado paso a la convergencia de contenidos y medios de comunicación clásicos en un mismo flujo.”

por meio da conexão. A esta forma de recepção está atribuída à definição de “segunda tela”, relacionada aos conceitos de “audiência social ou *share social*” (Abuín, 2014, p. 110).

A distribuição multiplataforma representa, para a televisão, através da ampliação da disponibilidade do conteúdo, uma tentativa de manutenção da audiência - uma estratégia baseada na presença em suportes diversos, incluindo os dispositivos móveis. A distribuição do conteúdo televisivo em plataformas diferentes depende da capacidade de adaptação e mudanças de procedimentos, relacionadas com as rotinas dos meios e as práticas dos profissionais, além da utilização de recursos tecnológicos como ferramentas para promover a integração.

2.1.1.2. Redações digitais: integração na estratégia de mudança

A integração das redações é um resultado da convergência jornalística (Salaverría & Negredo, 2008). A integração materializa a convergência, através da fusão das redações de mais de um meio. Ela representa uma das formas práticas da convergência, mas o que define a sua função não é a alteração que está relacionada com o produto, mas a mudança do processo de produção, incluindo a distribuição.

Um processo de convergência exige uma reestruturação global de toda a empresa. Longe de se esgotar em um mero deslocamento físico dos profissionais, esta mudança exige uma modificação profunda dos processos de produção como a única maneira de alcançar a renovação dos produtos de informação. Limitar-se a integrar redações sem fazer outras mudanças estruturais parece, portanto, um erro estratégico grave. (Salaverría & Negredo, 2008, p. 16)⁷⁹

A integração das redações altera as rotinas, além de modificar o perfil e a atuação dos profissionais. A mudança permite a distribuição multiplataforma, o que complementa a integração através de ferramentas baseadas na tecnologia digital e dos recursos da informática e da eletroeletrônica, como ocorre nas televisões, com o sistema digital de edição não linear. A integração, relacionada com a redefinição das funções dos profissionais, a inovação tecnológica e o desenvolvimento dos novos formatos e linguagens representam “os sinais mais relevantes da convergência” (Domingo *et al*, 2008).

A reorganização das redações baseia-se em modalidades e fórmulas decorrentes da convergência (Salaverría & Negredo, 2008). A sua representação é analisada por meio de tipos

⁷⁹ Tradução do autor. No original: “Un proceso de convergencia exige una reconversión integral de toda la empresa. Lejos de agotarse en la mera reubicación física de los profesionales, ese cambio exige una mudanza profunda de los procesos de producción como único modo de alcanzar una regeneración de los productos informativos. Limitarse a fusionar redacciones sin haber acometido previamente otros cambios estructurales se antoja, por tanto, un craso error estratégico.”

de coordenação (Avilés *et al*, 2009) e graus de adaptação dos conteúdos, levando em conta as características dos meios (Cabrera, 2010).

A definição das modalidades está relacionada com a forma de integração que usa como referência o jornal, o meio impresso (Salaverría & Negrodo, 2008). O relacionamento é identificado através do vínculo que a integração estabelece com os outros meios. A modalidade de integração define a escala, por meio de critérios como os meios integrados e a distribuição geográfica da área de cobertura alcançada. As fórmulas estão baseadas em aspectos que abrangem a associação dos profissionais para a realização das tarefas, o ciclo de produção e a autonomia da atividade editorial.

A escala mediática é dividida em três modalidades:

1. Convergência a dois (impresso e online): considerada a mais praticada e natural por permitir uma racionalização da colaboração existente na prática. As consequências são a mudança do ciclo de fechamento, que passa a “contínuo e a transformação das atividades dos jornalistas de monoplateforma a multiplateforma” (Salaverría & Negrodo, 2008, p. 127);
2. Convergência a três (impresso, online e televisão): reflete a ampliação da capacidade de transmissão pela internet, o que permite a convergência dos formatos jornalísticos textuais, audiovisuais e interativos. As diferenças da televisão como meio, relacionadas com aspectos da sua linguagem, forma de apresentação, especialidades e recursos tecnológicos, “tornam difícil transladar para a web” (Salaverría & Negrodo, 2008, p. 128);
3. Convergência a quatro (papel, online, televisão e rádio): definido como o modelo mais complexo. Cada meio depende de um trabalho específico, o que impede que os jornalistas trabalhem, simultaneamente, para todos os meios convergentes. A modalidade de convergência influi na dimensão e na “área de influência da organização informativa” (*Idem*, p. 129).

O projeto de integração desenvolvido em Tampa, Florida, nos Estados Unidos, permitiu a sua definição como um laboratório de modelos, porém limitado (Salaverría & Negrodo, 2008). O projeto denominado *Tampa News Center* representava a convergência de três meios, um jornal impresso e uma televisão, além da produção de um jornal online. A integração estava baseada em sete níveis e o mais destacado era a atuação dos fotógrafos do jornal e câmeras da televisão, que realizavam coberturas para os dois meios, utilizando equipamentos adequados para cada um.

A atuação conjunta revelou a necessidade de uma adaptação da linguagem adotada por jornalistas de dois meios, com características diferentes. A existência de uma forma de expressão própria e de termos que representavam um código para cada grupo estabeleceu uma aprendizagem, para que houvesse uma comunicação entre os jornalistas (Silcock & Keith, 2006). Para esses profissionais, a diferença não era representada pela terminologia do processo de integração, mas a existência de uma própria de cada meio. A mesma constatação foi feita em outro projeto desenvolvido nos Estados Unidos, no Arizona, de convergência entre um jornal e uma emissora de TV (*Idem*, 2006).

A segunda forma para definir a integração é a escala geográfica, dependente da área de atuação dos meios e do tamanho das suas redações. A escala geográfica tem como referência duas características: meios nacionais; e locais e regionais.

1. Meios nacionais: definidos pelo tamanho das redações, que permitem a especialização dos profissionais, de acordo com a forma de associação, entre temática e prática. A convergência valoriza a preservação da cultura interna, assim como o posicionamento em relação ao mercado e à linha editorial, comparando-se com outros meios de uma mesma empresa de comunicação;
2. Meios locais e regionais: A integração é mais facilitada, pela existência de maior flexibilidade na convivência entre as redações, o que permite a realização de uma cobertura, para diferentes meios, pelo mesmo profissional. Uma forma de associação característica é com meios de grupos diferentes.

As fórmulas estão baseadas em três vertentes, de acordo com a associação entre os jornalistas para o trabalho nas redações integradas, com o próprio ciclo de produção e as relações entre os setores editorial e comercial estabelecidas nas empresas (Salaverría & Negrodo, 2008, pp. 131-133):

1. Integração por seções temáticas: a seção⁸⁰ permite reforçar uma área temática de cobertura como uma unidade de produção, introduzindo a “mentalidade multiplataforma”. A integração por seções temáticas tem como característica o estabelecimento de uma como “ponta de lança, experimentando a pequena escala o modelo pretendido para toda a redação” (*Idem*, p.131). A integração por seções é complementada pela mesa central, para a coordenação das edições e a atuação dos núcleos de produção, em torno de um ou de dois, interconectados.

⁸⁰ O termo é o equivalente, no caso do jornalismo brasileiro, ao de editoria, que estabelece as divisões da redação em áreas temáticas de cobertura.

2. Integração por ritmo informativo: baseada em um ritmo de produção de 24 horas, sete dias por semana. Um aspecto é a diminuição da capacidade de análise, reflexão e abordagem narrativa, características das grandes reportagens. A divisão por ritmos estaria relacionada com a atualização contínua da internet, a produção de uma edição diária, assim como especiais multimídia e edições de fim de semana, considerados para os dois meios;
3. Integração comercial e autonomia editorial: opção adotada por empresas que estabelecem uma separação entre as operações, com a autonomia da produção de conteúdo.

O processo de integração pode ser avaliado pela análise da coordenação, estabelecido de três formas (Avilés *et al*, 2009, p. 174): “integração plena, colaboração entre as redações e coordenação de suportes separados”. Uma matriz permitiu o estabelecimento da forma de coordenação, relacionada com aspectos como a produção de conteúdo, baseada no enfoque do projeto de convergência, na forma de gestão da redação, na prática dos jornalistas e na organização do trabalho.

A análise envolveu seis empresas de comunicação, de três países da Europa - Alemanha, Áustria e Espanha -, com atuação em meios diversos, entre jornal, rádio, televisão, internet e outros. A definição do nível de integração estabelece o estágio de convergência jornalística. As três formas de coordenação foram caracterizadas do seguinte modo (Avilés *et al*, 2009, pp. 193-195):

1. Integração plena: significa que os jornalistas recebem treinamento adequado para se adaptarem à produção multimídia, sendo a convergência dos suportes relacionados em uma mesma empresa o objetivo principal;
2. Colaboração entre as redações: os jornalistas, neste modelo, trabalham em seções e redações diferentes, mas estão conectados através de coordenadores multimídia ou rotinas do fluxo de produção. Os chefes são considerados a chave da coordenação e cooperação, como ocorre na promoção cruzada. Os jornalistas mantêm a especialização em seus suportes e linguagem. A polivalência é uma exceção e a convergência serve como uma ferramenta para a cobertura informativa e um melhor aproveitamento dos recursos;
3. Coordenação de suportes separados: a convergência não é um objetivo. Não existe a intenção de aplicar qualquer estratégia multimídia ou de integrar os processos de produção e distribuição. A avaliação é de que o desenvolvimento autônomo representa uma opção melhor.

Com esta análise pode concluir-se que a convergência “alcança em cada projeto resultados diferentes” (Avilés *et al*, 2009). A avaliação está relacionada com a concepção do processo isolado, que tem a tecnologia como o elemento de liderança.

A convergência jornalística não deve ser depreciada como um simples efeito de tendências na estratégia corporativa ou de renovação tecnológica. A inovação está apoiada nas decisões de profissionais e empresários, enquanto os jornalistas adaptam as novas ferramentas às suas próprias expectativas, técnicas e rotinas. Portanto, a convergência jornalística não deve ser considerada como um processo liderado pela tecnologia, mas como um processo que utiliza a inovação tecnológica para alcançar objetivos específicos em ambientes particulares, de modo que cada projeto de convergência alcança resultados diferentes. (Avilés *et al*, 2009, p. 195)⁸¹

Uma avaliação (Bastos, Zamith, Reis & Jerônimo, 2013) sobre a relação entre as redações dos meios portugueses, baseada na convergência, constatou a existência de uma integração em três deles - dois jornais (*Correio da Manhã* e *Jornal de Notícias*) e uma rádio (*Renascença*). A avaliação utiliza, como referência para definir o processo, quatro níveis, no qual o mínimo era representado por algum grau de compartilhamento e o máximo correspondia à integração total.

A diferença entre os níveis foi registrada através dos seguintes critérios (Bastos *et al*, 2013, p. 24):

1. Relação mínima: redações independentes, fisicamente separadas, sem o compartilhamento de cargos editoriais que, ainda assim, dividem recursos relacionados com a organização e o pessoal;
2. Espaços separados: redações independentes que, apesar de localizadas em espaços diferentes, fazem o compartilhamento de conteúdos;
3. Espaços em comum: redações diferentes que compartilham o mesmo espaço físico e têm além de uma estrutura organizativa que é responsável pela coordenação do processo;
4. Redação integrada: as redações trabalham sob uma estrutura organizativa única e produzem conteúdos para diversos meios de comunicação.

⁸¹ Tradução do autor. No original: “La convergencia periodística no debe depreciarse como un simple efecto de las tendencias en la estrategia corporativa o en la renovación tecnológica. La innovación se apoya en las decisiones profesionales y empresariales y los periodistas adaptan las nuevas herramientas a sus propias expectativas, técnicas y rutinas. Por tanto, la convergencia periodística no se debe considerar como un proceso liderado por la tecnología, sino como un proceso que usa la innovación tecnológica para alcanzar objetivos específicos en entornos particulares, y por eso cada proyecto de convergencia alcanza distintos resultados.”

O grau de adaptação do processo de produção do conteúdo, em meios distintos, é uma forma de compreender o processo de integração das redações de uma maneira mais ampla, além da consideração de que a convergência tem como objetivo final a distribuição multiplataforma (Cabrera, 2010 & 2013). Em uma escala de zero a quatro, o grau de adaptação que corresponde ao nível de integração do processo de produção, permite definir a forma adotada para a distribuição do conteúdo pelos meios.

1. Grau zero - conteúdo monomídia: cada meio distribui exclusivamente os conteúdos gerados pela sua redação em empresas que têm vários meios;
2. Grau um - conteúdo com difusão multiplataforma, com adaptação automática: os conteúdos gerados por redações separadas são distribuídos por sistemas automatizados, sem a intervenção humana. Corresponde à situação das empresas com vários meios;
3. Grau dois - conteúdo com difusão multiplataforma, com adaptação automática e pouca intervenção humana: ação de empresas com vários meios, com a distribuição do conteúdo por redações separadas, com sistemas automatizados e processos de edição com a participação humana para a modificação de títulos e aberturas;
4. Grau três - conteúdo com difusão multiplataforma, com elevada participação humana para cada meio: ação verificada em empresas com vários meios, com geração de conteúdo por redações separadas, sistemas automatizados e processos simultâneos de edição com a participação humana. A edição implica em uma reelaboração das informações, com a inclusão de enlaces hipertextuais, o que permite a informação produzida pelo impresso ser usada pelo meio online, adicionando outros recursos, como fotografia, gravações de som e vídeo;
5. Grau quatro - conteúdo com planejamento e difusão multiplataforma: empresa com vários meios que coordenam a cobertura, com a participação de jornalistas polivalentes, que elaboram notícias para os diversos meios.

O estabelecimento da integração, através da reorganização das redações, depende da mudança das práticas, relacionadas com as rotinas, o perfil e a forma de atuação dos profissionais, sendo realizadas com ferramentas e desenvolvidas com recursos da tecnologia digital. Nesse sentido, a integração está condicionada pelos recursos disponíveis. A mudança das práticas depende da utilização de sistemas de gestão de conteúdo, do mesmo modo que, para a produção de conteúdo multiplataforma, é necessária a utilização de dispositivos de gravação e registro, relacionados com a tecnologia digital (Salaverría & Negredo, 2008).

A realidade de produção das emissoras televisivas está modificada com a utilização do sistema de edição não linear, associado ao uso para a captação e registro de equipamentos, como câmeras de tecnologia digital. Os recursos permitem, a uma estação de TV, a alteração dos seus procedimentos, com novos padrões para produzir os programas de informação, com uma maior agilidade que é ampliada pela integração e a mudança do perfil, além da atuação dos profissionais. Uma redefinição da produção do conteúdo televisivo através da notícia. “[...] à medida que a tecnologia se torna incorporada na rede de notícias, um complexo e contínuo processo de transposição ocorre, o que inclui a reconfiguração da agenda de notícias, processos de seleção da notícia e também o conteúdo da notícia.” (Hemmingway, 2008, p. 116)⁸².

As redações digitais (Bandrés *et al*, 2002; Pavlik, 2005) permitem a integração dos processos de produção, estabelecidos pelas rotinas. A designação digital indica a diferença em relação à redação de película, relacionada com o período de trabalho com o filme, mantido apesar da utilização do *videotape*, a partir da década de 70. A distinção da estrutura numa redação digital está na forma mais descentralizada de trabalho.

A redação digital é considerada uma influência da internet para produzir e distribuir conteúdo, desenvolvida na década de 90, quando os meios impressos usaram modelos diferentes (Pavlik, 2005). As atividades eram divididas por meio e a separação das redações prevaleceu até o fim da década referida, quando foi implantado o modelo baseado na tecnologia digital, com a produção de mais de um meio de forma integrada. A tecnologia define o funcionamento da redação digital.

Uma redação digital é aquela em que cada componente processa a informação em formato digital informatizado. Todos os textos, dados, gráficos, áudio e vídeo são digitais; não há nem tecnologia nem conteúdos analógicos. Do telefone à televisão, tudo é informatizado. Em uma redação digital, as informações em vídeo digital ou analógico dependem de uma fita; satélite ou outras fontes são transferidos para o formato digital. Os editores e produtores processam logo esses conteúdos de forma não linear, cortando, colando ou manipulando o vídeo em movimento tão facilmente como palavras em um processador de texto. (Pavlik, 2005, p. 188)⁸³

A implantação de uma redação com as características digitais é iniciada através do computador, estabelecido como equipamento básico do processo de integração. A utilização do computador para a concentração das atividades de uma redação antecedeu a etapa de

⁸² Tradução do autor. No original: “[...] as the technology becomes embedded in the news network, a complex and ongoing process of translation occurs, which includes the reconfiguration of the news agenda, the newsgathering processes and also the news content.”

⁸³ Tradução do autor. No original: “Una redacción digital es aquella en la que cada componente procesa información en formato digital informatizado. Todos los textos, datos, gráficos, audio y vídeo son digitales; no hay ni tecnología ni contenidos analógicos. Desde el teléfono a la televisión, todo está informatizado. En una redacción digital, las informaciones en vídeo digital o analógico se nutren de una cinta; el satélite u otras fuentes se transfieren a formato digital. Los editores e productores procesan luego esos contenidos de forma no linear, cortando, pegando o manipulando el vídeo en movimiento de forma tan sencilla como un procesador de texto las palabras.”

digitalização das estações, iniciada pela CNN e, posteriormente, pela BBC, na década de 80 (Keirstead, 1999 & 2005; Whitemore, s/d).

O sistema utilizado pela CNN para a operação da primeira emissora especializada na exibição de notícias durante 24 horas foi reproduzido pelo mundo, com o estabelecimento de um novo padrão para a atuação do jornalismo e, neste caso, de operação.

A CNN tem a primeira redação de televisão totalmente computadorizada. Ela será utilizada para tudo: mensagem de telex, elaboração de pautas, redação de notícias, trabalho dos produtores, *teleprompter*, lista de teipes disponíveis, programação visual e recados para pessoas específicas. Não haverá máquinas de escrever na redação. Apenas terminais de computador. Vamos poupar, diariamente, uma tonelada de papel. (Whitemore, s/d, p. 136).

Os computadores instalados em rede permitem realizar todas as operações relacionadas com um telejornal. Os procedimentos, com a digitalização, têm novas características, relacionadas com a integração, o que estabelece outra maneira de funcionamento. A interligação do computador permitiu, progressivamente, a partir do início da década de 80 (Keirstead, 2005), o seu uso em tarefas simultâneas de uma redação: do controle dos assuntos previstos para a realização de cobertura até às operações para a exibição de um programa informativo.

A estrutura da redação digital começa através dos computadores, com a utilização de programas específicos de informática para as tarefas necessárias para elaborar um telejornal.

Na primeira fase, os computadores são instalados numa rede, de modo que todos os textos do informativo estão dentro do mesmo sistema. De qualquer posto de trabalho se pode ver quais são as notícias do dia previstas para a emissão, quais estão elaboradas e, finalmente, o que está pronto para ir ao ar. [...] O editor tem uma poderosa ferramenta para calcular exatamente como está ocupado o tempo previsto, controlar o número de fitas utilizadas na emissão, as deixas de cada peça ou suas marcações para a troca da câmara, a identificação das pessoas que aparecem nos 'créditos' e até mesmo os textos que serão lidos pelo apresentador no platô através do *teleprompter*. (Bandrés *et al*, 2002, pp. 26-27)⁸⁴

O sistema digital de edição não linear é a ferramenta que estabelece a integração no jornalismo televisivo. A introdução do sistema reforça a ideia do seu funcionamento como um centro operativo (Pavlik, 2005; Avilés, 2006a), o que permite realizar o processo de produção e distribuição do conteúdo através de plataformas diferentes. O sistema dispõe de vários

⁸⁴ Tradução do autor. No original: "En una primera fase los ordenadores se instalan en red, de forma que los textos de todo el informativo se encuentran dentro del mismo sistema. Desde cualquier puesto de trabajo se puede ver cuáles son las noticias del día previstas para su emisión, cuáles están redactadas y, finalmente, las que ya están listas para salir al aire. [...] el editor tiene una herramienta poderosa para calcular exactamente cómo se ocupa el tiempo previsto, para controlar los números de las cintas que intervienen en la emisión, los pies de cada pieza o sus 'coleos', los rótulos de las personas que aparecen en los 'totales' y hasta los textos que leerá el presentador en el plató para sus entradillas del *teleprompter*."

modelos, diferenciados pelos fabricantes, mas as características básicas são as mesmas, relacionadas com os procedimentos de edição.

A mais importante de todas as características do sistema digital de edição não linear é a sua concepção, que distingue a operação relacionada com a capacidade de armazenamento do servidor de uma emissora em alta e baixa resolução (Ohanian, 1998; Bandrés *et al*, 2002; Pavlik, 2005; Micó, 2006a). A diferença merece ser destacada como uma condição importante, relacionada com a participação do jornalista no processo de edição.

A distinção está indicada porque, ainda que represente uma autonomia, a diferença na capacidade de operação do equipamento interfere na definição de uma mudança do perfil e da atuação do jornalista na edição. A transformação é reconhecida como uma mudança “em nível básico”.

O computador do jornalista consiste em uma interface mais simplificada *DNLE*, projetada para permitir que o jornalista junte o texto da história que está sendo escrita com as imagens e sons que estão armazenados no servidor. É importante notar que o jornalista não tem que copiar, ou puxar, os arquivos *MPEG* a partir do servidor para um disco local. Em vez disso, eles podem ser reproduzidos em tempo real, através de linhas de rede que ligam a estação do jornalista ao servidor central. (Ohanian, 1998, p. 110-111)⁸⁵

Um editor de imagem completa o processo iniciado pelo jornalista, com o reconhecimento da capacidade para a operação do equipamento e o domínio dos procedimentos. A admitida limitação dos jornalistas para a realização desta prática está reconhecida na própria concepção do funcionamento do sistema digital de edição, pelas características desta ferramenta para a integração das redações, desde o início da sua utilização. “A partir do momento em que o jornalista edita o conjunto da história, a sequência e as indicações que ela contém são enviadas eletronicamente para qualquer estação *DNLE*, onde um editor profissional então ajusta e coloca no ar” (Ohanian, 1998, p. 111)⁸⁶.

A alteração do processo de produção estabeleceu mudanças no perfil e atuação dos profissionais não apenas em relação aos jornalistas. A necessidade de gerenciamento dos recursos tecnológicos utilizados para a integração, como os sistemas de gestão de conteúdo, impôs o surgimento de profissionais como o *media manager* e o *system manager* (Bandrés *et al*, 2002), responsáveis por atividades relacionadas com o fluxo de trabalho da redação. Outra

⁸⁵ Tradução do autor. No original: “The journalist station consists of a more simplified *DNLE* interface, designed to let the journalist mix the text the story being written with the pictures and sounds that are stored on the server. It’s important to note that the journalist does not have to copy, or pull, the *MPEG* files from the server to a local disk. Instead, they can be played in real time over network lines that connect the journalist’s station to the central server.”

⁸⁶ Tradução do autor. No original: “Once the journalist puts the story together, the sequence and the pointers it contains are electronically sent to either the *DNLE* station, where a professional editor then hones and the air.”

função, mais específica, é a do *logger* (Jiménez, 2014, p. 198), responsável pela digitalização e a ordenação do material selecionado nos arquivos para a posterior edição. As tarefas relacionadas com o trabalho desses profissionais implicam no conhecimento das rotinas de produção e na garantia do funcionamento dos equipamentos utilizados para os procedimentos.

A avaliação da integração estabelece o processo como um ponto controverso, pelo que representa como uma “estratégia empresarial” (Salaverría & Negrodo, 2008, p. 73). A integração nas emissoras televisivas é uma consequência da relação entre o custo e o benefício, na qual a mudança da forma de produção, com um sistema digital de edição, “é um fator chave” (Avilés & León, 2004, p. 90) para emissoras públicas e privadas, em um ambiente em que a tecnologia impõe a exigência de maior velocidade para divulgar a informação.

A integração está marcada por críticas (Salaverría & Negrodo, 2008) que surgem como uma decorrência das condições de trabalho. As críticas relacionam as atividades dos profissionais que realizam a mudança da forma de produção com o acúmulo de funções e a necessidade de adaptação aos novos procedimentos, incluindo ainda um questionamento da atividade do jornalismo no ambiente digital.

Em estudos sobre a integração das redações no Brasil (Jorge & Pereira, 2009) e em Portugal (Garcia, 2009; Correia, 2009; Silva, 2013), o processo é relacionado com questões influenciadas pela transformação promovida pela tecnologia, como a mudança da identidade profissional do jornalista. Uma das questões é a sua atuação em um ambiente no qual a tecnologia é destacada, com o resurgimento de referências sobre a função: “[...] antigos dilemas da profissão (técnica *versus* formação intelectual) demonstram como velhos valores tendem a moldar percepções e usos sobre as tecnologias” (Jorge & Pereira, 2009, p. 58).

A forma de atuação marca a definição de uma prática baseada em uma limitação da movimentação dos jornalistas para a busca de informação, “o jornalismo de secretária”, verificada em um estudo sobre a implantação da convergência em diários generalistas portugueses. “O contacto com as fontes preferencialmente é feito por telefone (95%) e apenas uma reduzida percentagem de jornalistas admitem falar com as suas fontes cara a cara (5%), fruto da crescente concentração na redação” (Silva, 2013, p. 13).

A transformação tem impacto sobre a profissão. As mudanças são vistas como um momento de “viragem”, que modifica as referências estabelecidas em Portugal sobre o trabalho dos jornalistas, agora alterada pelo ambiente digital.

[...] desde finais da década de 1980, assistiu-se a uma profunda viragem na economia política dos *media*, um cenário marcado pela rotinização da mudança tecnológica e pelo surgimento de novas plataformas, pela ênfase na orientação comercial e pelo declínio da ideia de serviço público, pela progressiva diferenciação do campo jornalístico com outros criadores e produtores midiáticos, pela segmentação cavada entre os profissionais do jornalismo, pelo distúrbio na independência dos jornalistas e pela influência

para a alteração do *ethos* profissional jornalístico que provavelmente já tem repercussões nas novas gerações. (Garcia, 2009, pp. 43-44)

A divisão ou a concentração de tarefas em uma redação está relacionada a um padrão, que pode ser diferente entre países (Esser, 1998). No estudo, os modelos foram relacionados com o padrão de jornalismo em cada país observado, para analisar a estrutura das redações da Inglaterra e da Alemanha, através dos padrões de organização e das rotinas.

A integração busca uma forma de organização, através da qual as rotinas permitam desenvolver um processo que concretiza a convergência pela adaptação dos antigos meios à realidade dos novos, com a distribuição multiplataforma. Do ponto de vista da transformação, a atribuída polivalência dos jornalistas, como parte da mudança, é uma questão que ajuda a compreender a mudança, ao mesmo tempo em que valoriza a importância da atuação dos profissionais.

2.1.1.3. Polivalência: novas funções e tarefas através do computador

A polivalência é uma das condições para a integração porque representa, através das alterações das práticas dos profissionais, a mudança do processo de produção. A polivalência está relacionada, diretamente, com a modificação do perfil e da forma de atuação dos profissionais. A modificação das práticas dos profissionais, com a implantação da tecnologia digital, está marcada pela concentração cada vez maior das tarefas de uma determinada atividade do jornalismo em um mesmo profissional, a configuração da polivalência, da forma que tem sido analisada.

A mudança representada pela polivalência é relacionada com três fatores, entre eles a tecnologia (Aguado & Torre, 2010). São fatores vinculados com a convergência, os que estabelecem a alteração do perfil e a forma de atuação dos profissionais. A compreensão desses fatores identifica a polivalência como parte do processo para alcançar a convergência, entre os meios.

[...] o caso da polivalência não pode ignorar um conjunto de forças e tendências que contribuem para tornar isso possível – ou mesmo necessário. Três são os fatores do processo de convergência que marcam o horizonte da configuração da polivalência profissional: tecnológico (a digitalização da produção e gestão de recursos), expressivo (formatos de digitalização) e o econômico (reestruturação das redações e transformação dos perfis profissionais). (Aguado & Torre, 2010, p. 131)⁸⁷

⁸⁷ Tradução do autor. No original: “[...] el caso de la polivalencia no puede ser ajeno a un conjunto de fuerzas y tendencias que contribuyen a hacerla posible – o, incluso, necesaria. Tres son los factores del proceso de convergencia que marcan el horizonte de configuración de la polivalencia profesional: el tecnológico (la digitalización de la producción y la gestión de los recursos), el expresivo (la digitalización

A referência a um conjunto de fatores não retira a importância da tecnologia para o estabelecimento da polivalência. A transformação promovida pela tecnologia (Scolari *et al*, 2008) é vista como a principal causa da alteração dos perfis dos profissionais. As modificações verificadas em diversos meios têm, ao mesmo tempo, um duplo sentido, com o fim de algumas atividades, paralelo ao surgimento de novas, específicas do ambiente digital. A mudança tem o mesmo impacto para as redações de maior e menor porte, da mesma forma que para as empresas distintas pela natureza da propriedade, entre públicas e privadas.

A alteração estabelecida pela tecnologia, em relação aos perfis dos profissionais do setor de informação, está relacionada com as transformações, marcadas na década de 10 do século XXI, pela utilização do computador e o papel da internet como meio de comunicação. A compreensão é de uma mudança permanente, determinada pelo desenvolvimento de novos recursos para a prática do jornalismo.

A popularização das rotativas e das máquinas a vapor na segunda metade do século XIX introduziu alterações importantes no processo de produção da imprensa, como aconteceu no século XX, com a tecnologia eletrônica. A difusão da web e a digitalização, junto com outras transformações de caráter social, econômico e cultural, têm gerado uma série de mutações no perfil e nas competências dos profissionais da informação. No início do século XXI a rotina de trabalho atual do jornalista é totalmente conectada ao computador e à web. (Scolari *et al*, 2008, p. 39)⁸⁸

A adaptação dos profissionais às mudanças está relacionada com a ideia de “flexibilidade” (Domingo *et al*, 2007), no sentido de obter uma capacidade que permita o trabalho em todos os meios, com a ferramenta necessária à realização do processo de produção. A polivalência é um processo que tem um grau de complexidade que está relacionado com o meio, além da preparação do profissional para a realização das novas tarefas.

O seu reconhecimento em relação aos meios de comunicação, com a implantação da tecnologia digital, implica na nomeação, no caso de um meio como a televisão, de um profissional designado como teleperiodista (Micó, 2006a), informador (Scolari *et al*, 2008) ou redator de *ENG* (Noci, 2010), capaz de realizar tarefas como a gravação de imagens, redação de textos e a edição da reportagem.

A polivalência é um elemento importante para a definição da convergência, mas precisa ser entendida através dos sentidos que representa. Por um lado, existem aspectos que podem ser

de los formatos) y el económico (la reestructuración de las redacciones y la transformación de los perfiles profesionales).”

⁸⁸ Tradução do autor. No original: “La popularización de las rotativas y los motores de vapor en la segunda mitad del siglo XIX introdujo grandes cambios en el proceso productivo de la prensa, lo mismo que sucedió en el siglo XX con la tecnología electrónica. La difusión de la web y la digitalización, junto a otras transformaciones de carácter social, económico y cultural, han generado una serie de mutaciones en el perfil y las competencias de los profesionales de la información. A comienzos del siglo XXI la rutina laboral del periodista actual está totalmente ligada al ordenador y la web.”

considerados positivos, como a contribuição para a mudança do processo de produção. Por outro, entre os aspectos relacionados como negativos encontram-se os que a definem como uma estratégia das empresas para reduzir os custos.

Essa dupla natureza da polivalência torna possível que esta se constitua ao mesmo tempo como ponta de lança de quem defende a convergência como um processo de renovação e atualização da profissão jornalística e o principal aríete de quem a apresenta como um discurso vazio, que oculta estratégias empresariais para a redução de custos, paga com uma perda da qualidade de trabalho e jornalística. (Aguedo & Torre, 2010, pp. 129-130)⁸⁹

A relação da polivalência com a televisão, de uma forma prática, não surge com a implantação do sistema digital de edição não linear, mas ganha outra conotação com a tecnologia digital. A responsabilidade do jornalista pela edição implica no debate sobre a extinção de funções, como a do editor de imagem.

[...] em alguns meios de comunicação se detectou o desaparecimento dos operadores de Imagem (OPI) ou montadores. A difusão da tecnologia de edição não linear repercutiu-se entre os profissionais encarregados de manipular o conteúdo, já que a tarefa de montar as imagens está sendo progressivamente assumida pelos jornalistas. No entanto, ainda existem na Catalunha delegações de emissoras estatais onde a figura do montador persiste. Nelas 'as peças são montadas por operadores especializados'. No entanto, o jornalista participa em todas as fases do processo. (Scolari *et al*, 2008, p. 44)⁹⁰

A noção de jornalista polivalente está relacionada com a ideia de multimídia (Salaverría, 2014). A possibilidade de realização de novas tarefas, como uma consequência da mudança do processo de produção dos meios e como uma condição para a integração, estabelece novas formas de o jornalista atuar. A polivalência tem duas formas de classificação, a partir das referências entre elas (Micó, 2006b; Micó *et al*, 2007; Salaverría, 2014).

As formas de classificação da polivalência identificam as atividades do jornalista no ambiente digital. A diversidade reflete a mudança promovida pela tecnologia no perfil e a atuação do jornalista, em consequência dos aspectos que estabelecem a convergência jornalística, como a integração.

⁸⁹ Tradução do autor. No original: "Esa doble naturaleza de la polivalencia hace posible que ésta constituya al mismo tiempo la punta de lanza de quienes defienden la convergencia como un proceso de renovación y actualización de la profesión periodística y el principal aríete de quienes la denotan como un discurso hueco, ocultador de estrategias empresariales orientadas a las reducciones de costes aun precio de la pérdida de calidad laboral y periodística."

⁹⁰ Tradução do autor. No original: "[...] en algunos medios se ha detectado la desaparición de los operadores de imagen (OPI) o montadores. La difusión de la tecnología de edición no linear ha repercutido en los perfiles encargados de manipular los contenidos, ya que la tarea de montar las imágenes está siendo progresivamente asumida por los mismos periodistas. Sin embargo, todavía existen en Cataluña delegaciones de emisoras estatales donde la figura del montador sigue vigente. En ellas 'las piezas las montan operadores especializados'. No obstante, el periodista participa en todas las fases del proceso."

[...] se entende por jornalista polivalente o profissional de informação com capacidade para desenvolver tarefas diferentes com ferramentas tecnológicas que anteriormente dependiam de outras funções para produzir conteúdo para diferentes meios de comunicação. (Micó *et al*, 2007, p. 371)⁹¹

Uma forma de classificar a polivalência caracteriza as atividades do jornalista em polivalente de três maneiras: a polivalência midiática corresponde à definição dos jornalistas que produzem conteúdos para diferentes meios, simultaneamente; a polivalência temática indica a atuação dos profissionais em áreas definidas por temas, como as seções ou editorias; a polivalência técnica identifica os que fazem todas as tarefas de produção, relacionada com um meio especificamente (Micó, 2006b). A polivalência técnica ainda está relacionada com a tecnológica (Micó *et al*, 2007, p. 371).

A outra forma de classificação mantém as mesmas definições para os dois primeiros tipos, mas estabelece a indicação de polivalência funcional para a terceira, enquadrada com a mesma característica (Salaverría, 2014): a realização de várias funções para meios distintos, com o acréscimo de ter como condição a atividade do jornalista nas redações e fora delas, o que corresponde a uma capacidade de produção multimídia e sem vínculo com uma empresa (Tabela 7).

Tabela 7: Polivalência (classificação)

Tipo	Forma
Midiática	Conteúdo para meios distintos com suportes diferentes.
Temática	Conteúdo para meios diferentes vinculados a temas
Técnica, Tecnológica ou Funcional.	Conteúdo com ferramentas tecnológicas para meio diferentes

Fonte: Micó, 2006b; Micó *et al*, 2007; Salaverría, 2014.

O nível de polivalência de uma redação pode ser estabelecido através de níveis, de zero a três, em um total de quatro, utilizados para a avaliação do trabalho do jornalista em um ou mais meios (Salaverría, Avilés & Masip, 2008). A variação entre os níveis define a condição de

⁹¹ Tradução do autor. No original: "[...] s'entén per periodista polivalente el professional de la informació capacitat per desenvolupar distintes tasques amb les eines tecnològiques que abans feien servir altres figures per produir continguts per a mitjans diferents."

polivalência, do menor, uma prática monomídia, como não polivalente, para o maior, multimídia e polivalente.

1. Grau zero: monomídia, não polivalente. Está relacionado com meios separados, não convergentes;
2. Grau um: multimídia, não polivalente. Atuação em meios com distribuição multiplataforma, mas com escasso nível de digitalização;
3. Grau dois: monomídia, polivalente. Meios convencionais, com poucos recursos, que utilizam estratégias para aperfeiçoar a produção;
4. Grau três: multimídia, polivalente. Meios que desenvolvem processos de convergência, marcados pelo estabelecimento da integração das redações em empresas multimídia.

A adaptação à polivalência, com a realização de novas tarefas pelos jornalistas, parece mais natural em ambientes em que a tecnologia digital se encontra implementada. A relação com o novo ambiente dos meios de comunicação é uma das características dos profissionais que desenvolveram a carreira sem contato com a tecnologia analógica (Scolari *et al*, 2008). Os profissionais com esta característica, mais jovens, são denominados nativos digitais, em oposição aos de uma geração anterior. Os mais antigos são denominados migrantes digitais, porque dependem de uma dupla adaptação: aos equipamentos e a forma de produção.

[...] Há uma nova geração de jovens jornalistas digitais sem passado tecnológico [...] foram incorporados aos meios após o advento da Internet e só conheceram as novas dinâmicas de produção marcadas pela polivalência, a reciclagem permanente e o teletrabalho. (Scolari *et al*, 2008, p. 55)⁹²

A relação entre o ambiente digital e a capacidade de polivalência dos jornalistas foi verificada em termos de funcionamento da televisão, nos canais especializados em notícias. Os canais temáticos funcionam com a tecnologia digital desde a implantação deles, utilizada, inicialmente, para a transmissão do sinal⁹³. Uma pesquisa sobre a integração das redações dos canais 24 horas da BBC e RAI - *BBC News 24* e *RaiNews24* -, constatou que, nas emissoras

⁹² Tradução do autor. No original: “[...] existe una nueva generación de jóvenes periodistas digitales sin un pasado tecnológico [...] se han incorporado a los medios tras la llegada de Internet y sólo han conocido las nuevas dinámicas productivas marcadas por la polivalencia, el reciclaje permanente y el teletrabajo.”

⁹³ Tradução do autor. No original: “En ambos canales, se ha unificado la redacción, locución y edición de las noticias en una misma persona. De este modo, el redactor conoce el material disponible y, en cierto modo, debe pensar en el producto final, desde el primer momento. Ello supone una innovación esencial, puesto que sus colegas en los informativos generalistas de la BBC e la RAI continúan utilizando montadores y no editan ellos mismos las piezas.”

especializadas, os jornalistas participavam de todo o processo, ao contrário das emissoras generalistas.

Nos dois canais, se unificou a redação, locução e edição em uma mesma pessoa. Deste modo, o redator conhece todo material disponível e, em certo modo, deve pensar no produto final, desde o primeiro momento. Isso supõe uma inovação essencial, posto que os seus colegas dos informativos generalistas da BBC e da RAI continuam utilizando montadores e não são eles mesmos que editam as peças. (Avilés, 2006b, p.90)⁹⁴

A introdução do sistema digital de edição não linear no Brasil e em Portugal foi estabelecida através de percursos diferentes, com distintos recursos de laboratório, para a avaliação da mudança. A primeira emissora a utilizar o sistema, no Brasil, foi a EPTV, de Campinas, cidade do interior do Estado de São Paulo, a partir de 2001 (Crocono, 2001). A emissora, que integra um grupo de comunicação proprietário de mais três estações - duas em São Paulo, em cidades diferentes do Interior do Estado, e a outra em Varginha, no interior de Minas Gerais -, transmite a programação da Rede Globo.

O uso do sistema digital de edição não linear, em Portugal, começou através do Canal de Notícias de Lisboa, um canal temático, em 1999. A emissora era de propriedade da Portugal Telecom (Sousa & Silva, 2003; Silva, 2004), mas o controle foi repassado, em seguida, para a SIC, que a transformou na SIC Notícias, com a manutenção das características da estrutura do canal que sucedeu, estabelecendo a polivalência como uma condição para a atuação do jornalista.

Estudos desenvolvidos no Brasil e em Portugal têm investigado a relação da polivalência com a convergência, através da integração das redações. No Brasil, as pesquisas analisam as mudanças relacionadas com o trabalho dos jornalistas (Jorge & Pereira, 2009; Fíguro, 2012; Mick, 2015). Em Portugal, o estudo centrou-se na convergência nos principais jornais, rádios e televisões do país (Bastos *et al*, 2013). A investigação considerou seis variáveis - polivalência profissional, formação, colaboração na produção, relação entre as redações, polivalência midiática e distribuição - para analisar a convergência entre os meios portugueses.

2.1.2. O jornalismo: os estudos sobre um campo

A mudança promovida pela tecnologia é uma marca do processo evolutivo dos meios de comunicação, com uma relação direta com o jornalismo, a partir da impressão com os tipos

móveis, inventada por Guttenberg no século XV. A partir daí, o desenvolvimento do jornalismo passaria por diversos estágios, na definição de características e práticas, até o estabelecimento do padrão alcançado no século XIX. A influência da tecnologia está reconhecida como um dos fatores básicos da evolução, em torno de três vertentes: a expansão, a comercialização e o surgimento do campo jornalístico (Traquina, 2000 & 2005a).

Os aspectos que são definidos como as vertentes do desenvolvimento do jornalismo caracterizam o estabelecimento de um novo paradigma relacionado com o reconhecimento da informação como um produto, vinculado ao seu comércio. As vertentes indicam um conjunto de fatores, que permitem a expansão da circulação dos jornais, com o crescimento da lucratividade, baseada na comercialização.

A tecnologia representa um fator para esta mudança, ao lado de outros como a evolução do sistema econômico, fatores sociais, e a importância do sistema político para a consolidar a liberdade no rumo à democracia (Traquina, 2005a). O desenvolvimento tecnológico impulsiona o aumento da tiragem e o crescimento dos jornais, com o surgimento de dispositivos que ampliaram a capacidade de impressão das publicações. A evolução está relacionada com um contexto de mudança, que estabelece um padrão para o jornalismo ainda vigente, no século XXI, mesmo submetido às pressões para as alterações geradas pela internet.

Este novo paradigma será a luz que viu nascer valores que ainda são identificados com o jornalismo: a notícia, a procura da verdade, a independência, a objetividade e uma noção de serviço ao público - uma constelação de ideias, que dá forma a uma nova visão do 'polo intelectual' do campo jornalístico. (Traquina, 2005a, p. 34)

O paradigma caracteriza o estabelecimento de uma ideologia, através da qual a função dos jornais é servir aos cidadãos, com informação útil e interessante (Traquina, 2000 & 2005a). A comercialização representa uma forma de independência dos laços políticos, porque transforma a atividade em uma indústria, com a venda de um produto - as notícias - para obter lucro. A *penny press*, denominação herdada do valor que correspondia ao pagamento de um exemplar do jornal, é apontada como o modelo deste padrão do jornalismo.

O modelo, a partir de seu surgimento, em 1835, com o lançamento do *New York Sun*, é a inspiração para outras publicações. Trata-se de um padrão de jornalismo que privilegia a informação e não a propaganda, distinção que é vista como pressupondo um novo conceito de notícia onde existiria a separação entre fatos e opiniões.

A concepção dinamizada pelo modelo da *penny press* promoveu a mudança de um jornalismo de opinião para um jornalismo de informação. O jornal *New York Sun* é considerado o precursor de

“uma nova era do jornalismo que em poucos anos revolucionaria a publicação jornalística” (DeFleur & Ball-Rokeach, 1993, p. 67).

O momento, naquela época, é considerado adequado a uma nova realidade do jornalismo, reforçado pelas transformações das grandes cidades. O crescimento da população favorece a busca de um público, ao qual o jornalismo serve com a divulgação de informações que justificam a expansão e o crescimento da circulação: “Ao livrar-se do controle político no século 19, o jornalismo procurou seu primeiro grande público com base no crime, no escândalo, nas emoções fortes e no endeusamento das celebridades” (Kovach & Rosenstiel, 2003, p. 63).

As características do novo modelo de jornalismo, amparado em um estilo que valorizava a informação e atrair o interesse do leitor, estão vinculadas às transformações que determinam o aumento do índice de leitura dos jornais. Um paradigma mantido, com uma referência diferente, com o uso da internet como meio de comunicação que influencia a produção e a distribuição do conteúdo.

A referência ao padrão do jornalismo no século XIX, mantido mais de dois séculos depois, é necessária, em um instante de reconfiguração, que é decorrente de uma transformação - mesmo não sendo esta a única esfera do processo, e tendo existido já outros momentos de mudança fortemente influenciada pela tecnologia. A importância da internet modifica o entendimento sobre o jornalismo, com alterações promovidas pelo uso da tecnologia digital, que reconfiguraram o modelo de negócios, as práticas do jornalismo e dos profissionais (Cottle & Ahston, 1999; Avilés, 2006a).

As modificações são representadas pelas “alterações textuais e discursivas, as mudanças organizacionais e a transformação das formas de relacionamento com as audiências ocorridas sob o impacto das novas tecnologias” (Correia, 2011, p. 2). A evolução da internet, uma marca estabelecida na década de 90 (Salaverría, 2010), acentuada com o processo de digitalização (León, 2014), estabeleceu uma nova forma de produzir e distribuir conteúdo (Salaverría & Negrodo, 2008), que está definida como convergência jornalística (Salaverría, 2010).

A mudança está caracterizada pela adaptação dos antigos meios às formas de produção adotadas pelos novos meios, com o surgimento de uma linguagem específica do ambiente digital (Manovich, 2001). A transformação determina o surgimento de “novos percursos de investigação”, entre os quais incidem ainda alterações de ordem social, política e do sistema comunicativo, que repercutem no jornalismo.

Veja-se, a propósito, a mudança das fronteiras tradicionais que delimitam o público do privado (com consequências decisivas para a aparição de novos critérios de ‘noticiabilidade’ ou ‘valores-notícia’) e o aumento do pluralismo e da fragmentação que se continua a verificar e até a aprofundar nas sociedades complexas as quais confrontam o jornalismo com a diversificação dos seus públicos e audiências. (Correia, 2011, p. 3)

As práticas profissionais, realizadas pelos jornalistas, refletem o novo ecossistema dos meios de comunicação, com as mudanças registradas com o ambiente digital. A autonomia relativa do jornalista (Traquina, 2000 & 2005b) para definir e elaborar a notícia sofre o impacto das alterações que modificam as rotinas produtivas. A atuação dos jornalistas é influenciada por aspectos, como a polivalência (Micó, 2006b; Scolari *et al*, 2008; Aguado & Torre, 2010 Salaverría, 2014), que redefinem o perfil e a atuação profissional, marcada pelo acúmulo de funções e a realização de outras tarefas.

A televisão é parte da nova realidade dos meios de comunicação e do novo ecossistema. A informação neste meio assume as mesmas características verificadas nos outros, sem que possa ser considerada como uma exceção. A mudança promovida pela tecnologia, com a digitalização, alcançou as emissoras televisivas, com o estabelecimento de novas formas de produzir e distribuir conteúdo, como etapas para implantar a convergência em um meio audiovisual. A estratégia é avaliada como uma adaptação ao mercado, em que o desafio é a manutenção da audiência, dividida através das novas alternativas de recepção.

No ambiente de convergência, a televisão se personaliza crescendo cada vez mais. A combinação de voz, banda larga, televisão interativa e telefonia facilitam o usuário a fazer a sua própria TV *on demand*. Os autoprogramadores querem conteúdo de qualidade com um menu básico de ficção (filmes e séries), informação e esportes, além dos gêneros programados pelas cadeias generalistas, onde a participação através da seleção de vídeos dos telespectadores já é um elemento habitual. (Avilés & Martínez, 2008, p. 277)⁹⁵

A repercussão das mudanças nas práticas profissionais é percebida no processo de integração das redações, para realizar as metas da convergência (Salaverría & Negro, 2008). As ferramentas para a concentração das atividades estabelecida pela tecnologia em um equipamento único, como um computador impõem novas questões para o trabalho dos jornalistas, relacionadas com as práticas do jornalismo, condizentes com o novo ambiente e a realidade de um ecossistema baseado na tecnologia digital.

As novas questões, colocadas a partir de meados da segunda década da explosão da internet, na década de 90, demarcam a compreensão dos aspectos que surgiram, ainda que num breve espaço de tempo. O jornalismo submetido às questões relacionadas com os aspectos sociais, além das decorrentes dos sistemas político e econômico, defronta novamente as condições pré-estabelecidas pela tecnologia para o seu funcionamento. A compreensão delas depende de uma

⁹⁵ Tradução do autor. No original: “En el entorno de convergencia, la televisión se personaliza cada vez más. La combinación de la voz, banda ancha, televisión interactiva y telefonía facilitan que el usuario elabore su propia televisión ‘a la carta’. Los auto programadores desean contenidos de calidad con un menú básico de ficción (películas y series), información y deportes, más allá de los géneros programados por las cadenas generalistas, donde la participación a través de la selección de vídeos de los espectadores es ya un elemento habitual.”

reavaliação do percurso, através dos estudos desenvolvidos para a análise das novas e velhas questões.

2.1.2.1. Histórico, estudos e tendências

Os estudos sobre o jornalismo e a notícia estabeleceram diversas teorias (Wolf, 1987; Traquina, 2000 & 2005a; Marocco & Berger, 2006; Correia, 2011) que determinam compreensões em torno de diversos fatores, principalmente os que estão relacionados com a conjuntura do seu desenvolvimento. São referências sobre a forma de fazer jornalismo, definidas por paradigmas e postulados decorrentes de pesquisas e investigações, entre as quais se incluem aspectos como as formas de organização e produção, as práticas dos jornalistas, as relações com as fontes e com o público.

Em busca de uma síntese, através destas referências, a principal intenção é compreender a conexão entre o desenvolvimento do jornalismo e as transformações relacionadas com a informação. A definição de um quadro, com a indicação de um histórico e as modificações surgidas como as diversas tendências, ajuda numa análise que inclui a internet como uma nova modalidade para produzir e distribuir conteúdo.

Apesar da amplitude de estudos sobre o jornalismo e o que é notícia existem mais semelhanças do que diferenças com o quadro atual, uma situação que ganha uma dimensão maior com a emergência de dispositivos tecnológicos que promovem diversas mudanças das práticas do jornalismo e dos profissionais. Neste sentido, de uma forma condizente com o objetivo desta tese, falamos das modificações relacionadas com os jornalistas.

A informação está em um processo de mutação, do qual o momento atual faz parte do quadro de modificação (Jorge, 2007; Correia, 2011). A transformação pode ser verificada através de quatro pontos: a invenção da escrita; a invenção do alfabeto; a invenção dos tipos móveis; e o advento da internet. O processo, de sentido evolutivo, define a importância da internet, a partir da década de 90 (Jorge, 2007, p. 49).

A mutação é identificada através de mudanças estruturais, que caracterizam a convergência e a consequência estabelecida no processo. As diversas modificações repercutem no jornalismo e atingem aos jornalistas.

Estas alterações traduziram-se numa orientação dirigida para a luta pelas audiências com o aumento das *soft news*, na redução significativa de custos e na concentração de um número maior de tarefas num número menor de trabalhadores. A questão que se levanta na integração em grandes cadeias e conglomerados tem a ver com o efeito que a necessidade de retorno de investimento tem sobre o jornalismo praticado. (Correia, 2011, p. 4)

A transformação, porém, não alterou questões essenciais, que demarcam as práticas do jornalismo e têm reflexos na atuação dos profissionais. O ressurgimento das questões percebidas através da definição do jornalismo como objeto de estudo ocorre em um novo contexto, com a manutenção de muitas delas como atuais.

A noção de jornalismo como uma atividade periódica consolida-se quase 150 anos depois da invenção dos tipos móveis, no início do século XVII, em torno de 1609, através de publicações na Alemanha e na França (Jorge, 2007, p. 52). O padrão é estabelecido nos Estados Unidos, já no século XIX, com o surgimento da *penny press*, estendido pela Inglaterra e pelos países de influência anglo-saxônica (Traquina, 2005a).

A prática do jornalismo sofreu diversas modificações, influenciadas pela tecnologia, que estabeleceram procedimentos para a coleta e a produção da notícia, mantidos por mais de um século e alterados pelo recurso à internet. A emergência do repórter, termo atribuído a Samuel Morse, inventor do telégrafo (Adghirni, 2005), inaugura uma nova forma de relatar a informação, no século XIX, com relatos nos quais incluíam a descrição dos entrevistados e do cenário - um testemunho direto (Traquina, 2005a).

As inovações tecnológicas influenciaram a mudança da forma de redigir as reportagens, com recursos que permitiram aos jornalistas o acesso a novos tipos de registro da informação. O telégrafo e a máquina fotográfica foram utilizados por mais de 80 jornalistas, que trabalharam como correspondentes na cobertura da Guerra Civil norte-americana, com a duração de quatro anos, entre 1861 e 1865. A cobertura da guerra marcou o surgimento da reportagem como uma técnica para a transmissão de informação sobre os acontecimentos, além do uso da entrevista para a coleta de dados (Traquina, 2005a).

A adoção da técnica do *lead* para elaborar as reportagens alterou a forma de redação dos jornalistas. Um estudo sobre a mensagem do Presidente dos Estados Unidos da América ao Congresso do País, no período de quase dois séculos, entre 1790 e 1900, identificou três formas básicas de redação (Schudson, 1993). A técnica do *lead* permitiu um novo papel para os jornalistas: “Com o estabelecimento do *lead* como convenção jornalística, tornou-se claro que os jornalistas deixaram de ser estenógrafos ou gravadores para passarem a ser intérpretes” (Schudson, 1993, p. 284).

2.1.2.2. As fases dos estudos sobre o jornalismo

As referências de estudos sobre o jornalismo estabelecem o início do século XX como o instante fundador. A realização das primeiras pesquisas ocorre em um momento posterior, com o surgimento da *penny press* como marco do estabelecimento do que está definido como campo jornalístico (Traquina, 2005a).

A noção de campo define a “existência de uma legitimidade, que estabelece um domínio de competência em função de lógicas internas e externas” (Bourdieu, 1977, p. 106). A aplicação da noção ao jornalismo reconhece a convivência com uma tensão pelo interesse no uso do espaço dos meios, para a divulgação de informação, intermediada pela atuação de especialistas - os jornalistas, que detêm o monopólio de decidir sobre o que publicar e a forma de publicar. A tensão surge com a dicotomia entre o polo representado pelos jornalistas, de natureza ideológica, e o econômico, o qual estrutura as atividades do jornalismo como um negócio (Traquina, 2005a).

A tensão representada através da noção de campo marca o início dos estudos sobre o jornalismo, através dos primeiros autores que a definem e estabelecem a sua relação com a sociedade. Os primeiros autores, alemães e norte-americanos - Weber, Tönnies, Groth, Ross, Park e Lippmann -, representam o estabelecimento de uma compreensão sobre o jornalismo, através de outra disciplina – a Sociologia (Marocco & Berger, 2006).

Em uma referência cronológica, um histórico dos estudos relacionados com o jornalismo identifica a existência de quatro fases (Wahl-Jorgensen & Hanitzsch, 2009). As quatro fases, que os autores alemães e norte-americanos tinham dimensionado antes, foram identificadas como: teorias normativas; virada empírica; virada sociológica; virada global comparativa.

A primeira fase, das teorias normativas, é relacionada com uma pré-história dos estudos sobre o jornalismo, com um início paralelo ao surgimento como profissão da atividade do jornalista. Entre os autores alemães, Weber e Tönnies são reconhecidos “como particularmente influentes em suas concepções sobre o lugar social do jornalismo” (Wahl-Jorgensen & Hanitzsch, pp. 4-5). A contribuição deles, nas primeiras décadas do século passado, ocorre em um momento que o jornalismo já apresentava referências às normas e a aplicação da tecnologia, sem o nível atual.

[...] a comunicação foi considerada, por essas epistemes exógenas, um processo social básico e o jornalismo uma poderosa instituição social que estava a serviço das elites em sua relação com as massas (posição que prevalece entre os teóricos alemães) ou a serviço da democracia, funcionando como um fórum para a apresentação das mais diversas ideias (posição que prevalece entre os teóricos norte-americanos). Ambos, entretanto, convergem na ideia de que a investigação da imprensa não deveria constituir uma ‘nova ciência’ e sim constituir-se em uma área importante da sociologia. (Marocco & Berger, 2006, p.10)

A segunda fase, denominada virada empírica, surge nos Estados Unidos, dividida em duas etapas. A primeira, no início da década de 20, marca a concentração das investigações em uma linha profissionalizante. O sentido de empirismo é pelo interesse normativo e teórico do jornalismo como objeto de estudo, a partir da valorização das atividades de formação, o que se assume como uma predominância no País.

A primeira etapa desta fase está marcada pelo crescimento das pesquisas sobre os meios de comunicação, promovido por investigadores de áreas como a Sociologia, a Ciência Política e a Psicologia. A influência consolidada de disciplinas das Ciências Sociais fortaleceu a pesquisa empírica nos Estados Unidos, sob a liderança de Paul Lazarsfeld, Carl Hovland, Kurt Lewin e Harold Lasswell.

As origens no âmbito das ciências sociais tiveram um profundo impacto na produção de conhecimento sobre o jornalismo. Em particular, esta influência solidificou a virada empírica, com base em métodos como experimentos e pesquisas para compreender o funcionamento dos meios de comunicação. (Wahl-Jorgensen & Hanitzsch, 2009, p. 6)⁹⁶

A segunda etapa da fase da virada empírica, na década de 50, foi dirigida para a análise dos agentes, das práticas e dos valores profissionais, o que permitiu o surgimento de modelos como o do *gatekeeper* e o organizacional, bem como do paradigma da profissionalização, dos valores-notícia e da teoria do agendamento. Os modelos mantiveram “a influência e a importância” (Wahl-Jorgensen & Hanitzsch, 2009, p. 6), o que estabeleceu a consagração deles entre as teorias clássicas sobre o jornalismo.

A década de 50 (Traquina, 2000) está marcada pelos primeiros estudos sobre a circulação mundial da informação e a pesquisa comparativa dos jornais, além da investida de maior repercussão, mantida como uma referência por 30 anos, sobre o fluxo da informação internacional. A investigação gerou um intenso debate, promovido pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), em torno de uma Nova Ordem Internacional da Informação. O debate foi impulsionado pela constatação da existência de um fluxo de sentido único da informação, dos países do Primeiro Mundo para os que estavam localizados no Terceiro Mundo, através das agências de notícias.

A fase da virada sociológica corresponde à terceira, desenvolvida na década de 70. A fase representa um avanço das investigações realizadas a partir da década de 50, que tem relação direta com inovações metodológicas, influenciadas pelas Ciências Sociais e Humanas. Uma marca é a utilização de análises qualitativas, como as pesquisas etnográficas e a análise de discurso.

A etnografia representa a transformação ocorrida nas pesquisas sobre o jornalismo, centradas nas análises críticas em torno das convenções e rotinas do jornalismo, para além das questões sobre a ideologia e cultura profissionais e de conceitos para o estudo do texto. Os estudos sobre o jornalismo desenvolvidos por pesquisadores da área de Sociologia permitiram uma maior compreensão da “produção da notícia”, além de “abrir o caminho para uma visão do papel do

⁹⁶ Tradução do autor. No original: “The origins within the social sciences had a profound impact on the production of knowledge about journalism. In particular, this influence solidified the empirical turn, drawing on methods such as experiments and surveys to understand the workings of news media.”

jornalismo na construção e manutenção das ideologias dominantes” (Wahl-Jorgensen & Hanitzsch, 2009, p. 6).

Entre a segunda e a terceira fases, a aplicação da metodologia gerou, a partir dos focos estabelecidos para as investigações, o estabelecimento de um padrão para os estudos sobre o jornalismo definidos como normativos e substantivos, baseados na etnografia (Cottle, 2007). A distinção surge com a relação dos estudos identificados como normativos, realizados na fase da virada empírica, como interessados nos processos sobre a notícia. As investigações da fase da virada sociológica, entre as décadas de 70 e 80, ampliaram o foco na natureza organizacional, burocrática e profissional da produção de notícia.

Os estudos à base da etnografia representam uma contribuição relacionada com o jornalismo, destacada pela forma de realização das investigações, centradas no acompanhamento das atividades desenvolvidas pelos profissionais no ambiente de trabalho (Traquina, 2000; Correia, 2011). “[...] os académicos permaneceram durante longos períodos de tempo nas salas de redação, observando os repórteres.” (Correia, 2011, p. 89).

A contribuição representada pela pesquisa etnográfica para os estudos do jornalismo é destacada de forma tripla, relacionada com três aspectos: *a)* os pontos destacados estão relacionados com o trabalho dos jornalistas, para a compreensão da sua atuação como integrante de uma comunidade profissional, através de redes informais; *b)* o estabelecimento da importância das rotinas de produção, como prática do jornalismo; *c)* a evidência de uma forma de análise, que define a compreensão da notícia como uma construção, diferente da concepção que a compreende como um espelho da realidade. A compreensão permite o combate às teorias que analisavam o jornalismo como o resultado da sua colaboração com o poder.

Ao sublinhar a importância das práticas profissionais que os jornalistas montam com o objectivo de levar a cabo o seu trabalho quotidiano a tempo e horas, os estudos etnográficos do jornalismo questionam as teorias de distorção intencional das notícias, todo um filão de investigação que iria emergir com força nos anos 70. (Traquina, 2000, p. 20)

A compreensão da notícia como uma forma de construção ganha notoriedade. As investigações têm como referência básica a rejeição do conceito chave da ideologia jornalística, da notícia como espelho (Traquina, 2000). O destaque surgido na década de 70, em muitas das investigações, era decorrente de estudos iniciados na década anterior, de 60. As pesquisas estavam relacionadas com temas diversos, vinculados às práticas do jornalismo e dos profissionais.

Os temas em estudo trataram de questões como os aspectos organizativos do trabalho jornalístico, a influência do orçamento, além da estruturação em rede como alternativa das

organizações para enfrentar a imprevisibilidade da notícia. As investigações fundamentam uma concepção que nega a teoria do espelho como forma de representação da notícia, por três razões:

Em primeiro lugar, argumentam que é impossível estabelecer uma distinção radical entre a realidade e os *media* noticiosos que devem 'reflectir' essa realidade porque as notícias ajudam a constituir a própria realidade. Em segundo lugar, defendem a posição de que a própria linguagem não pode funcionar como transmissora directa do significado inerente aos acontecimentos porque a linguagem neutral é impossível. Em terceiro lugar, são da opinião de que os *media* noticiosos estruturam inevitavelmente a sua representação dos acontecimentos, devido a diversos factores. (Traquina, 2000, p. 22)

A etnografia mantém a importância como metodologia, para os estudos relacionados com o jornalismo no período atual, marcado pela atuação na internet. O seu desenvolvimento ocorre numa segunda onda de aplicações da metodologia, através das novas investigações, na qual são debatidos os “desafios de um novo contexto e que têm um interesse particular em inovações tecnológicas” (Paterson, 2008, p. 3).

O reconhecimento surge como uma consequência das mudanças ocorridas com o novo ecossistema dos meios de comunicação. A convergência jornalística é um fator de transformação da forma de produzir e distribuir o conteúdo, mantendo-se o laço com a participação dos jornalistas, apesar de um ambiente caracterizado pelas diferenças. “A produção de notícias on-line pode diferir significativamente de redação para redação, mas aparece para recontextualizar o jornalismo de maneira consistente” (Paterson, 2008, p. 7)⁹⁷.

A quarta fase é a denominada de “viragem global-comparativa”, definindo o surgimento da pesquisa de dimensão internacional e comparativa, consequência das “mudanças políticas e as novas tecnologias da comunicação” (Whal-Jorgensen & Hanitzsch, p. 6). A principal caracterização desta fase é a importância para a pesquisa desenvolvida, principalmente, nos Estados Unidos, destacada pela predominância de publicações em inglês.

O esforço pela internacionalização, em relação ao Brasil e a Portugal, tem o registro de uma série de atividades de natureza científica, no campo do jornalismo, que são realizadas entre os dois países. De uma forma específica, os investigadores portugueses têm buscado, com a participação em associações e redes internacionais, uma amplitude maior, que permita mais repercussão para os estudos realizados, assim como o incentivo de ações no País (Correia, 2011). A internacionalização corresponde a atual fase de estudos sobre o jornalismo (Tabela 8).

⁹⁷ Tradução do autor. No original: “While online news production differs significantly from newsroom to newsroom, it appears to reconceptualize journalism in consistent ways”.

Tabela 8: Estudos sobre o jornalismo

Fase	Modelos
1ª fase: Normativa - pré-história	Teorias sociais
2ª fase: Virada empírica	<i>Gatekeeper</i> , Cultura Profissional, Valores-Notícia e Agendamento.
3ª fase: Virada sociológica	Ação Política, Construcionista, Estruturalista e Interacionista.
4ª fase: Virada global-comparativa	Pesquisa internacional comparada

Fonte: elaboração própria.

2.1.2.3. A reavaliação de conceitos e as novas tendências

As investigações têm permitido a reavaliação de temas e conceitos, principalmente os que foram estabelecidos através dos estudos realizados a partir da fase da viragem sociológica. Os estudos relacionados com a transformação influenciada pela tecnologia mantêm a referência de questões surgidas entre as décadas de 60 e 70.

Os temas reaparecem sobre a modalidade online, especialmente na perspectiva construtivista (Domingo, 2008a & 2008b), com abordagens novas para conceitos como campo jornalístico, rotinas da produção e critérios de noticiabilidade. Os conceitos são representativos de uma definição da notícia como uma construção social, através das práticas do jornalismo e dos jornalistas.

[...] não é possível dissociar qualquer produto discursivo da materialidade das estruturas em que é produzido nem é possível contextualizar uma prática discursiva sem examinar as características das organizações e do contexto social em que tal discurso é produzido. As notícias são uma construção social, o resultado da intersecção entre um processo de produção centrado na sala de redacção e o ambiente de trabalho envolvente que define os limites desse processo. (Correia, 2011, p. 79)

O processo de produção da notícia está relacionado com a condição do jornalismo, de “autonomia relativa” (Traquina, 2005a, p. 25), demarcada por diversos condicionamentos estabelecidos através do campo jornalístico. Os jornalistas, como os profissionais do campo, assumem a posição de detentores do conhecimento especializado para a definição do que é notícia, através de interações com fontes, outros jornalistas e, indiretamente, com a

sociedade. A competência está definida pelo conjunto de saberes (Ericson *et al*, 1987), o que permite estabelecer uma identidade profissional como jornalistas.

O conjunto de saberes - de reconhecimento, de procedimento e de narração - define os procedimentos do jornalista para a identificação e a elaboração da notícia. Os saberes permitem ao jornalista reconhecer o que representa, de fato, uma notícia, assim como o levantamento de dados sobre uma informação. O saber de narração dá a referência para a elaboração do relato sobre um fato, adaptado a um tipo de narrativa que assume uma característica própria ou uma forma de escrever específica do jornalismo - o “jornalês” (Phillips, 1993, p. 328).

Os saberes relacionados com os jornalistas envolvem diversos procedimentos, estabelecidos através de temas reavaliados, principalmente, neste contexto de mudança da informação online. A reavaliação dos conceitos representa a busca de uma compreensão, para que as investigações permitam uma análise que estabeleçam os aspectos desta transformação na prática do jornalismo.

As características adotadas nas práticas e procedimentos dos jornalistas, detentores dos “mecanismos de produção e difusão” (Bourdieu, 1997, p. 67), servem para esta avaliação. A constatação é a de que a audiência representa uma influência sobre a produção.

O campo jornalístico age, enquanto campo, sobre os outros campos. Em outras palavras, um campo, ele próprio cada vez mais dominado pela lógica comercial, impõe cada vez mais suas limitações aos outros universos. Através da pressão do índice de audiência, o peso da economia se exerce pela televisão, e, através do peso da televisão sobre o jornalismo, ele se exerce sobre os outros jornais, mesmo sobre os mais ‘puros’, e sobre os jornalistas, que pouco a pouco deixam que os problemas de televisão se imponham a eles. E, da mesma maneira, através do peso do conjunto do campo jornalístico, ele pesa sobre todos os campos da produção cultural. (Bourdieu, 1997, p. 81)

O papel desempenhado pela compreensão do campo jornalístico mantém, ainda, a sua essência, como tema que permite definir a função da informação, acentuada pelo processo de mudança na organização das empresas, com a formação de conglomerados multimídias e novos modelos de negócios baseados na integração, o que se reflete em outra dimensão, a do subcampo (Marchetti, 2005).

A compressão sobre o campo é determinada, entre outras condições, pela relação entre os meios de comunicação. “Esta abordagem relacional nos ajuda a localizar, situar, e explicar as diferenças reais entre os meios de comunicação de acordo com a sua posse de diferentes tipos

e quantidades de capital” (Benson & Neveu, 2005, p. 18)⁹⁸. A noção de subcampo está influenciada pela distinção entre os profissionais generalistas e especialistas (Marchetti, 2005), depois de considerada como um reflexo das relações promovidas pela divisão das redações (Neveu, 2006), através de áreas temáticas. O grau de especialização evidencia uma tendência dos processos de recrutamento, determinada pelas transformações.

As rotinas de produção permitem a constatação de outro nível de mudança, com a identificação de uma diferença de procedimentos entre as redações de jornais e de emissoras televisivas em termos de definição do repertório de informação e na elaboração da notícia em meios com práticas discursivas distintas (Becker & Vlad, 2009). As rotinas produtivas representam, como conceito, uma referência importante sobre a produção da notícia, através da compreensão dos processos estabelecidos pelas empresas, com a finalidade de promover a seleção de informação.

Os estudos (Altheide, 1976; Tuchman, 1983; Molotch & Lester, 1993; Epstein, 2000), alguns, entre os mais representativos, permitiram uma compreensão sobre as rotinas, “refletindo as mudanças do trabalho dos jornalistas nas empresas de jornalismo” (Becker & Vlad, 2009, p. 59). Em relação ao conceito de rotinas produtivas existem, entre os estudos, os que são considerados “formativos” - Tuchman, 1983; Molotch & Lester, 1993 - por três razões:

Primeiro, explicou-se que os comportamentos de rotina ajudam os jornalistas a criarem notícias. Em segundo lugar, focou-se a importância em uma determinada notícia. Em terceiro lugar, faz-se a distinção entre a construção da realidade através da notícia e aquilo a que os jornalistas se referem como ‘realidade’. (Becker & Vlad, 2009, p. 62)⁹⁹

A mudança promovida pela internet não deixa de ser reconhecida, em uma tentativa de compreensão do que podem representar as rotinas, ao permitir ao jornalista ser responsável por definir aspectos da produção e distribuição do conteúdo. A existência de organizações para a produção da notícia, porém, é mantida como a referência, sendo que “alguns aspectos de rotinas variam ao longo do tempo, através de configuração, entre as empresas e os jornalistas”¹⁰⁰ (Becker & Vlad, 2009, p. 59).

A distinção identificada nas rotinas desenvolvidas entre as redações de jornais e televisões surge com o estabelecimento de um critério de apuração, através da ronda, que consiste num

⁹⁸ Tradução do autor. No original: “This relational approach helps us locate, situate, and explain the very real differences among media outlet according to their possession of different types and quantities of capital.”

⁹⁹ Tradução do autor. No original: “First, it explained that routine behaviors help journalists create news. Second, it focused on the role of power in determining news. Third, it distinguished between the constructed reality of news and what news workers refer to as ‘reality’.”

¹⁰⁰ Tradução do autor. No original: “some aspects routines vary over time, through configuration, between companies and journalists”

levantamento de informação com fontes institucionais, integradas na rede organizada pelas empresas de jornalismo para a coleta de notícias (Tuchman, 1983). O critério interfere na definição do que é considerada a história ideal, relacionada com o levantamento de temas necessário para uma redação elaborar o seu produto - um jornal ou um telejornal.

Cada uma das organizações de notícias observadas começou cada dia de produção com uma necessidade de matérias-primas, ou seja, as ideias a serem usadas para gerar notícias. As organizações tinham recursos limitados para a aquisição destes materiais, pelo que desenvolveram rotinas ou procedimentos para garantir a sua disponibilidade. Para o jornal, estes envolviam a ronda. Para as estações de televisão, o envolvimento deles era uma especialização menos elaborada, mas uma especialização, ainda assim. As estações televisivas contratam regularmente indivíduos para a produção de ‘pacotes’ e, dentro da organização, atribuem a determinadas pessoas tarefas específicas de criação, montagem e organização de ideias da história. Prever a demanda dos consumidores ajudou a moldar as características das notícias enquanto produto. (Becker & Vlad, 2009, p. 68)¹⁰¹

Um estudo comparativo das rotinas de produção de quatro redações online, com características diferentes - uma delas especificamente digital - permite a conclusão de que “o modelo do “jornalismo tradicional” serve de “contexto social” para a produção de notícias online” (Domingo, 2008b, pp. 120 - 121). O contexto social está relacionado com a cultura profissional e a organização das redações, complementado pelo contexto material, em função dos recursos técnicos, baseados nas ferramentas permitidas pela tecnologia e as habilidades dos profissionais. A aplicação das práticas da cultura profissional associadas com os recursos técnicos ocorre em um contexto de produção (Domingo, 2008b).

A análise constatou a reprodução do padrão do modelo tradicional nas redações online, com uma lógica específica relacionada com as características do meio, como o imediatismo. A avaliação do impacto do contexto social permite a compreensão de que o jornalismo online não representa “uma revolução” (Domingo, 2008b, p. 120), mas o desenvolvimento de um modelo. O estudo das rotinas aplicadas ao jornalismo digital é recente, a partir de 2000 (Domingo *et al*, 2008).

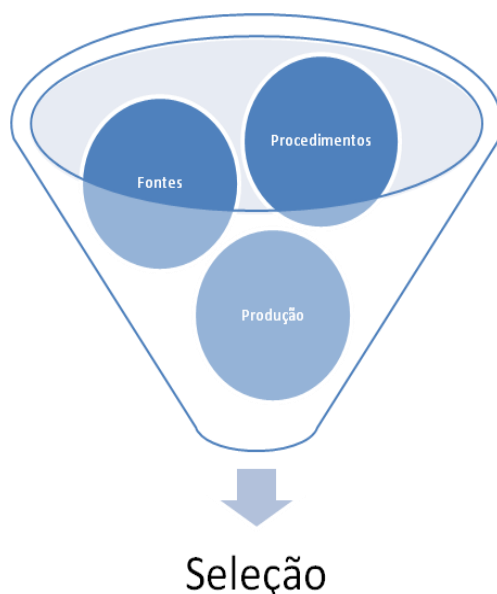
A definição das notícias é influenciada pelos critérios utilizados pelos jornalistas. O processo está relacionado com uma forma restritiva, porque depende de uma seleção, pela qual um assunto corresponde aos requisitos necessários para a determinação do que favorece a sua

¹⁰¹ Tradução do autor. No original: “Each of the news organizations observed began each news day with a need for raw materials, namely, the ideas to be used to generate news stories. The organizations had limited resources available for the acquisition of these materials, and they developed routines or procedures to guarantee their availability. For the newspaper, these involved beats. For the television stations, they involved less elaborate specialization, but specialization nonetheless. The television stations assigned individuals to produce ‘packages’ on a routine basis, and they assigned individuals within the organization the specific task of creating, assembling and organizing story ideas. Anticipated consumer demand helped shape the characteristics of the news product.”

divulgação entre todos os avaliados. A seleção de notícias está condicionada pela busca da noticiabilidade.

A definição é comparada a “um funil dentro do qual se colocam inúmeros dados de que apenas um número restrito consegue ser filtrado” (Wolf, 1987, p. 215). Os dados para a seleção estão relacionados com referências, por sua vez relacionadas com o trabalho dos jornalistas e a organização das empresas, influenciadas por aspectos como as indicações das fontes, dos profissionais, dos procedimentos e do tempo de produção (Figura 3).

Figura 3: Seleção da notícia



Fonte: elaboração própria

Os critérios de noticiabilidade têm sofrido, com o tempo, alterações sobre a representação deles para a definição da notícia (Luhman, 2000; O' Neill & Harcup, 2009). Os critérios de noticiabilidade correspondem a um conceito “escorregadio” (O' Neill e Harcup, 2009, p. 162), alterado pelas mudanças na forma de fazer jornalismo.

A elaboração de critérios de noticiabilidade tem aspectos diversos (*Idem*, p. 170) que dependem de uma revisão, com base nas mudanças do jornalismo. A respeito do tema, utilizam-se critérios como *frequency* - relacionado à periodicidade -, que perde a importância com a produção online, durante 24 horas ou quanto ao tipo de audiência atingido pela fragmentação dos meios. Outros como *recency* - novidade - ou *competition* - o sentido de concorrência - têm maior importância.

As estações televisivas, especializadas em notícias, com transmissão contínua por 24 horas, impõem “a obsessão com o imediatismo”, manifestada através de “uma sucessão de boletins, notícias de última hora e atualizações ao vivo” (Lewis, 2010, p. 93). A televisão convive com uma condição, determinada pelo tempo, da obrigação do registro “em tempo real” (Luhmann 2000, pp. 60-61), uma contingência da necessidade da imagem como registro do fato.

A informação visual gera um critério específico, o da atratividade visual, que permite a valorização de uma notícia, por causa da “dramaticidade da imagem” (O’ Neill & Harcup, 2009, p. 165). Apesar da importância da tecnologia, os canais especializados em notícias, quando realizam coberturas planejadas, não utilizam um critério como a interatividade, em comparação com outro meio, como o rádio. “[...] A televisão - e de televisão de notícias em particular - tem sido mais lenta a adotar a participação do espectador como parte integrante da sua emissão” (Brighton & Foy, 2007, p. 97)¹⁰².

Os critérios de noticiabilidade surgiram como referência para a definição das notícias a partir de uma análise sobre as informações divulgadas em relação a fatos de três países, Congo, Chipre e Cuba (Galtung & Ruge, 1993). O estudo divulgado em 1965 apontou os critérios que determinavam a transformação em notícia, baseados na captação das informações através de uma emissora de rádio. O contexto no qual estava inserida a sua definição, comparativamente à realidade atual dos meios de comunicação, é considerado diferente.

Embora pareça impossível argumentar contra algumas das descobertas da dupla, há, nós sentimos, algumas áreas onde existem oportunidades para aprofundar mais algumas de suas principais conclusões, com vista ao desenvolvimento de um padrão aplicável aos meios de comunicação do século 21. (Brighton & Foy, 2007, p. 2)¹⁰³

A reavaliação dos critérios de noticiabilidade constata a utilização deles de duas formas, com a necessidade do estabelecimento de uma terceira (Brighton & Foy, 2007). A primeira forma é desenvolvida através da análise das notícias, na perspectiva dos jornalistas, com a finalidade de estabelecer a noticiabilidade. A segunda, com uma abordagem mais ampla, centra-se na informação de temas como a ideologia, o condicionamento cultural e o determinismo tecnológico. A terceira forma está relacionada com a utilização da internet, com o estabelecimento de novas condições, inclusive a relação entre os jornalistas e o público. “[...] por causa das mudanças individuais dos meios de comunicação, e por causa de uma mudança na

¹⁰² Tradução do autor. No original: “[...] A television - and particularly television news - has been slower to adopt viewer participation as an integral part of issue.”

¹⁰³ Tradução do autor. No original: “While it appears impossible to argue against some of the findings of this team, there are, we feel, some areas where opportunities exist to develop further some of their key findings with a view to developing a pattern applicable to the media of the 21st century.”

natureza das relações entre fornecedores e consumidores de notícias” (Brighton & Foy, 2007, p. 6)¹⁰⁴.

Os valores-notícia são relacionados com três campos de análise e sistematização. Os estudos estão relacionados com a avaliação da atuação dos jornalistas, a referência à atividade profissional; as questões ideológicas e culturalistas; e os aspectos estéticos. Mesmo a observação da atividade dos jornalistas nas redações, porém, não é considerada a forma mais eficiente de registrar e descrever a prática deles. “Jornalistas durante o trabalho tendem a tornarem-se estranhamente inarticulados quando perguntados sobre a sua própria filosofia de valores-notícia.” (Brighton & Foy, 2007, p. 14)¹⁰⁵

A compreensão da noticiabilidade como requisito para a seleção de um assunto determina a existência de valores-notícia (Wolf, 1987), uma forma de compreensão relacionada com o saber de reconhecimento que os jornalistas estabelecem para “identificar e hierarquizar a multiplicidade de acontecimentos” (Correia, 2011, p. 149). Os valores-notícia não estão vinculados, apenas, ao processo de seleção, mas aplicados em outras fases da produção da notícia.

Delimitar valores-notícia separadamente do conceito de seleção de notícias, definir valores-notícia como atributos do acontecimento e reconhecê-los ao mesmo tempo como construção social e cultural é apenas um primeiro procedimento para pensar a noticiabilidade, cujo processo exige muitas reflexões, passando como etapas seguintes, pelo tratamento dos fatos noticiosos e pela interpretação que a notícia faz desses acontecimentos. (Silva, 2013, p. 67)

Os valores-notícia estão definidos através de diversas tipologias, a partir do estudo inicial (Galtung & Ruge, 1993). Uma relação (Silva, G. Silva, M. & Fernandes, 2013) inclui a indicação de 13 tipos, recenseadas por um número igual de autores - sem a indicação da que seria a décima quarta tipologia (Ericson *et al*, 1987), com base no levantamento. A amplitude da ordenação dos valores-notícia é reduzida, com dois atributos considerados essenciais para divulgar um acontecimento: a importância e o interesse.

O importante e o interessante são dois valores básicos no mercado da notícia. O interessante porque o interesse é o termo mais frequente, o mais usado na definição de notícia; se um fato não interessa ao público, tampouco convém ao meio incluí-lo em seu menu informativo. O importante, porque desde o aparecimento da imprensa se tem considerado que se o importante ocorre, ou seja, se acontece algo que pode afetar a população, o fato deve ser comunicado da forma mais popular de conhecimento que existe: a notícia. (Gomis, 2002, p. 242)

¹⁰⁴Tradução do autor. No original: “[...] because of changes within individual media, and because of a shift in the nature of the relationships between providers and consumers of news.”

¹⁰⁵ Tradução do autor. No original: “Working journalists tend to become uncharacteristically inarticulate when asked for their own philosophy of news values.”

A classificação desenvolvida (Wolf, 1987, pp. 173 - 193) foi reordenada (Traquina 2005b, pp. 77 - 93), com a subdivisão em dois grupos: valores-notícia de seleção, distintos entre substantivos e contextuais; e valores-notícia de construção. As tipologias estabelecidas reforçam a importância dos valores-notícia como indicadores que têm uma influência maior do que a relacionada com o processo de seleção. O entendimento da atuação no processo de construção implica na definição da forma que é estabelecida para a notícia ser divulgada.

O processo desenvolvido pelos jornalistas para definirem o que é notícia representa uma tipificação (Tuchman, 1983). A tipificação permite classificar notícias a partir do estabelecimento de características básicas, que servem de referências. O processo relaciona-se com o “relato, da mesma forma que a rede informativa no espaço caracteriza a noticiabilidade” (Tuchman, 1983, p. 59).

A tipificação é uma forma de *habitus*, conceito que estabelece referências para as práticas dos jornalistas, determinadas pela recorrência a padrões, como a escolha da notícia (Bourdieu, 1997; Benson, 2005; Benson & Neveu, 2005; Neveu, 2006). O *habitus* corresponde a “um princípio organizador das práticas e das atitudes” (Neveu, 2006, p. 66). A correspondência com a forma que os jornalistas utilizam a tipificação para as tarefas práticas permitiu classificar as notícias em categorias (Tuchman, 1983, p. 64), distinguidas entre duras e brandas, de acordo com o tempo para a divulgação (Tabela 9).

Tabela 9: Notícia (categorias)

Tipo da notícia	Programação	Urgência para a divulgação	Interferência da tecnologia	Facilidade de previsão
Branda	Não programada	Não	Não	Sim
Dura	Sem programação e pré-programada	Sim	Às vezes	Às vezes
Súbita	Sem programação	Sim	Não	Não
Desenvolvimento	Sem programação	Sim	Sim	Não
Sequência	Pré-programada	Sim	Não	Sim

Fonte: Tuchman, 1983, p. 64.

A noção de tipificação aplicada ao jornalismo online permite avaliar uma definição para o conceito de *breaking news* (Hartley, 2011), como uma característica da cobertura, baseada na atualização da notícia no ambiente digital, que reflete uma continuidade por depender de uma atualização constante (Palacios *et al*, 2002). A análise é relacionada com a referência à notícia que é caracterizada como em desenvolvimento (Tuchman, 1983), de acordo com as categorias

estabelecidas, mas com a observação de que um acontecimento contínuo, como o *breaking news*, é comum em uma redação online.

Os estudos sobre o jornalismo estão relacionados com novas tendências, marcadas pela interdisciplinaridade, através das referências de disciplinas de áreas diversas, entre a Sociologia, História, Linguística, Ciência Política e Análise Cultural. A sistematização, que marca o enquadramento da diversidade das investigações desenvolvidas com o apoio de áreas diferentes, permite uma discussão, relacionada com o jornalismo, para a sua autonomia, como um campo específico (Correia, 2011).

Na metade da segunda década do século XXI, “as propostas podem ser reconhecidas como mais complexas” (Traquina, 2000, p. 23), quando comparadas com teorias como a do *gatekeeper*, elaborada na década de 50. As investigações, no contexto atual, têm uma dimensão maior, influenciadas pelos aspectos gerados pelo jornalismo digital e ampliadas pelo crescimento da internet.

Os estudos sobre o jornalismo online são realizados em torno de características, que servem como elementos para a sua definição (Canavilhas, 2014). A interatividade, a hipertextualidade, a multimedialidade e a personalização do conteúdo, acrescidas da memória e a atualização do conteúdo, representam novas questões.

Essas características vão sendo descobertas aos poucos pelos jornais online, embora os autores que trabalhem nesta área ressalvem que as novas tecnologias não são integralmente exploradas pelos sítios jornalísticos, seja por razões técnicas, de conveniência, adequação à natureza do produto oferecido seja por questões de aceitação do mercado consumidor. São potenciais utilizados de formas variadas com maior ou menor intensidade por cada *médium*. (Correia, 2011, pp. 72-73)

A pesquisa de temas relacionados com o jornalismo, influenciada pelo papel desempenhado pela internet, estabelece uma nova referência, com a realização de investigações que compreendam um fenômeno “complexo que acarreta repercussões em inúmeros âmbitos: tecnológico, empresarial, produtivo e redacional, para citar os mais relevantes” (Sádaba, Portilla, Avilés, Masip & Salaverría, 2008, p. 23). Uma alternativa é a ação conjunta de redes institucionais de pesquisadores, como a formada entre o Brasil e a Espanha (Noci & Palacios, 2008), para a definição de métodos comuns na realização de estudos.

Os estudos em função da internet, relacionados com o campo do jornalismo, oferecem um leque variado de alternativas (Correia, 2011). As mesmas estão relacionadas com questões que envolvem a linguagem, com a emergência do jornalismo na internet; a forma de produção da notícia; as práticas do jornalismo e dos jornalistas, envolvendo o profissionalismo e a legitimidade da profissão; os valores jornalísticos, entre eles a objetividade; e os saberes dos

profissionais, de reconhecimento, procedimento e narração. A avaliação dos temas deve reconhecer o papel desempenhado pela tecnologia, sem que esteja baseado em uma subordinação do jornalismo.

Esta perspectiva traduz-se num centramento cada vez mais insistente na aquisição de competências performativas em detrimento de competências reflexivas. Esta ênfase nas competências performativas segue, muitas vezes, um percurso unilateral e redutor que, no caso do jornalismo, se pode reflectir num conceito de formação que se reduz à aprendizagem do uso de ferramentas para produzir conteúdos. (Correia, 2011, p. 7)

A dimensão representada pelas pesquisas sobre o jornalismo, nas quais a ação da tecnologia está interposta, principalmente quando relacionada com a internet, permite o estabelecimento de uma compreensão da importância de estudos realizados com as referências da sociologia das notícias e relacionadas com a modalidade online (Deuze, 2008). A ideia transparece como a referência a um grande percurso que precisa ser feito para que se possa compreender a mudança, pela inter-relação das questões do campo jornalístico, os jornalistas incluídos, e a indústria, os meios de comunicação, que representam áreas de “uma importante avenida” (Boczkovski, 2011, p. 163).

A informação televisiva é uma parte deste percurso. Os estudos relacionados ao tema, no período da viragem sociológica, representam a importância alcançada pelo meio, “um reconhecimento do crescente papel ocupado pelos *media* e, sobretudo, pela televisão nas sociedades modernas” (Traquina, 2000, p. 18). A análise do jornalismo televisivo estabeleceu referências, através de investigações que mantêm o interesse na compreensão do papel que o meio desempenha, entre outras características, para a informação, o que, no quadro atual, como ocorre com os outros meios, é atingido pelas transformações promovidas pela tecnologia.

2.2. TV e jornalismo: a informação audiovisual

A tecnologia representa a maior dimensão da mudança televisiva, da mesma forma que a ocorrida com outros meios de comunicação, no quadro atual, com o estabelecimento de um novo ecossistema, baseado no ambiente digital. A centralidade da tecnologia foi ampliada com o desenvolvimento da internet, a partir da década de 90, com o seu estabelecimento como meio para a produção e a distribuição de conteúdo. As mudanças, porém, devem ser compreendidas através de outras condições para o seu estabelecimento.

O impacto do uso da tecnologia digital nas estações de TV serve como base para a análise de uma realidade comum ao mundo, que não é diferente no Brasil e em Portugal. A implantação

da tecnologia digital, compreendida de forma mais abrangente como o uso para a transmissão do sinal das estações terrestres, corresponde à ideia da “última fronteira” da mudança (Bustamante, 2008, p. 28), em torno de um conjunto de alterações, como “o acesso universal”.

A televisão terrestre representava o passo final da digitalização, porque a tecnologia já estava relacionada com a plataforma das emissoras segmentadas, a partir do uso de satélites para distribuir o sinal. A adoção da tecnologia digital para a transmitir o sinal da televisão terrestre complementava uma realidade operacional das emissoras, com a integração através dos computadores. A televisão terrestre representa um símbolo da amplitude da transformação.

[...] a TDT ocupa um lugar central nos planos de transição para a televisão digital, quer seja porque a sua introdução permitirá a liberação de frequências e reordenamento do espectro radioelétrico e/ou porque se vincula à prestação universal do serviço televisivo. Apesar da existência de outras plataformas de difusão de sinais, até o momento nenhum Estado decidiu prescindir da TDT nem sequer os daqueles países que registram uma alta penetração do cabo e/ou do satélite, como os dos EUA ou a Argentina. (Leiva & Albornoz, 2014, p. 265)

As modificações relacionadas com a televisão, porém, precisam ser analisadas através da referência a outros aspectos. Uma das marcas do setor, principalmente, na Europa é a alteração do modelo de funcionamento das emissoras, de natureza pública, representado pela privatização, o que permitiu o surgimento das estações privadas.

A privatização foi uma das formas de desregulamentação do sistema televisivo. A desregulamentação no setor alterou a configuração de um modelo, notadamente, a partir de 1976, na Itália, e estendido pelo continente - o que inclui Portugal - nos anos seguintes. O surgimento das emissoras privadas impôs a modificação de um sistema que funcionava em torno do serviço público televisivo (Denicoli, 2011). O impacto é diferente, na comparação com outros países, como o Brasil, onde o sistema de funcionamento privado é o predominante, influenciado pelos Estados Unidos.

As alterações de ordem política e econômica do setor desenvolvem-se através da consolidação de uma nova modalidade, com o conteúdo distribuído por alternativas como o cabo e o satélite da televisão segmentada. A nova forma estabelece uma redefinição do acesso à programação, pela necessidade do pagamento. A segmentação é caracterizada pelo desenvolvimento de canais especializados, dedicados a temas, como as notícias. A CNN, primeira emissora especializada a transmitir informação, é um exemplo desta tendência, repetida pelo mundo, a partir de 1980, quando foi inaugurada.

A implantação da televisão segmentada representa o ponto de partida da mudança, através da tecnologia digital. A transmissão por cabos e satélites permite o desenvolvimento desta alternativa para as emissoras de televisão de sinal aberto, as que são definidas como generalistas. A tecnologia, como parte constante do processo de implantação e

desenvolvimento da televisão, adquire a importância que está refletida no atual momento, com a digitalização.

A mudança da tecnologia, com a transmissão do sinal de forma digital no lugar da analógica complementa um ciclo de modificações. A televisão está reconfigurada em relação à produção e a distribuição do conteúdo. As modificações definem as estratégias das estações de TV, ainda que disposição de manter a concepção de “meio universal” (León, 2014), porque está em todos os lugares.

A distribuição do sinal é a mudança mais significativa da nos processos de informação (Micó, 2007), pelo alcance que tem a influência da tecnologia. A distribuição do sinal pela televisão digital terrestre (TDT) permite “o surgimento de novos modelos de funcionamento do meio” (Micó, 2007, p. 181). A ampliação das alternativas de distribuição do sinal da televisão é definida pela noção de “desintegração organizada do fenômeno”. A ideia representa a percepção de que existem outras formas de ver televisão e que o seu conteúdo está disponível não apenas pelo televisor. “O serviço de audiovisual está hoje espalhado de diversas formas nos mais variados tipos de *ecrãs*. [...] a televisão transforma-se num sistema de *ecrãs* imerso numa rede de usos e conteúdos tão intensos em vitalidade quanto em volatilidade.” (Vieira, Mendonça, Quintanilha & Cardoso, 2013, p. 251).

A televisão, com o uso da tecnologia digital e o desenvolvimento da internet, ganha outra dinâmica. A associação torna mais ampla o processo de mudança, com tal proporção que abala a convicção sobre o meio.

[...] A televisão está sendo forçada a se adaptar aos tempos de mudança, porque as circunstâncias mudaram radicalmente. Um meio concebido para ser visto na companhia de outras pessoas, em local fixo e modo passivo, deve agora adaptar-se a outro consumo individual, móvel e participativo. (León, 2014, p. 21)¹⁰⁶

As mudanças para a adequação à nova forma de consumo redefinem a produção e a distribuição de conteúdo - o estabelecimento da convergência e o desenvolvimento da integração da redação. A distribuição é feita através de várias plataformas, com maior importância a partir da mobilidade, o que permite o acesso à internet através de dispositivos móveis - telefones, *smatphones* e *tablets*. Os dispositivos assumem funções de meios pós-massivos (Lemos, 2004), transformados em suportes para a exibição da programação das emissoras antes restritas a um aparelho - o da televisão.

¹⁰⁶ Tradução do autor. No original: “[...] Y la televisión se está viendo obligada a adaptarse a los nuevos tiempos, ya que las circunstancias han cambiado radicalmente. Un medio diseñado para ser visto en compañía de otras personas, en un lugar fijo y de modo pasivo, debe ahora adaptarse a un otro consumo individual, móvil y participativo.”

O quadro que caracteriza atualmente a televisão resulta da conjugação de três fatores: a modificação da produção de conteúdo, com a convergência; o uso de ferramentas tecnológicas que permitem a integração, como o sistema digital de edição não linear; e a mudança da forma de distribuição. Neste contexto, a internet assume um protagonismo sendo a sua função avaliada por distintos pontos de vista. De um lado, representa “uma ameaça”, porque a oferta através da rede é infinita, o que pode causar a perda da hegemonia televisiva e a fragmentação da audiência, para além do reconhecimento da redução do interesse pelo meio por parte dos jovens, na comparação com a internet. Por outro lado, a rede é considerada “um desafio”:

[...] A expansão da rede não causou uma diminuição do consumo de televisão, que tem se mantido estável e até mesmo crescido nos últimos anos. Além disso, a internet proporciona um novo e poderoso meio de distribuição dos conteúdos televisivos, que agora podem ser oferecidos a um público global. (León, 2014, p. 21)¹⁰⁷

A produção de informação, entendida como uma prática do jornalismo televisivo, é influenciada por essas questões. As mudanças tecnológicas promoveram transformações relacionadas com o processo e os procedimentos, com consequências para o funcionamento das empresas e o trabalho dos jornalistas.

A informação na TV é um processo que sofre a influência da tecnologia, porque está relacionado com o desenvolvimento do meio. A referência para o surgimento da informação com a característica adotada pela televisão é o recurso à tecnologia usada pelo cinema (Armes, 1999; Da-Rin, 2004), acentuada a partir da incorporação do som para a produção dos programas informativos, prática iniciada na década de 30 (Paz & Montero, 2009)¹⁰⁸. O uso do som associado à imagem estabelece o nascimento da “informação audiovisual”, um padrão: “Desde então, todas as notícias foram compostas com a narração: a figura foi institucionalizada com um estilo lacônico, sóbrio e rigoroso, que deixava a imagem falar primeiro.” (*Idem*, 2009, p. 92).

As mudanças têm um longo alcance e interferem nas formas de comunicação e de informação (Herreros, 2003, p.19). A influência relacionada com o jornalismo impõe o entendimento das práticas que envolvem o meio e os profissionais. A tecnologia estabelece a necessidade de novos formatos e estilos, com a redefinição de diversos procedimentos, entre os quais a

¹⁰⁷ Tradução do autor. No original: “[...] la expansión de la red no ha supuesto un descenso del consumo de televisión, que se ha mantenido estable e incluso ha crecido en los últimos años. Además, internet ofrece un nuevo y poderoso medio de distribución para los contenidos televisivos, que ahora pueden ser ofertados a un público global.”

¹⁰⁸ O uso do som, da forma que é descrita, corresponde à possibilidade de narração, a participação de um narrador para a leitura do texto. A captação simultânea do som e da imagem é possível a partir dos anos 50, com o desenvolvimento da tecnologia do *videotape*, mas é utilizada a partir da década de 70, com o surgimento do sistema *U-Matic*.

produção, a difusão e a recepção. A informação televisiva não pode ser considerada, apenas, como a divulgada através do meio, com a referência baseada no que era a TV.

A tecnologia introduziu variantes de transformação máxima em todo o processo de produção e pós-produção de notícias, desde a captação com equipes rápidas de vídeo e o registro e armazenamento em novos sistemas, à difusão através da transmissão com satélites e fibra óptica e recepção em telas gigantes e de cristal líquido, com a integração dos terminais de computador para alcançar os receptores multimídia. (Herreros, 2003, p. 20)

¹⁰⁹

O quadro atual, com as mudanças relacionadas, tem reflexos no Brasil e em Portugal. A compreensão delas depende do entendimento sobre as transformações promovidas pela tecnologia na televisão, além dos efeitos sobre o jornalismo. A busca de uma visão mais ampla serve como referência para a avaliação do que os temas representam, relacionados com os dois países.

2.2.1. TV digital: mudanças e expectativas

As mudanças já identificadas da televisão como meio alteraram a sua forma de organização, o seu funcionamento e os processos de produção e distribuição de conteúdo, determinadas através da redefinição das suas características. A demarcação está determinada pela implantação do funcionamento da televisão segmentada, o que permite indicar uma tendência, acentuada com o desenvolvimento da internet, representada pela fragmentação da audiência, com a possibilidade do espectador determinar a sua preferência, em um universo amplo de canais especializados em diversos temas, inclusive a notícia.

A televisão segmentada corresponde a uma alternativa diferente das emissoras que transmitiam em canal aberto, marcada pela escolha do tipo de programação, mesmo que definida pela estação, porém submetida ao pagamento de uma taxa. A distinção entre os dois modelos estabeleceu a caracterização como *paleotelevisão* e *neotelevisão* (Eco, 1993).

A diferença dos termos definia uma concepção de mudança da forma e de estrutura da TV, relacionada com as fases de desenvolvimento do ser humano. A designação dos modelos indicava as mudanças, com o fim de um sistema de organização baseado no controle do Estado,

¹⁰⁹ Tradução do autor. No original: “La técnica ha introducido variantes de máxima transformación en todo el proceso de producción y postproducción de las noticias, desde captación mediante equipos ligeros de vídeo y el registro y almacenamiento en nuevos sistemas, hasta la difusión mediante satélites y fibra óptica y la recepción en pantallas gigantes y de cristal líquido y con la integración de los terminales informáticos para lograr los receptores multimedia.”

a partir da desregulamentação, o que instituiu a participação privada no funcionamento da televisão.

As referências identificavam um processo em desenvolvimento na Europa, marcado por alterações e transições da forma e da função televisiva. “A abertura do espectro televisivo ao sector privado veio alternar a essência da televisão.” (Lopes, 2009, p. 15). A identificação como *paleotelevisão* está relacionada com a televisão do período do monopólio, caracterizado pela presença exclusiva do serviço público. O da *neotelevisão*, baseado na etapa posterior da desregulamentação, inicia-se na década de 80, com a presença de empresas privadas.

A identificação para a mudança, sem uma analogia com a adotada na Europa, designava os dois períodos como *broadcasting* e *narrowcasting*. Os termos, dos quais o de *broadcasting* já estava incorporado às referências televisivas, são relacionados com a ideia de audiência, permitida pela divisão entre canais abertos - as emissoras generalistas - e fechados - as televisões segmentadas, que dependem do pagamento para assistir. O termo *broadcasting* identifica a televisão com grande audiência (Armes, 1999) e o de *narrowcasting* relaciona-se com a de baixa audiência, caracterizada pela especialização.

A mudança para a tecnologia digital permitiu a adaptação dos termos, com a inclusão de um específico para caracterizar a nova fase da televisão. A classificação das formas de distribuição faz o reconhecimento das novas características televisivas, com o uso das plataformas digitais (Micó, 2007; Pato, 2012). As distinções entre as formas que correspondem ao atual ambiente, no qual existe o reconhecimento da referência ao novo padrão tecnológico, surgem em duas classificações, adaptadas das definições relativas aos modelos do período anterior.

As designações representam uma tentativa de identificar as características e o modo de funcionamento televisivo, relacionado com a transmissão e a recepção. As formas de transmissão relativas aos dois modelos são a analógica, baseada em ondas eletromagnéticas, a feita através de cabo, satélite e a digital.

A primeira (Micó, 2007, p. 181):

1. *Broadcasting*: é um modelo próprio dos meios, caracterizado pela transmissão unidirecional do conteúdo para um público amplo e indefinido;
2. *Narrowcasting*: caracterizado pela multiplicação e especialização do conteúdo, presente nas emissoras televisivas através do pagamento. Marcado pela fragmentação e maior quantidade de informação, com maior flexibilidade para o público;
3. *Netcast*: é o modelo consolidado pela internet, baseado na interatividade, com duas possibilidades: produtos elaborados com suportes físicos diversos ou com a experiência permitida através da rede.

A segunda (Pato, 2012, pp. 20-22):

1. *Paleotelevisão*: fundamentada na noção de serviço público, com a valorização do conteúdo educativo. A TV é separada por gêneros, idades e públicos - talvez mesmo por faixas de públicos, em relação aos horários. Os programas são exibidos para um público genérico;
2. *Neotelevisão*: diferente do modelo anterior. A intenção é buscar conteúdos próximos dos espectadores. Oferta de programação limitada, com a intenção de interatividade com os telespectadores. Existe o reconhecimento da luta pela audiência, com a valorização de formatos. Uma TV de emissão contínua, durante 24 horas. O espectador é ativo;
3. *Metatelevisão*: sistema de difusão através de cabo e plataformas digitais. Permite a intertextualidade, referenciação e a mistura de gêneros.

As duas formas de classificação estão apresentadas a seguir (Tabela 10).

Tabela 10: TV (Distribuição)

Transmissão	Modelo	Característica
Analogica	<i>Broadcasting/Paleotelevisão</i>	TV tradicional. Fluxo contínuo, público indefinido.
Analogica/Digital (Cabo e Satélite)	<i>Narrowcasting/Neotelevisão</i>	TV segmentada. Oferta ampla, mas acesso depende de pagamento.
Digital	<i>Netcast/Metatelevisão</i>	Transmissão através da internet. O fluxo é definido pelo espectador.

Fonte: elaboração própria

A implantação da televisão segmentada marca o início da mudança do meio, independentemente, do tipo de sistema, público ou privado, porque representava uma nova alternativa para assistir a programação, com a necessidade do pagamento. A estratégia de aproximar o conteúdo dos espectadores fez surgir os canais especializados em notícia, da mesma forma que de outros temas.

A CNN, inaugurada em 1980, nos Estados Unidos, foi o primeiro canal especializado em notícias, um modelo seguido por diversos países, incluindo Brasil e Portugal. A GloboNews foi a primeira emissora especializada em notícia do Brasil, inaugurada em 1996 (Paternostro, 2006), integrante das Organizações Globo, um grupo empresarial brasileiro que atua no setor de

comunicação. O CNL foi o primeiro canal temático de notícias em Portugal, implantado em 1999 (Avilés, 2006a). O canal foi, posteriormente, adquirido pelo grupo Impresa, proprietário da SIC, e está em funcionamento desde 2001 como a SIC Notícias.

Os canais especializados em notícias, uma referência estabelecida pela inauguração da CNN, representam uma face da mudança da televisão e do jornalismo, gerada pela informação mostrada em tempo real, ao vivo. “A disponibilidade dos canais de notícias internacionais parece agora uma televisão multicanal familiar, mas o seu impacto sobre a ecologia do sistema *broadcasting* de produção de notícias continua a influenciar a cultura do jornalismo” (Cushion & Lewis, 2010, p. 2)¹¹⁰.

O crescimento dos canais especializados ganha importância a partir da década de 90, considerada de transição da tecnologia analógica para a digital (Herrerros, 2003). A cobertura da Guerra do Golfo, pela CNN, com a transmissão de imagens em direto, determina a importância da tecnologia, com o uso de novos equipamentos e métodos para a divulgação da informação.

[...] adquirem importância e eficácia as transmissões digitais de telecomunicações, através do uso de telefones celulares digitais e computadores para o envio de informações escritas ou verbais a partir de qualquer ponto do globo, bem como sistemas de transmissão via satélite para o envio de imagens. (Herrerros, 2003, p. 63)¹¹¹

O funcionamento dos canais temáticos de notícias tem três fases (Cushion & Lewis, 2010), nas quais se destacam características estabelecidas ao longo do tempo, em um período de 25 anos, a partir da inauguração da CNN, em junho de 1980. As fases, através das referências que constituem cada uma delas, permitem compreender como um projeto iniciado como um empreendimento - da forma que é apresentada a história da CNN, baseada no determinismo de Ted Turner, o fundador da emissora (Whitemore, s/d) - pôde servir como estratégia para emissoras de TV de diversos países do mundo.

A primeira fase de funcionamento dos canais é definida pela inauguração da CNN, marcada pela cobertura da Guerra do Golfo e caracterizada pela transmissão ao vivo dos ataques realizados pelos Estados Unidos contra o Iraque. A segunda fase relaciona o surgimento de emissoras como reação ao monopólio de um canal de notícias norte-americano com influência global. A fase localiza-se a partir do início da década de 90 e tem como referência uma cobertura “ancorada no alcance internacional e a influência” (Cushion & Lewis, 2010, p. 15). Os canais de notícias

¹¹⁰ Tradução do autor. No original: "The availability of international news channels now seems a familiar multi-channel television, but its impact on the ecology of news production broadcasting system continues to influence journalism culture"

¹¹¹ Tradução do autor. No original: “[...] adquieren importancia y eficacia las transmisiones digitales de telecomunicación mediante el recurso de los teléfonos móviles digitales y los ordenadores para el envío de información escrita o verbal desde cualquier punto del globo, así como de los sistemas de transmisión de satélites para el envío de las imágenes.”

estabeleceram uma vertente internacional das emissoras televisivas, transmitindo em diversos idiomas. A segunda fase do desenvolvimento dos canais temáticos é também marcada pela maior disponibilidade e penetração dos serviços de cabo e satélite.

Uma marca desta fase é o surgimento dos canais europeus, além da *Al Jazeera*, baseada no Qatar (Zayani, 2010). O funcionamento de uma emissora dedicada à cobertura com uma perspectiva árabe estabeleceu a “ruptura de uma hegemonia dos meios baseada em uma visão ocidental” (Cushion & Lewis, 2010, p. 22). A maior possibilidade de cobertura impulsiona o surgimento dos canais implantados pelas estações nacionais, o que gera uma regionalização e maior competição entre as estações temáticas.

A terceira fase evidencia outra estratégia para o funcionamento dos canais - principalmente entre as emissoras europeias, de que o canal *France 24* é um exemplo -, quando não há mais a busca de uma importância política que caracterizou a fase anterior (Kuhn, 2010). A competitividade estimulou o crescimento das emissoras com a área de cobertura restrita a países como a Índia. A predominância na terceira fase é de uma agenda de cobertura influenciada pelos temas regionais, sem a referência da amplitude dos canais de maior alcance, dedicados aos assuntos de maior importância internacional.

Estes canais, em conjunto, se sobrepõem em termos de alcance transnacional e de influência, e competem não só entre si, mas com um crescente exército de notícias nacionais e estaduais / locais que emerge ano a ano. (Cushion & Lewis, 2010, p. 23)¹¹²

A dimensão da cobertura realizada pelos canais de notícias, assim como o estabelecimento de novas estratégias, está identificada em um mapeamento da atuação das estações por todo o mundo (Rai & Cottle, 2010). A localização e a forma de atuação das emissoras determinam a importância delas, sem relação com as fases do desenvolvimento. A identificação dos canais temáticos, através do alcance que têm e da cobertura que realizam, estabelece a função desempenhada para divulgar informação.

Os canais de notícias do mundo, entre 100 estações, foram classificados em quatro categorias: global, nacional, regional e local, divididas na forma de transmissão através de satélites e a distribuição terrestre. Apenas as emissoras de âmbito nacional e local não transmitem, em alguns casos, com satélite. As emissoras classificadas como globais e regionais, com a cobertura de continentes ou países - entre as quais a *GloboNews*, no Brasil, é um exemplo - usam, exclusivamente, os satélites.

¹¹² Tradução do autor. No original: “These channels, taken together, overlap in transnational reach and influence, and compete not only with each other but with a growing army of national and state/local news that emerge year on year.”

A forma de transmissão dos canais que atingem a totalidade do território do mundo sugere posições como “dominação global” ou “esfera pública global”, que tem o sentido de “efeito CNN”: “O crescimento do número de canais não é uma garantia de diversidade, representação local ou expressões autênticas de diferenças e pontos de vista de oposição” (Rai & Cottle, 2010, p. 74)¹¹³.

Os canais especializados em notícias, com o funcionamento 24 horas por sete dias da semana, significaram uma espécie de laboratório digital para as emissoras de TV (Avilés, 2006b). Canais de notícias, como o da BBC, na Inglaterra, e a *Rainews24*, na Itália, usaram a implantação das estações como o espaço para testar o funcionamento do sistema digital de edição não linear, a integração nas suas redações e a mudança das tarefas dos jornalistas, antes de outras, entre as emissoras generalistas dos grupos das quais fazem parte.

As redações de canais de notícias 24 horas necessitam de uma infraestrutura para atender uma demanda de oferta de notícia relacionada com o modelo de funcionamento. A rotina impõe uma capacidade de operacional que permita uma dinâmica adequada para veicular informação, no ritmo das emissoras, o que valoriza o sistema digital de edição não linear.

O sistema digital automatizado oferece certas vantagens em termos de distribuição e redução de custos. Neste tipo de canais a prioridade é dada à notícia que está acontecendo no momento, dependendo da disponibilidade de imagens importantes, com uma crescente ênfase na velocidade e imediatismo das coberturas. Também se consegue um aumento considerável de notícias próprias produzidas. (Avilés, 2006b, p. 95)¹¹⁴

A televisão segmentada, da qual os canais especializados em notícias servem como exemplo pela referência ao jornalismo, representa o passo que antecede a implantação da televisão digital terrestre. A mudança da forma de transmissão, com a troca da tecnologia analógica pela digital, complementa o processo iniciado na década de 90 (Becker & Zuffo, 2009). O sentido é o de uma transição que permite definir a TDT, pela amplitude que representa, como “um observatório privilegiado das tendências e caminhos que o sistema audiovisual seguirá no futuro” (Bustamante, 2014, p. 29).

A razão é estabelecida pela quantidade de países considerados importantes entre as nações do mundo, envolvidos na implantação da televisão digital terrestre: os Estados Unidos, pioneiros na transição; o Japão, pela capacidade de inovação tecnológica; e a China, pelo valor como

¹¹³ Tradução do autor. No original: “The growth in the number of channels is not a guarantee of diversity, local representation and authentic expressions of differences and views of opposition”

¹¹⁴ Tradução do autor. No original: “El sistema digital automatizado ofrece ciertas ventajas en términos de distribución y de reducción de costes. En este tipo de canales se da prioridad a las noticias que suceden en el instante, con dependencia de la disponibilidad de imágenes impactantes, y crece el énfasis en la rapidez e inmediatez de las coberturas. También se consigue un aumento considerable del número de noticias propias producidas.”

potência social e econômica, além de três dos principais países da Europa e mais três países da América Latina, entre eles o Brasil (Bustamante, 2014).

A TDT altera o funcionamento do meio, com a mudança da tecnologia para a distribuição do sinal de analógica para digital. No contexto atual, a realidade prevista para a TV é materializada através dos recursos dos dispositivos móveis. As alterações são apresentadas como um conjunto de atrações que permitem, pela maior qualidade na transmissão digital, a “alta definição, a multiprogramação, a interatividade e a mobilidade” (Ferraz, 2009, p. 41).

A implantação da TV digital - que deve ser entendida como uma mudança da tecnologia utilizada para a distribuição do sinal das emissoras que transmitem de forma aberta, sem o pagamento de uma taxa mensal - é um processo em curso no Brasil, tendo um cronograma diferente do estabelecido para Portugal. A TDT está implantada em Portugal desde 26 de abril de 2012. O processo de desligamento foi realizado em três fases, iniciado em fevereiro do mesmo ano¹¹⁵. A previsão no Brasil é que esteja concluído em novembro de 2018, com a previsão do *switch off* - o que faz o desligamento da transmissão analógica, chamado de apagão tecnológico - ainda no mesmo ano¹¹⁶.

Em Portugal, a troca do sistema de transmissão do sinal terrestre, com a implantação da tecnologia digital, está relacionada com uma tentativa anterior, iniciada em 2001, sem que tenha sido concretizada (Carvalho, 2009, p. 190). A analogia com o Brasil (Fechine, Ferraz, Cirne & Fonseca, 2011, p. 209), permite dizer-se que a troca de tecnologia de transmissão do sinal da televisão terrestre para digital está marcada por polêmicas e desencontros nos dois países.

Um deles, numa análise do funcionamento do serviço público televisivo, é sobre o investimento realizado pelos governos dos países da Europa para a manutenção deste modelo, a partir da troca de tecnologia. A mudança é analisada como um paradoxo porque, apesar da justificativa de permitir vantagens tecnológicas e, principalmente, uma oferta maior de canais, a realidade continua inalterada “sem o recentramento da atual oferta” (Cádima, 2011, p. 183). O serviço público televisivo é apontado como o terceiro mais financiado da Europa, ao custo de 22 mil milhões de euros por ano (Cádima, 2011). Outros dois aspectos podem ser acrescentados ao debate, sendo eles a relação entre o custo e o benefício, “que não justifica o esforço do cidadão”, além da “falência do sistema audiovisual europeu” (*Idem*, p. 185).

¹¹⁵ As informações sobre o desligamento do sistema analógico em Portugal estão disponíveis em: <http://tdt.telecom.pt/quando/Default.aspx?code=XzX632>. Último acesso em 5 janeiro de 2015.

¹¹⁶ A informação sobre o desligamento do sistema analógico do Brasil é do Ministério das Comunicações do governo brasileiro. O cronograma tem início previsto em abril de 2016, a partir do Distrito Federal. O desligamento começa com um teste, marcado para 29 de novembro de 2015, na cidade de Rio Verde, no Estado de Goiás, na região Centro-Oeste. Disponível em: www.mc.gov.br/tv-digital. Último acesso em 5 janeiro de 2015.

A implantação da TV digital em Portugal foi relançada em 2008, com dois concursos, sem que eles atribuíssem às indicações estabelecidas (Denicoli, 2011). O primeiro concurso refere-se ao quinto operador da televisão generalista. O segundo define os “direitos de utilização de frequência de âmbito nacional e parcial, além da licença do operador de distribuição”.

A PT¹¹⁷ foi o grupo vencedor dos dois concursos e, no dia 29 de Abril de 2009, iniciou as transmissões da TV digital portuguesa [...]. No entanto, no caso das plataformas de TV paga, a PT decidiu recuar. [...] A alegação foi que o mercado sofreu alterações em relação à altura em que o concurso foi promovido e que a empresa achava inviável operar os canais pagos da TV digital portuguesa. (Denicoli, 2011, p. 57)

A implantação do sinal digital terrestre na TV do Brasil tem outras questões, mas com a mesma referência, que é o fato da troca de tecnologia representar apenas uma melhoria na qualidade de transmissão (Fechine *et al*, 2011, p. 205). A televisão digital terrestre corresponde a um processo para encerrar “a exclusão digital” vivida por uma parcela da sociedade que não tem acesso à informação permitida pela expansão do uso da internet, através do computador.

[...] essa maravilha não chega a toda a sociedade. [...] Essa diferença de alcance da tecnologia gera um problema social enorme, onde uma pequena parcela da população pode usufruir de seus benefícios, e a maioria alijada do processo, não vê muitas perspectivas de reverter a situação. O problema se acentua ainda mais devido à importância que a informação adquiriu no mundo contemporâneo. (Montez & Becker, 2005, p. 16)

A TV digital no Brasil registra o que é considerado como “o terceiro estágio” (Montez & Becker, 2005) do processo evolutivo do meio. As etapas anteriores são marcadas por diferenças em relação à gravação das imagens, a forma de apresentação, o processo de edição e a distribuição de acordo com os recursos utilizados, entre os sistemas utilizados pela televisão no Brasil, para além de mudanças na regulação.

O baixo custo representa uma oportunidade para a utilização da TV, pela abrangência que tem em um país como o Brasil, e para a sua integração através do sistema digital. De certa forma, recorrendo a outro exemplo, repete o sentido de expansão ocorrido com a implantação do sistema nacional de telecomunicações, iniciada no fim da década de 60. A interligação do País através do sistema, formado por uma rede nacional de micro-ondas permitiu que as televisões formassem as redes de emissoras, baseadas na produção de programas centralizados no Sudeste brasileiro.

A criação do Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTDV), em 2003, possibilitou a definição de um padrão, com a escolha do que foi desenvolvido pelo Japão, adaptado para o

¹¹⁷ A PT (Portugal Telecom) é uma empresa do setor de telecomunicações e multimídia, que atua em Portugal, no Brasil e em países da África e da Ásia.

funcionamento no país com um *middleware*, necessário para o estabelecimento da interatividade - o Ginga -, fabricado no Brasil. O *middleware* permite a referência ao aspecto mais destacado no funcionamento da TV digital, que é a interatividade, “a possibilidade do contato entre o difusor e o receptor” (Fechini *et al*, 2011, p. 211).

A interatividade da televisão digital surge como uma expectativa não alcançada, ainda que considerada como a maior atratividade para a troca de tecnologia analógica pela digital (Ferraz, 2009). A internet como plataforma da televisão estabelece uma vinculação do meio à rede, pela digitalização, assim como o desenvolvimento de novos hábitos de consumo e o surgimento de outras formas de narrativa. “O usuário solicita um maior poder sobre o conteúdo que consome, quer decidir quando e como quer fazê-lo e da transferência de tal controle dependerá o futuro da televisão.” (Abuín, 2014, p. 113)¹¹⁸.

A referência à televisão, relacionada com a tecnologia, é a de um processo de mudança. A produção de conteúdo estabelece uma característica ao meio, pela qual a informação está vinculada desde o início do seu funcionamento, na década de 30. As alterações que atingem a televisão são refletidas nos programas de notícias e na atuação dos profissionais. A tecnologia - elemento que define a televisão como meio - indica novas alternativas para a informação, promovendo uma espécie de redefinição das práticas do jornalismo e dos jornalistas, pela influência que tem sobre a transformação.

2.2.2. A informação na televisão: as mudanças da tecnologia

A tecnologia desempenha, de maneira acentuada, uma função importante no desenvolvimento da TV, que depende de recursos operacionais para o funcionamento, realização das suas práticas, produção e a distribuição do seu conteúdo. A tecnologia condiciona a definição de uma narrativa específica, através da imagem e do som, o que influencia nas sucessivas mudanças relacionadas com a tecnologia.

A relação com o cinema, com a assimilação dos recursos e procedimentos, marca a trajetória da televisão e vincula a influência da tecnologia para o estabelecimento de uma linguagem, que caracteriza as práticas relacionadas com a informação audiovisual. A indicação de informação audiovisual surge com a utilização do som pelo cinema, no fim da década de 30, para a realização dos filmes de atualidades, gênero que permite - pelas características - a manutenção da sua referência para o jornalismo televisivo.

¹¹⁸ Tradução do autor. No original: “El usuario reclama un mayor poder sobre los contenidos que consume, quiere decidir cuándo y cómo quiere hacerlo y de la transferencia de ese control va a depender el futuro de la televisión.”

Ainda que a utilização do som de forma plena - determinada pela forma de registro adotada pela televisão, como prática do jornalismo - só tenha sido consolidada na década de 70, com a tecnologia do *videotape*, não pode deixar de referir-se a década de 30 marca o “nascimento da informação audiovisual” (Paz & Montero, 2009). O som influenciou a realização cinematográfica com a introdução do diálogo. No jornalismo, estabeleceu um padrão relacionado com a imagem, interferindo na forma de realização e na divulgação. O uso do som modifica assim o estatuto do registro visual para a informação na TV.

Nos anos trinta se abre uma nova etapa no filme informativo: a era audiovisual. Aumenta o realismo e desaparece a proeminência da imagem. No primeiro momento, os cinejornais foram mais sonoros do que falados e, quando faltava o som original, se colocava o som de estúdio. (Paz & Montero, 2009, p. 92)¹¹⁹

A informação audiovisual está relacionada, como conceito, aos seus componentes (Herrerros, 1999). Um conjunto de elementos, a partir do som e da imagem - fixa ou em movimento -, ampliados pela sua utilização como texto, entrevista, dados e grafismo. A definição depende do reconhecimento do processo de inovação, caracterizado pela convergência. A inovação permitida pela tecnologia digital representa as modificações, às quais o meio televisivo precisou se adaptar.

A forma de produção reflete a mudança, porque a informação televisiva depende de um planejamento e de rotinas que repercutem na divulgação. A produção é realizada através de um processo de mediação que depende dos “recursos disponíveis”. A TV vive um contexto de “alterações internas” que impõe desafios na atuação quanto ao mercado, através da oferta e da produção, por ter reflexos no conteúdo.

A inovação técnica modifica substancialmente os modelos tradicionais. Temos vivido, desde o nascimento da televisão, um modelo unidirecional, de uma televisão informativa reiterativa dos modelos de pleno controle e voz única do emissor para o receptor, e também para ser recebida no momento da emissão, salvo nos casos em que o vídeo que foi introduzido como um meio de gravação. A tecnologia digital e a compressão do sinal permitem agora a interatividade e surgem as redes interativas de multimídia, com um conceito que amplia enormemente o campo restrito da televisão. (Herrerros, 2003, p. 68)¹²⁰

¹¹⁹ Tradução do autor. No original: “En los años treinta se abre una nueva etapa en el cine informativo: la era audiovisual. Aumenta el realismo y desaparece la proeminencia de la imagen. Al principio, los noticieros fueron más sonoros que hablados y cuando faltaba sonido original, se ponía sonido de estudio.”

¹²⁰ Tradução do autor. No original: “La innovación técnica modifica sustancialmente los modelos tradicionales. Hemos vivido desde el nacimiento de la televisión un modelo unidireccional, de una televisión informativa reiterativa de los modelos de pleno control y voz única del emisor hacia el receptor y, además, para que se recibiera en el momento de la emisión, salvo en los casos en que se introducía el vídeo como soporte de grabación. La tecnología digital y la compresión de señal permite ahora la

A informação, em um meio como o televisivo, tem características diferentes da ficção. A principal distinção é a inexistência de um conjunto de referências, como um roteiro. A informação está vinculada com as práticas do jornalismo, baseadas em uma rotina de produção do conteúdo. Esta última, por sua vez, envolve uma série de procedimentos, inclusive operacionais, que definem o objetivo da informação.

A relação da informação televisiva é com o mundo real (Jost, 2008). O sentido de informação corresponde ao que é notícia, de uma maneira mais ampla, que a referência a uma forma de divulgação de um fato, submetido a uma prática e procedimentos do jornalismo, para a sua elaboração.

“O termo ‘notícia’ é, pois, no sentido lato, aplicável às comunicações apresentadas periodicamente sobre aquilo que possa ser novo, actual e interessante para a comunidade humana. A notícia, no seu estrito sentido, constitui um género específico de entre o conjunto dos vários géneros jornalísticos.” (Correia, 2011, p. 29)

Ao termo gênero, em uma perspectiva diferente, corresponde para designar os programas de televisão e “se refere, principalmente, àqueles programas de televisão cujos conteúdos caem dentro da atividade jornalística, como os programas que são denominados pelos ingleses pela rubrica *factual news*” (Torán, 1982, p. 10). O entendimento, mais específico, sem a ampliação do debate sobre o termo - considerado controverso pelas distinções apresentadas nos estudos realizados (Seixas, 2008) -, está reforçado pela ideia de a notícia permitir o conhecimento sobre um fato, pelo que representa para o jornalismo: “A que tem como finalidade primordial a notificação de um sucesso ou ideia, sem persuasão, e que transmite a versão mais fiel possível da realidade.” (Micó, 2007, p. 29)¹²¹.

A definição de notícia está relacionada com uma variedade de assuntos e fontes. As investigações inserem-se em cinco possíveis abordagens, classificadas como conteúdo; rotinas ou práticas profissionais; organizacional; socioinstitucional; e sistema social (Shoemaker & Vos, 2011). A variação da abordagem depende da opção do pesquisador, que faz a escolha adequada aos seus objetivos.

interactividad y surgen las redes interactivas de multimedia, con una concepción que amplia enormemente el campo restringido de la televisión.”

¹²¹ Tradução do autor. No original: “La que te com a finalitat primordial la notificació d’un succés o idea, sense army persuasiu, i que transmet una versió el més fidel possible de la realitat.”

Os estudos sobre o jornalismo televisivo registraram um crescimento na década de 70, através de pesquisas relacionadas com a TV que usaram a etnografia como técnica metodológica (Altheide, 1976; Gans, 1979; Tuchman, 1983; Epstein, 2000). O interesse representou o reconhecimento da importância da “televisão nas sociedades modernas”.

O crescente recurso às notícias televisivas como principal fonte de informação, o impacto da televisão na sociedade e, em particular, na política, bem como no jornalismo, dinamizou o estudo do jornalismo, sendo a análise do jornalismo televisivo um filão importante de investigação. (Traquina, 2000, p. 18)

Uma definição de notícia televisiva pode ser entendida através das suas semelhanças e diferenças a de outro meio, tendo como exemplo o jornalismo impresso. As distinções são justificadas pela estrutura de cada meio, o que faz “a televisão estar organizada no tempo, enquanto a edição do jornal está organizada apenas no espaço.” (Weaver, 1993, p. 297). A televisão explora assim a maior capacidade tecnológica, com destaque de aspectos que valorizam a sua apresentação da notícia - uma prática que acentua a diferença do jornalismo impresso.

Esta ênfase no espetáculo releva-se na preocupação dos responsáveis pela notícia televisiva com filme, e especialmente com bom filme, isto é filme que clara e dramaticamente descreva ação, conflito ritual ou cor. (Weaver, 1993, p. 303)

A informação televisiva está integrada num espaço específico da programação de uma emissora. O funcionamento do meio está relacionado com uma estrutura, baseada em modelo a ser adaptado às novas formas de produção e a distribuição do conteúdo, de acordo com a plataforma utilizada. O padrão nas estações de TV segue um fluxo contínuo, no qual a informação tem um espaço definido na grade de cada emissora.

A periodicidade define a característica estabelecida para a informação, em torno de dois ciclos: diário e semanal (Herreros, 2003; Lopes, 2009). A diferença de temporalidade não repercute no sentido da informação, mas determina a abordagem permitida pela rotina produtiva de cada programa.

A informação televisiva pode dividir-se em dois grandes grupos: a que é feita a um ritmo diário, sendo os noticiários o género dominante; e a que é feita ao ritmo semanal e que integra programas de grande entrevista, de reportagem ou de debate. Não se trata propriamente de áreas estanques. O conhecimento de uma implica uma melhor compreensão da outra. (Lopes, 2009, p. 18)

A informação como parte da estrutura televisiva está relacionada com o formato dos programas e, nomeadamente, com aspectos como o horário de exibição, a duração, o conteúdo, além de critérios de seleção e de organização. Os formatos são de três tipos (Herreros, 2003): os programas com conteúdo informativo, como os telejornais ou noticiários; os programas que relacionam a informação com a ficção; e os especializados, que têm um conteúdo dedicado a um tema específico, como ocorre com os esportivos.

Um telejornal por fazer parte da grade de programas de uma emissora implica estar submetido às mesmas exigências e condições de outro tipo de programa. O telejornal é antecedido e seguido por outros programas, em geral de conteúdos diferentes, além de ser interrompido para a exibição de publicidade e promoções, algumas vezes para a autoreferenciação da emissora.

O horário define o conteúdo, porque está relacionado com o público: “A diferença de público exige uma mudança de enfoque do programa” (Herreros, 2003, p. 479). Os programas, durante o espaço de um dia, divide-se por quatro faixas na programação de uma emissora (Tabela 11) - manhã, meio-dia, tarde-noite e madrugada (Bittencourt, 1999; Herreros, 2003).

Tabela 11: Telejornais (conteúdo e horário)

Telejornal	Público	Conteúdo
Matinal	A audiência é considerada adulta.	Uma síntese do dia anterior, com uma previsão da agenda para durante o dia.
Meio-dia	Espectadores habituais e temporários, no fim ou ao meio de uma atividade.	Os acontecimentos da manhã são prioritários. Os programas são pressionados pela disputa da audiência.
Tarde-noite	A audiência é mais abrangente.	Apresenta um resumo dos principais acontecimentos, com uma contextualização. O estilo relacionado com a competição pela audiência, de forma ágil e rápida.
Madrugada	A audiência é, geralmente, formada por adultos.	Os programas oferecem uma visão geral do dia, com uma síntese dos fatos, ampliada pela opinião e análise. Mais personalizados, centrados na figura do apresentador, e interpretativos, destaque para a opinião.

Fonte: elaboração própria

Os programas informativos definem um aspecto importante da estrutura de uma emissora televisiva, pelo seu conteúdo. Os telejornais representam “a estrutura vertebral” da parte informativa da grade de programação, num “esquema simples e bipolar” que sintetiza a função desempenhada.

À doutrina da objectividade informativa contrapunha-se a da manipulação: a primeira sustentava que a informação gozava de uma neutralidade garantida pela objectividade dos profissionais; a segunda defendia que ela, enquanto material sensível, estava condicionada pelos interesses dos poderes (político, económico, de grupos de pressão, etc.) e que nada escapava ao controlo do seu lado negro. Este simplismo esquemático demarca, em todo caso, os dois pólos de tensão aos quais está submetido o género – ainda hoje se subscrevem estas posições no debate sobre a televisão. (Prado & Delgado, 2010, p. 295)

O sistema de funcionamento das televisões estabelece a forma de cobertura dos telejornais, assimilando-se a estrutura adotada no modelo privado. A estrutura reproduz a forma organizacional das emissoras, divididas entre estações de alcance nacional e regional. As emissoras são estruturadas como redes¹²², tendo áreas de coberturas definidas no espaço geográfico do país, e integradas pela transmissão de uma mesma programação (Pizzotti, 2003).

A cobertura realizada pelos telejornais repete esta organização, em uma estrutura baseada na distinção entre as emissoras em termos de alcance. A distinção entre a área de abrangência da cobertura determina a classificação (McCombs & Tremayne, 2010). As redes são definidas como difusores nacionais de notícias. A estrutura nos Estados Unidos está baseada em programas de 30 minutos de produção, exibidos para todo o país, em torno das 18h30. A divulgação de notícias nacionais tem incluída a *Public Broadcasting Service* (PBS), a rede pública norte-americana.

As emissoras televisivas que atuam de forma regionalizada atingem um total de 220 mercados, com uma variação entre mais de sete milhões de receptores, na cidade de Nova Iorque, e apenas cinco mil, em Glendive, Montana. As emissoras regionais são os difusores locais de notícias. Nas grandes cidades norte-americanas os telejornais locais são feitos por cinco ou seis estações, que exibem em torno de “quatro horas de edição diária de notícias” (McCombs & Tremayne, 2010, p. 256). O modelo corresponde ao que é adotado no Brasil, com a divisão da cobertura do jornalismo televisivo separado em dois níveis quanto à cobertura, entre nacional e local (Souza, 2009).

A tecnologia fez surgir outra vertente, através dos canais especializados em notícias, distribuídos através da televisão segmentada. Os canais temáticos dos Estados Unidos, especializados em notícias, ampliaram a forma de distribuição com o uso da internet, além de cabos e satélites (McCombs & Tremayne, 2010). Os canais especializados representam uma categoria que extrapola a condição de área de cobertura, classificada como noticiários difundidos por cabo.

¹²² O modelo de rede de emissoras de televisão é o funcionamento no Brasil, influenciado pelo que é adotado nos Estados Unidos. O sistema norte-americano tem quadro redes nacionais, três que são empresas privadas - ABC (*American Broadcasting Company*), CBS e NBC - e uma pública - PBS -, mantida com recursos de um fundo formado pelas redes privadas. O modelo brasileiro tem cinco redes privadas - Globo, SBT, Bandeirantes, Record e RedeTV! - e uma pública, liderada pela TV Brasil.

O crescimento do número de canais especializados em notícias, através da televisão segmentada, ampliou a caracterização da cobertura, porque representou, nos Estados Unidos, um declínio da audiência das três grandes redes televisivas do país. A queda da audiência refletiu-se na confiança do público norte-americano “nas notícias televisivas nacionais”, realizadas pelas redes (McCombs & Tremayne, 2010, p. 253).

A estrutura das emissoras influencia o estilo e o formato dos telejornais, o que determina aspectos sobre a notícia. O formato é um padrão estabelecido a partir da década de 40 (Micó, 2007), que foi alterado na década de 60 de 15 para 30 minutos de duração, dos quais em torno de 22 minutos são de conteúdo (Epstein, 2000; Herreros, 2003). A estrutura repetida em várias partes do mundo estabeleceu, na década de 70, o que é definido como “modelo americano” (Bourdon, 2000). O modelo “enfaticava o âncora, o jornalista-apresentador, que foi colocado no centro do palco” (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 107).

O tempo de duração dos telejornais tem sido alterado, para além da marca dos 30 minutos. Portugal é um dos países em que a duração dos programas ultrapassa a marca de uma hora, verificada em uma análise realizada entre 17 países, para a definição das características das notícias internacionais. Em uma emissora de Taiwan, a duração de um telejornal exibido no *prime time* chegou aos 120 minutos, com “apenas 53 minutos de notícias” (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 110).

O espaço concedido para a veiculação de publicidade representa um dado em crescimento no período de exibição dos telejornais. Os telejornais, com base no modelo americano, podem ter quatro intervalos comerciais, incluídos na grade de programação. Nas redes de televisão dos Estados Unidos, o tempo para a publicidade cresceu, em um período de 20 anos, entre os anos 1980 e 2000, de sete para até 12 minutos (McCombs & Tremayne, 2010).

A notícia é outra referência para o formato. O padrão tem características universais, que correspondem ao “relato do mundo” feito “através do apresentador, com as reportagens e as entrevistas ao vivo e a participação dos repórteres dos locais dos eventos” (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 107). A duração da notícia nos telejornais nacionais das redes norte-americanas é considerada mais longa e mais aprofundada, comparativamente às exibidas nos programas locais ou dos canais de notícias (McCombs & Tremayne, 2010). A forma é diferente nos programas das estações especializadas uma vez que a exibição é baseada no material bruto e na gravação sem um tratamento audiovisual como a edição. A valorização da informação ressalta o interesse pelo imediatismo.

A noção de imediatismo foi acentuada por um mecanismo utilizado inicialmente pela Fox nos dias que se seguiram ao ataque terrorista de 11 de setembro de 2001. O ‘rodapé’, uma linha de texto em movimento no fundo do ecrã, foi utilizado para actualizar a informação sobre os eventos mais significativos mesmo enquanto o pivô conduzia uma entrevista ou introduzia um repórter ao vivo. O mecanismo foi rapidamente copiado pela CNN e pela

MSNBC, permanecendo actualmente como uma técnica rotineira de produção. (McCombs & Tremayne, 2010, p. 259)

A organização das notícias no espaço dos telejornais realiza-se através de blocos temáticos. A definição de um tema é feita quando “dois ou mais itens são apresentados sequencialmente, com uma referência entre eles a ‘notícias do exterior’” (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 116). A tendência a um “alinhamento lógico” é usada na maioria dos telejornais apresentados nos Estados Unidos. A diferença relaciona-se com as emissoras locais: “[...] muitas estações tenham experimentado mudanças bruscas de temas informativos como forma de surpreender o telespectador e de prender a sua atenção” (McCombs & Tremayne, 2010, p. 259).

A notícia é estruturada na forma definida como “pré-gravada” (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 111), com a participação do repórter em uma cena relacionada com o local do fato. A presença do repórter na apresentação da notícia pode ocorrer de dois modos: inserido na própria reportagem ou nas entradas ao vivo. A participação traduz-se na forma de “*stand up*” (Dunn, 2001, p. 149), pelo posicionamento de pé, voltado para a câmara enquanto relata o acontecimento. A presença do repórter (Wilke & Heimprecht, 2013) é mais comum nas reportagens dos telejornais das televisões privadas do Brasil e da Itália, além da televisão pública da Polónia.

O estudo sobre o formato da notícia é considerado mais raro, quando comparado às pesquisas sobre o conteúdo televisivo, relacionado com a informação audiovisual (Wilke & Heimprecht, 2013). Uma definição, baseada em países da Europa - Reino Unido, França, Alemanha, Itália, Espanha e região da Escandinávia -, permite estabelecer uma matriz europeia de desenvolvimento do jornalismo televisivo, que “pode ser generalizada para a maioria dos outros países” (Bourdon, 2000).

O padrão considera o telejornal como um gênero internacional, “um cruzamento entre jornalismo e a televisão”, marcado pela tensão entre “duas lógicas”: “[...] a evolução institucional da televisão do monopólio do serviço público de televisão comercial, e a progressiva americanização do formato de telejornal” (Bourdon, 2000). As duas lógicas estabelecem a base de uma divisão, caracterizada por quatro períodos, na década de 50 e a partir da década de 80 (Tabela 12).

Tabela 12: Jornalismo televisivo (fases de desenvolvimento)

Período	Característica
Década de 50	Marginalidade e incerteza
Década de 60	Desenvolvimento e politização
Década de 70	Personalização e tecnologia
A partir da década de 80	Desregulamentação e concorrência

Fonte: elaboração própria.

No primeiro período, na década de 50, o telejornal não representava um programa central ou essencial para a programação. A característica dominante é a adaptação das formas de apresentação utilizadas pelo rádio e pelo cinema.

Os primeiros noticiários hesitaram entre um modelo de rádio (leitores de notícias, não jornalistas, que apresentavam boletins em frente das câmeras) e um noticiário modelo (filmes de reportagens, com – uma grande diferença do cinema – um comentário ao vivo). (Bourdon, 2000, p. 64)¹²³

O segundo período, na década de 60, está identificado como uma fase de estabilização. “As notícias encontram um local específico e um tempo de duração na programação, estabelecendo-se como um importante ritual nacional” (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 107). A estabilização corresponde, principalmente, à definição da faixa de programação relacionada com o *prime time*. O período definido como tarde-noite, considerado de maior interesse do público, com o formato de 30 minutos de produção. A televisão amplia a cobertura dos acontecimentos políticos, mas estabelece um vínculo que não permite mais independência do poder, especialmente nas emissoras do Norte da Europa (Bourdon, 2010, p. 81).

Os anos da década de 70, que correspondem ao terceiro período, marcam o estabelecimento de um padrão para o jornalismo televisivo influenciado pela personalização do apresentador, sobretudo pela figura de Walter Cronkite¹²⁴, jornalista norte-americano que seria denominado “âncora”, pelo papel desempenhado na condução do telejornal. Em países como a Alemanha, a forma de apresentar altera o lugar dos jornalistas, com a passagem para condutores dos telejornais, com base no exemplo de Cronkite (Bourdon, 2010, p. 70).

¹²³ Tradução do autor. No original: “The first newscasts hesitated between a radio model (news readers, not journalists, reading bulletins in front of cameras) and a newsreel model (filmed reports, with – a major difference with the cinema – a live commentary).”

¹²⁴ O uso do termo âncora - como o mesmo sentido de apresentador, no Brasil, e *pivot*, em Portugal - surgiu nos Estados Unidos para designar o apresentador do telejornal que coordenava o programa para definir a função de Walter Cronkite (Cronkite, 1998, p. 184).

O período marca a fase de desenvolvimento tecnológico, com a utilização do sistema de *videotape* e de outros novos recursos, como o vídeo para a realização das reportagens, e o satélite para a distribuição de imagens e de elementos gráficos. As mudanças simbolizam o estabelecimento de uma forma de produção que define a especificidade do jornalismo televisivo, sem o uso do filme.

O abandono do filme também reforçou a especificidade do jornalismo televisivo relacionada com a televisão, uma vez que já tinha a sua própria tecnologia. Para os jornalistas, a edição e o os planos podiam ser menos 'limpos' do que com câmeras de filme, mas as imagens chegavam mais cedo, o que foi de grande importância para os jornalistas. (Bourdon, 2010, p. 72)¹²⁵

O quarto período, que tem como ponto inicial a década de 80, representa o estabelecimento de um conjunto de modificações no jornalismo televisivo, ainda mantidas, mesmo em parte. A desregulamentação e a maior competitividade entre as emissoras, com o fim do monopólio do serviço público, promoveram alterações quanto à forma de apresentação, assim como a mistura de modelos, com o surgimento do "*infotainment* e a tabloidização da televisão" (Bourdon, 2010, p. 81).

Para o entendimento destas mudanças, devem ser considerados diversos fatores, em uma análise do meio televisivo e do jornalismo. Uma perspectiva sobre as modificações é o estabelecimento de um padrão do jornalismo televisivo condicionado pelas características do meio. A alteração é um processo desenvolvido em diversos países, o que torna a sua análise dependente da diversidade dos fatores envolvidos, nomeadamente:

[...] a tradição de mídias anteriores (impresso, cinejornais e rádio); as características semióticas e institucionais da televisão; a mudança de um modelo de serviço público para o privado com os Estados Unidos como modelo ('Americanização'), e as inovações técnicas, especialmente, as circunstâncias políticas, e orientações jornalísticas. (Wilke & Heimprecht, 2013, p. 108)¹²⁶

Os estudos sobre a informação audiovisual, centrados nos telejornais, estão relacionados, principalmente, com os exibidos no início da noite. A descrição das investigações, "em uma tentativa de mapeamento", revela um "*paper in progress*" (Lopes, 2009, p. 24). O levantamento, baseado em um período de 50 anos, indica o ano de 1949 como o da estreia do

¹²⁵ Tradução do autor. No original: "The abandonment of film also reinforced the specificity of television journalism within television, since it now had technology. For journalists the editing and the shooting might be less 'clean' that with film cameras but images arrived earlier, which was of great importance to the journalists."

¹²⁶ Tradução do autor. No original: "the tradition of earlier media (print, newsreels, and radio); the semiotic and institutional characteristics of television; the change from a public service model to commercialization with the United States as role model ('Americanization'), and especially technical innovations, political circumstances, and journalistic orientations."

primeiro telejornal da Europa, o *Journal Télévisé*, exibido pela televisão pública francesa - *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF).

A realização do programa, através do tempo, serve como uma síntese da transformação do jornalismo televisivo. As mudanças, entre elas as promovidas pela tecnologia, permitem construir uma referência marcada pela cronologia, o que possibilita identificar as alterações que influenciaram a produção do conteúdo.

A criação de um estúdio a 1 de Novembro de 1954, a chegada do magnetoscópio profissional e do teleponto nos anos 60, o aparecimento da cor em 1967, o surgimento da câmara Bétacam no início dos anos 80 e da infografia no começo dos anos 90 são elementos que possibilitam perceber melhor as mudanças estéticas e de estrutura por que foi passando o noticiário. (Lopes, 2009, p. 19)

Os programas informativos têm sido temas de pesquisas no Brasil e em Portugal, verificando-se um crescimento do número das investigações. Os estudos realizados ganharam uma dinamização maior, no Brasil, através de uma rede de pesquisadores, com investigadores de outros países, integrados na Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor).

Uma característica da rede - denominada Rede Internacional de Pesquisadores em Telejornalismo - é buscar uma interação entre a atividade de pesquisa e a prática profissional. O modo de ação reforça a origem dos pesquisadores, profissionais com experiência de trabalho em redações de televisão. A interação representa uma forma de “compartilhamento com os que estudam e com os que trabalham em televisão” (Porcello, Vizeu & Coutinho, 2012, p. 14).

O crescimento das investigações sobre jornalismo televisivo, em Portugal, pode ser observado a partir da década de 90 (Lopes, 2009). Entre os temas abordados o monopólio da televisão pública através das relações com o Governo, em um ambiente de controle político (Cádima, 1996); a mudança da informação com a presença das emissoras privadas (Lopes, 1999); e um modelo português de serviço público de televisão (Carvalho, 2009). Uma abordagem diferente (Godinho, 2011), mantendo a relação com a informação e o funcionamento da televisão pública, investigou o desenvolvimento da forma da notícia, através da grande reportagem.

A referência à informação no sistema privado serviu de tema para outras investigações (Brandão, 2010; Gomes, 2012) sobre o conteúdo dos programas, a partir do alinhamento. A participação em redes internacionais incluiu os estudos sobre os telejornais de Portugal em termos mais amplos, relacionados com outros países.

As pesquisas analisaram a forma de apresentação das notícias em meios diferentes - televisão, rádio e jornais - (Silveira & Shoemaker, 2010) e a visão sobre as notícias internacionais,

exibidas pelas emissoras portuguesas (Cohen, 2013). Uma das constatações caracteriza o acesso do público, em Portugal, às notícias televisivas como semelhante ao do resto do mundo: “[...] as peças informativas vistas pelas audiências de todo o mundo denotam mais regularidades do que dissemelhanças” (Cohen, 2010, p. 252).

Os estudos sobre o jornalismo televisivo apresentam novas tendências, principalmente por influência da internet. A predominância de temas como a criminalidade, além de celebridades e entretenimento, tem sido relacionada com a mudança do ambiente, o desenvolvimento de uma nova forma de comunicação e a distribuição do conteúdo televisivo (McCombs & Tremayne, 2010).

A relação entre a informação e o entretenimento estabeleceu o surgimento de um novo conceito - *infotainment* -, cuja compreensão o vincula às transformações da tecnologia (Gomes, 2011; Ripollés & Felici, 2011; Léon, 2014). O novo conceito representa uma “hibridização”, resultado de “um cruzamento ou mestiçagem discursivo, que transpassa todas as formas de comunicação” (Ripollés & Felici, 2011, p. 15).

As características da internet identificam tendências para outras pesquisas, como a interatividade e a multimedialidade, referidas em outro contexto. A importância para a informação audiovisual, onde está o jornalismo televisivo, é o que pode representar como perspectiva de estudos, a partir do relacionamento com as mudanças.

2.2.3. Televisão no Brasil e em Portugal: aproximação entre as diferenças

As televisões do Brasil e de Portugal apresentam referências, principalmente relacionadas com o funcionamento delas, que estabelecem aproximações, sem que signifiquem semelhanças. A implantação do meio nos dois países ocorreu, marcada por uma tendência mundial, na década de 50. A organização, porém, seguiu orientações mais próximas das áreas que estabeleciam maior influência, respectivamente, os Estados Unidos e a Europa.

A televisão no Brasil e em Portugal tem ainda como marca o processo político de cada um dos países, relacionada com a censura, através do controle da produção, especialmente do jornalismo e a subordinação aos interesses dos governos. A compreensão do desenvolvimento histórico, assim como dos aspectos que estão relacionados com a ordem social e econômica dos países, contribuiu para uma análise das mudanças enfrentadas pelo meio nos dois países, da mesma forma que em outras partes do mundo.

O surgimento da televisão brasileira, em 18 de setembro de 1950 (Sampaio, 1971; Mattos, 2009), é temporalmente próximo ao da portuguesa, cuja exibição regular começou a 7 de março de 1957 (Carvalho, 2009). O Brasil foi o quarto país do mundo - o primeiro da América

Latina - a implantar a televisão, depois dos Estados Unidos, a ex-União Soviética e a Inglaterra. A inauguração ocorreu oito dias antes da primeira emissora mexicana, origem do conglomerado Televisa, que, por sua vez, se inicia no mesmo período da televisão cubana (Mattelart & Mattelart, 1989).

O ritmo do desenvolvimento da televisão no Brasil, depois do funcionamento da PRF-3 Difusora, a primeira emissora brasileira, foi intenso, sobretudo a partir da reordenação econômica do País, no Governo de Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1960. A emissora transmitia apenas para a cidade de São Paulo, pois até a implantação de uma estrutura para distribuir para todo o país, de um único ponto, a partir de 1969, o sinal das estações de TV era limitado ao local da sua instalação.

O regime militar, implantado no Brasil em março de 1964, promove a expansão da televisão no país. A mudança - simultaneamente marcada pela internacionalização do mercado econômico e pela intervenção interna do Governo militar, com o investimento na infraestrutura básica - permitiu a disseminação de uma política de consumo. O aumento da área de alcance e a programação centralizada valoriza o papel da televisão como agente da integração nacional.

A produção de programas fica baseada nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, onde foi instalada a segunda emissora brasileira, inaugurada em 1951, um ano depois da estação pioneira. O crescimento da importância da televisão brasileira ocorre paralelo à presença dos militares no poder. Um ciclo de 21 anos, encerrado em 1985. “Os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital” (Ortiz, 1989, p. 114).

A história da televisão no Brasil é compreendida, nos estudos dedicados ao tema, por meio de uma divisão esquemática das etapas do seu desenvolvimento, a partir da implantação da primeira emissora. Os estudos (Wolton, 1996; Borelli & Priolli, 2000; Mattos, 2009) evidenciam a atuação do regime militar e o consequente processo econômico, em torno de uma política de integração nacional¹²⁷ para ampliar o funcionamento da TV no país (Mattos, 2009).

O avanço tecnológico, com o funcionamento da Empresa Brasileira de Telecomunicação (Embratel) - inaugurada em 1965 e privatizada no Governo de Fernando Henrique Cardoso, presidente da República por dois períodos, de 1995 a 2002 - transformou a TV brasileira. A implantação de um sistema nacional de telecomunicações (Borelli & Priolli, 2000), realizada pelo governo brasileiro, ocorreu de forma diferente dos Estados Unidos, sempre citado como padrão para a televisão no Brasil.

¹²⁷ As ações dos governos militares no Brasil, no período da ditadura militar, foram fundamentadas pela Doutrina de Segurança e Desenvolvimento. A implantação de emissoras de televisão representou uma das formas de ação política do regime militar. A ampliação do número de estações foi justificada como uma estratégia para integrar o país por meio dos programas da TV.

O sistema norte-americano foi implantado pela iniciativa privada. A partir de 1969, o sistema no Brasil permitiu que a programação, centralizada em uma emissora - localizada no Rio de Janeiro e São Paulo, onde era realizada a produção e a exibição -, fosse assistida através de um conjunto de emissoras, denominado de rede e distribuído pelo território nacional. A centralização impôs um padrão no Brasil, inalterado mesmo com o surgimento de novas modalidades, como a televisão paga ou fechada e as novas tecnologias, com o início da digitalização.

O sistema adotado pela TV brasileira, relacionado com o modelo privado, inclui na sua estrutura o funcionamento de emissoras de natureza pública. A estrutura da televisão no Brasil reconhece a existência de uma forma diferente da comercial, destacando-se as emissoras públicas mantidas pelos governos estaduais - como ocorre com a TV Cultura, de São Paulo e pelo federal, que tem a TV Brasil.

As emissoras consideradas de caráter “não comercial” funcionavam sem uma vinculação a um sistema até 2007. O governo brasileiro constituiu então a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), descrita como “um embrião” da TV Brasil para o estabelecimento de um sistema público e uma alternativa para o modelo consolidado das redes de emissoras comerciais (Intervozes, 2009, p. 308).

A televisão brasileira, com o reconhecimento das diferenças existentes relativamente aos casos europeus - dominação do privado, influência do modelo norte-americano, disparidades econômicas e culturais - deve ser considerada “um fator de identidade e de integração social” (Wolton, 1996, p. 155). No Brasil, o meio representa uma referência para as emissoras generalistas (Wolton, 1996), apesar das diferenças que precisam ser reconhecidas, sobretudo no período de exceção política do regime militar. A oferta dos programas televisivos brasileiros atende a um público indistinto e permite ser um “laço social”.

Esse papel de laço social ou de amortecedor desempenhado pela televisão no Brasil só existe, evidentemente, devido à dupla condição de ser uma televisão assistida por todas as classes e de ser um espelho da identidade nacional. (Wolton, 1996, p. 157).

A televisão brasileira vive, neste momento, uma transição, que corresponde à implantação do sistema de transmissão digital, iniciado em 2007, em São Paulo. O prazo de conclusão, em todo o País, está previsto para o fim de 2018, adequando-se à mudança através do *switch off*, o que corresponde ao desligamento do padrão analógico.

A história da televisão portuguesa, apesar do funcionamento regular a partir de 1957, está marcada por experiências realizadas desde a década de 20 (Carvalho, 2009). O canal 1 da RTP

(Rádio e Televisão de Portugal)¹²⁸ é a primeira emissora a funcionar em Portugal, condição mantida até a implantação do segundo canal da empresa - RTP2 -, a partir de 1978.

O desenvolvimento da televisão portuguesa ocorre da mesma forma que na Europa, com o reconhecimento das especificidades de cada país. A opção pelo monopólio televisivo surge como natural - estabelecido como um serviço público. A implantação da televisão em Portugal foi influenciada pelo período posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945 (Carvalho, 2009).

Às questões de ordem política eram outras, como a limitação das frequências para a transmissão do sinal, já verificada com o rádio, para além da utilização feita pelos alemães, durante a guerra. A televisão portuguesa reflete um modelo estabelecido para a Europa, distinto do implantado nos Estados Unidos, que foi incentivado pelas empresas de radiodifusão. O modelo europeu está relacionado com a ideia de que o meio contribuiria para o desenvolvimento da sociedade.

[...] este monopólio paternalista era absolutamente coerente com a concepção de Estado Social nascida após a segunda guerra, em que a garantia de acesso à saúde, à educação, à protecção social e à cultura se estenderia também à televisão pública, entendida como um espaço de pedagogia e de divulgação cultural. (Carvalho, 2009, p. 24)

A história da televisão em Portugal está dividida em três fases, correspondentes aos períodos do seu funcionamento marcado pelo monopólio, desde a RTP, até o surgimento das emissoras privadas. As três fases foram identificadas como a de monopólio, a de concorrência e a da transição para o digital (Carvalho, 2009). Um dos aspectos destacados na análise é a compreensão do papel desempenhado pela emissora pública do país, em circunstâncias diferentes.

A primeira das três fases começa antes do funcionamento da RTP, com a definição da forma de financiamento da emissora, um processo relacionado com o quadro vivido na Europa. O significativo na opção portuguesa é a escolha de uma estrutura empresarial de economia mista, com a participação de empresas de comunicação, do setor de radiodifusão e bancos. O Estado português era detentor de um terço das ações, um total de vinte mil: “A participação minoritária do Estado no capital da RTP não impediu que o Governo assegurasse uma influência decisiva na estrutura e quotidiano da empresa” (Carvalho, 2009, p. 36).

¹²⁸ A RTP inclui as emissoras de rádio e televisão, que até 2004 estavam separadas através de duas empresas diferentes - a Radiodifusão Portuguesa (RDP) e Radiotelevisão Portuguesa (RTP), entre as quais a RTP1, a RTP2 e a RTP Informação. As três estações de TV compartilham a estrutura de produção e de distribuição de conteúdo. Na época da estreia do canal 1 a denominação de RTP estava relacionada com a denominação da empresa de televisão extinta. Outras informações em <http://www.rtp/tv/>, último acesso em 3 de abril de 2015.

A fase do monopólio está marcada pela vinculação das ações da RTP às orientações do Governo português, durante o período do salazarismo¹²⁹. O regime ditatorial estabelece a submissão da televisão através da censura ao interesse do Governo português de manutenção do controle político.

A censura foi um modelo repressivo e normativo essencial e dominante na manutenção do regime. Foi a censura, e através dela foram os media e, designadamente, a televisão que promoveram até o limite do possível – dir-se-ia – a esperança de vida de um regime caduco e imobilizado na História. Sem ela, muito provavelmente, a liberdade teria chegado mais cedo. (Cádima, 1996, p. 336).

Uma análise da RTP como instrumento político salazarista permite a definição de duas formas relacionadas com os perfis de cada um dos seus líderes - Salazar, inicialmente, e, posteriormente, Marcelo Caetano -, a partir da visão particular deles do que representava a televisão como meio de comunicação (Cádima, 1996). A utilização da TV por Salazar manifestava um aspecto da sua personalidade - mais fechado, desinteressado pela projeção de uma imagem pública.

A televisão, entretanto, não deixou de ser utilizada para o fortalecimento das posições do regime, principalmente a partir de 1961, com o recrudescimento das ações na África por parte dos grupos que lutavam pela independência das colônias ainda portuguesas. Um episódio anterior, na primeira fase de funcionamento da RTP, em 1958, é tratado como uma referência interna da censura, que é a participação ignorada do general Humberto Delgado na eleição presidencial. O fato representa o primeiro confronto da redação com a Direção de Informação (*Idem*, 1996).

A ascensão de Marcelo Caetano ao poder modifica o panorama televisivo. O Primeiro-Ministro manifesta o interesse de usar o meio para se dirigir ao país, diferente do antecessor. A ação da censura não foi diferente por parte dos dois dirigentes do salazarismo, tendo sido mais explícita no período de Marcelo Caetano, em comparação com o de Oliveira Salazar, principalmente na metade da década de 60, pela audiência e cobertura da RTP (Cádima, 1996).

O modelo de televisão português entra na segunda fase, a da concorrência, depois da libertação do país, promovida pela Revolução dos Cravos. A fase anterior termina no início da década de 90, com o ingresso de duas emissoras privadas - A Sociedade Independente de Comunicação (SIC) e a Televisão Independente (TVI) - no mercado da TV portuguesa. As duas novas emissoras estabelecem uma modificação do panorama televisivo em Portugal, da mesma forma que em

¹²⁹ O termo salazarismo representa a definição para o regime ditatorial, iniciado no fim dos anos 30, com a liderança de António de Oliveira Salazar, depois substituído, em 1968, por Marcelo Caetano, que foi afastado em 1974, pela Revolução dos Cravos, em 25 de abril.

outros países da Europa, com a diversidade da programação, representando ainda um forte impacto para o serviço público, com a diminuição das receitas da RTP (Intervozes, 2009, p. 215).

A televisão em Portugal está na terceira fase do seu desenvolvimento, na qual complementou a transição para o período digital. O desligamento do sistema de transmissão do sinal terrestre com a tecnologia analógica concluiu-se em 26 de abril de 2012. A realidade da televisão portuguesa está relacionada com as condições anunciadas para o funcionamento do meio com a tecnologia digital. A transformação é considerada ampla, por envolver aspectos diversos, entre os técnicos; do mercado; da legislação; e o comportamento dos consumidores: “A evolução da televisão representa, no entanto, apenas uma parte da profunda evolução dos *media electrónicos*” (Carvalho, 2009, p.116).

2.2.4. Jornalismo televisivo no Brasil e em Portugal: modelos diferentes, o mesmo sentido

O jornalismo é parte da realidade das televisões dos dois países desde o início da transmissão regular. O primeiro programa da televisão brasileira (Sampaio, 1971, p. 23), *Imagens do Dia*, foi apresentado dois dias depois da estreia da PRF-3, a emissora pioneira do Brasil. Em Portugal, a informação estreou na televisão no mesmo dia - 7 de março de 1957 - do início da emissão regular, com um programa intitulado *Noticiário*, antecessor do *Jornal da RTP*, substituído pelo *Telejornal* (Godinho, 2011, p.114)¹³⁰.

As televisões dos dois países, como em outros, inserem o jornalismo desde as suas programações iniciais com base em procedimentos herdados do cinema (Fang, 1977; Armes, 1999; Jost, 2009a). A assimilação dos recursos e procedimentos de outro meio representou uma contingência que, por sua vez, estabeleceu uma orientação para o trabalho dos jornalistas (Sampaio, 1971; Godinho, 2011) submetidos a critérios para divulgar a notícia determinados por profissionais que tinham uma visão da prática vinculada ao uso da imagem, sem a referência do conteúdo da informação.

Os telejornais que são exibidos no *prime time* - o horário nobre como é relacionado no Brasil - têm como característica principal, apesar da transmissão para todo o território de ambos os países, a mesma tendência (Lopes, 1999; Souza, 2009; Cardoso & Telo, 2010; Cardoso & Belo, 2010). Os programas têm a produção centralizada em uma mesma região de cada país, o que reproduz a influência de cada uma delas e limita a dimensão territorial dos países vistos através desses telejornais, uma evidência no Brasil (Souza, 2009).

¹³⁰ O *Jornal de Atualidades* - está incluído (Saraiva, 2011, p.19) - como um dos antecessores do *Telejornal*, exibido em um período entre o *Noticiário* e o *Jornal da RTP*.

A veiculação de informação televisiva no Brasil está determinada pela legislação, por meio da Constituição vigente, promulgada em 1988 pelo Congresso Nacional. O dispositivo legal é o artigo 221, inciso III, do capítulo V, da Comunicação Social da Constituição de 1988, que trata o tema como uma definição de princípios (Constituição Federal do Brasil, 2008, p. 146). O artigo estabelece as condições para a produção e programação das emissoras de rádio e televisão, indicando características referentes à regionalização, inclusive dos programas de informação, com base nos percentuais de tempo.

O espaço estabelecido para incluir programas informativos na televisão foi definido pela Lei 4.117/62, que instituiu o Código Nacional de Telecomunicações, no artigo 38, letra H. As emissoras de radiodifusão, inclusive televisão, deverão cumprir sua finalidade informativa, destinando um mínimo de cinco por cento de seu tempo para transmitir notícia.

O jornalismo está diretamente relacionado à história da TV brasileira. A importância vinculada ao desenvolvimento do meio no Brasil sintetiza-se em dois aspectos: o primeiro, mais geral, como uma decorrência da ação política do regime militar, que criou as condições para modificar o funcionamento da TV; o segundo, mais específico, pelo surgimento de equipamentos mais adequados ao novo padrão adotado pela televisão, com o uso do *videotape* e a integração nacional.

A história do jornalismo da TV brasileira iniciada com a inauguração da primeira emissora reproduzia as limitações da época, na década de 50. O apresentador ocupava outras funções, como as tarefas de produtor e redator. A primeira modificação tecnológica (Borelli & Priolli, 2000) no panorama da televisão brasileira ocorreu dez anos depois da estreia da PRF-3 Difusora, a primeira emissora do país.

O marco é a utilização do *videotape*, em 1960, para a uma cobertura histórica - a inauguração de Brasília, como a nova capital do país. A transmissão da festa serviu para demonstrar a importância de um sistema nacional de telecomunicações. A operação utilizou a estrutura técnica de uma empresa inglesa para a instalação dos *links*¹³¹, entre Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo (Moya, 2004, p. 363).

O uso do *videotape* ampliou o alcance do sinal televisivo, ao permitir a distribuição das fitas depois de gravadas. A implantação da primeira fase do sistema de telecomunicações estabelece a transmissão de programas para todo o país, com a organização das emissoras de televisão em rede. A transmissão em tempo real diminuiu a dependência das fitas, além de integrar a exibição da publicidade para todas as emissoras, entre as que faziam parte de uma rede.

¹³¹ Interligações de micro-ondas, a partir de pontos pré-determinados, utilizados para a transmissão do sinal — de áudio e vídeo — do local de uma cobertura, que é enviado para a televisão, através de uma rota por meio da interligação com a emissora.

Os equipamentos mais leves e ágeis influenciaram a forma de realizar reportagens, baseada em um modelo adotado nos Estados Unidos, consequência também do uso do *videotape*. O repórter passa a ser visto no vídeo, ser parte do relato, a partir do registro de sua presença no local onde transcorreu o fato. O padrão, ainda mantido na televisão brasileira, corresponde a uma estrutura inalterada, composta pela sucessão de elementos pré-estabelecidos: “As matérias possuem o formato clássico, importado dos Estados Unidos: *off* (a voz do repórter sobre as imagens), sonora (entrevista) e *stand up* ou passagem do repórter diante da câmera” (Porcello, 2006, p. 150).

O horário nobre é transformado no paradigma televisivo com a estrutura baseada na rede de emissoras. No jornalismo, a importância do *prime time* era representado pelo telejornal *O Repórter Esso*, exibido até o início dos anos 1970, com edições diferentes em cada Estado brasileiro. A sua principal característica, estabelecida por contrato, era o rigor para o início da exibição, às 20 horas.

O programa repetiu, na TV, o modelo desenvolvido no rádio, meio onde estreou no período da Segunda Guerra Mundial, com a mesma estrutura em várias emissoras do mundo. O telejornal era utilizado para divulgar a política externa dos Estados Unidos, com o patrocínio da empresa distribuidora de petróleo relacionada com o nome do programa.

A estreia do *Jornal Nacional*, em setembro de 1969, permitiu à TV Globo uma estratégia que relacionou o desenvolvimento tecnológico e a busca do espaço para a publicidade, estabelecido com a integração da programação. A exibição do *Jornal Nacional* implantou a transmissão de programas em rede, logo adotada pelas concorrentes. A programação distribuída para todo o país é um modelo mantido no Brasil, característica das redes nacionais de televisão que transmitem em sinal aberto.

O jornalismo televisivo, com a estreia do *Jornal Nacional*, é transformado em marco da integração do Brasil, feita pela TV. Uma concepção expressa na abertura da primeira edição do programa: “O *Jornal Nacional*, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento - imagem e som de todo o Brasil” (Tostes, 2005, p. 45). A evolução tecnológica favoreceu o sucesso, mas o clima político do regime militar impedia tentativas de um jornalismo de interesse público.

O jornalismo televisivo brasileiro, mais de 60 anos depois da sua implantação no meio, reflete o interesse da informação para o público, traduzido em 79 por cento dos espectadores (Secom, 2015). A tecnologia, porém, da mesma forma que contribuiu para a consolidação da televisão no Brasil, indica agora a nova tendência, materializada pelo crescimento da internet. Uma comparação constata um percentual de 48 por cento, um aumento de 26 por cento com base em uma pesquisa de 2014 (Secom, 2015). A relação com a TV brasileira demonstra a função e a

importância desempenhada pelo jornalismo, marcadas pelas modificações promovidas pela tecnologia.

A referência ao jornalismo televisivo de Portugal encontra indicadores parecidos, mas que permitem identificar diferenças, ainda que, como no Brasil, a sua atuação esteja relacionada com uma função integradora, pela dimensão que atinge no território do país. A informação e o entretenimento através televisivos correspondem a um percentual de 70 por cento do interesse da população (Obercom, 2011). O meio representa o de maior confiança para obter informação de assuntos nacionais e internacionais, de forma mais imediata, e uma pequena diferença de tempo relacionada com o acontecimento.

A tendência da internet é de crescimento em Portugal, da mesma forma que no Brasil, o que revela uma mudança dos hábitos de consumo. A TV é indicada como a mais fácil de ser deixada de lado, com um índice de 43,9 por cento, à frente de dispositivos móveis, como o telefone, com 24,1 por cento. A internet registrou um crescimento de 0,2 por cento no espaço de um ano, entre 2013 e 2014, com uma predominância entre os usuários diários, que atingem 72,9 por cento de jovens, entre 15 e 25 anos - um índice de 94,1 por cento (Obercom, 2014).

A história do jornalismo na televisão portuguesa reflete uma maior influência do rádio, que é caracterizada pelo padrão estabelecido no meio, através de duas grandes linhas. As linhas, que servem de referências, definem a importância da imagem, em comparação com o texto.

A televisão ergueu-se geneticamente a partir do rádio, importando desta tanto a sua forma de funcionamento e de gestão, como o modelo dos seus programas. As primeiras emissões de televisão eram claramente emissões de rádio tornadas visíveis. Os programas baseados na montagem de imagem foram apenas surgindo aos poucos, por entre o suporte básico dos estúdios, bastante apelativos porque as entrevistas radiofónicas eram agora observáveis na televisão. O processo é um pouco semelhante ao que se passou no cinema, uma vez que nos primórdios, o enredo dos filmes era sobretudo assegurado pelos quadros a negro com texto, e as imagens foram-se autonomizando aos poucos e ganhando autonomia relativa. (Godinho, 2011, p. 33)

A valorização da voz no jornalismo televisivo português é relacionada com a ideia de o rádio ser um meio “enraizado” no país, numa “cultura muito oralizada” (Godinho, 2011, p. 33). A análise da influência do rádio está relacionada com o desenvolvimento da grande reportagem televisiva, na tentativa de compreender o seu uso como um formato para divulgar a informação, através de um percurso internacional e a ligação com o jornalismo televisivo de Portugal.

Uma razão para destacar a influência do rádio, em uma perspectiva diferente da feita com o reconhecimento do cinema, é o exemplo dos jornais de atualidades, surgidos na França e copiados “pelo mundo afora” (Godinho, 2011, p. 88), inclusive em Portugal. A produção do

jornal de atualidades representou uma forma de controle da informação, porque existia uma ação da política do Estado Novo salazarista que “dedicava às imagens filmadas uma atenção muito vigilante e repressiva”.

O controlo das imagens era mais apertado na vigilância e repressão dos meios de captação de imagens. Todos os possuidores de câmeras de filmar pessoais, de 8 a 16 mm, eram obrigados a declará-las e a possuir licenças, isto para além de estarem impedidos, sem licença oficial, de filmar na via pública. Quanto aos exibidores, para além de estarem sujeitos à censura dos filmes, eram obrigados a possuir licença, a exigir os filmes de actualidades e a solicitar a presença da Guarda Nacional Republicana em cada uma das sessões, nem que fosse no canto mais remoto do país. (Godinho, 2011, p. 88)

A importância do rádio, mesmo após a contratação para trabalhar nas estações televisivas, como ocorreu no Brasil, dos profissionais que faziam a produção dos jornais de atualidades, é significativa. O padrão demonstra a adaptação de jornalistas de rádio e do impresso - a utilização das técnicas de cada um dos meios associadas às características da televisão. A adaptação repete a transição dos jornalistas para o rádio, antes da televisão, entre as décadas de 20 e 30, influenciados pela prática nos jornais impressos, observada nos Estados Unidos.

As notícias da televisão saíram da notícia de rádio, assim como estas saíram do jornalismo impresso. [...] Elas também se desenvolveram 'ad hoc' para se adaptar a um novo meio. Embora existam muitas semelhanças, o estilo de notícias de rádio não é idêntico ao estilo de escrever notícias televisivas. Quando filmadas as palavras devem estar relacionadas com as imagens. Os elementos de vídeo e áudio, combinados nos contam a notícia. Em televisão às vezes o silêncio é parte do texto. Uma boa notícia de rádio é muitas vezes retocadas ou rejeitadas na televisão porque não tem elementos gráficos. Uma boa notícia filmada de televisão é muitas vezes rejeitada por um editor de rádio porque não tem força auditiva. (Fang, 1977, p. 165)¹³²

A diferença de estilos entre os profissionais de experiências diferentes, entre rádio e o jornalismo impresso, era destacada, em Portugal, pela forma de elaborar a notícia. Os profissionais de rádio exploravam a capacidade de exposição, através da oralidade; os jornalistas do impresso, a técnica da redação, que era baseada em textos “para serem lidos”. “Os jornais televisivos restringiam-se à leitura de boletins de informação, escritos com base nas notícias de agência, oficiosos e formais” (Godinho, 2011, p. 94).

¹³² Tradução do autor. No original: “Las noticias de televisión salieron de las noticias de radio, así como estas salieron del periodismo escrito. [...] También se desarrollaron 'ad hoc' para adaptarse a un nuevo medio de difusión. Aunque existen muchas semejanzas, el estilo de redacción de noticias radiales no es idêntico al estilo de redacción de noticias televisivas. Cuando se muestra material filmado las palabras deben tener relación con las imágenes. Los elementos de vídeo y de audio, combinados nos cuentan la noticia. En televisión el silencio a veces forma parte del texto. Una buena noticia de radio es a menudo retocada o rechazada en televisión porque le faltan elementos gráficos. Una buena noticia filmada de televisión es a menudo rechazada por un compaginador de radio porque no tiene fuerza auditiva.”

O início do jornalismo televisivo em Portugal, com as transmissões experimentais da RTP, reflete essa condição, com a produção submetida a um Serviço de Cinema e Noticiários. Os operadores de câmara realizavam o registro das reportagens. Os redatores - aos quais não era permitido o reconhecimento como jornalistas entre os que trabalhavam em rádio e televisão¹³³ - tinham como incumbência assistir a montagem das reportagens para escreverem o texto (Godinho, 2011), outra semelhança que é reconhecida no padrão desenvolvido no Brasil (Souza, 2015).

A história do jornalismo televisivo em Portugal está dividida em quatro momentos distintos e entre eles a existência de duas fases, relacionadas com o primeiro momento (Cardoso & Telo, 2010). A definição dos quatro momentos considerados chaves para o jornalismo televisivo do País relaciona-se com a conjuntura política e com a mudança do modelo da televisão de Portugal, com a operação das emissoras privadas. O *Telejornal*, em exibição desde 1959, serve como referência das mudanças como reflexo do monopólio mantido no País.

O primeiro momento, entre 1957 e 1975, corresponde ao período marcado pelo início do jornalismo televisivo em Portugal, ainda na fase experimental da RTP, até a queda do salazarismo. O período é dividido em duas fases, com a primeira estabelecida entre 1957 e 1959, quando o *Telejornal* substitui o *Jornal da RTP*, exibido no lugar do *Noticiário*, o primeiro programa de informação: “[...] corresponde à ‘pré-história’ do *Telejornal* e do jornalismo televisivo em Portugal. [...] é a fase de procura de uma identidade, entre as linguagens do rádio e do cinema” (Cardoso & Telo, 2010, p. 57).

A reportagem estava baseada em um modelo que dependia do operador de câmara. O modelo caracterizava a divisão do trabalho, relacionada com a atividade do jornalista como redator.

[...] um modelo que tornava mais fácil o controlo do sentido final da reportagem, e que passava pela decisão de entregar a recolha de imagens a um operador de câmara, raramente acompanhado de um jornalista. Este não tinha nenhum tipo de intervenção na montagem final da reportagem. Recolhia as imagens e enviava-as para a redacção. [...] Mesmo nas raras vezes que o redactor ia ao local do acontecimento, tinha de pedir autorização ao director de Informação para fazer entrevistas ou vivos [grifo do autor]. Não existia uma ideia muito definida nem sobre jornalismo, nem sobre a reportagem. (Godinho, 2011, pp. 128-129)

A segunda fase do primeiro momento está marcada pela transmissão de grandes eventos, além de acontecimentos importantes, inclusive a morte de Salazar, em 1970. A esta fase segue-se a “descoberta do directo” (Cardoso & Telo, 2010, p. 57). O segundo momento, a partir de 1975, está caracterizado pelo desenvolvimento tecnológico, com a introdução do *videotape*, assim

¹³³ O reconhecimento da atuação do jornalista como profissional do setor informativo da TV, em Portugal, ocorre depois da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, com o fim da distinção entre locutores e redatores (Saraiva, 2011, p. 21).

como o surgimento do segundo canal da RTP. O terceiro momento, na década de 90, marca o fim do monopólio do serviço público, com o surgimento das emissoras privadas.

A operação das emissoras privadas, com a exibição de programas informativos, modifica o panorama da televisão portuguesa. A concorrência, que não deixa de incluir a informação, determina características para o conteúdo dos telejornais, que eram percebidas antes do fim do monopólio.

Algumas características tidas como inovações da TV privada estão em gérmen no serviço público em tempo de monopólio (finais dos anos 80). Como os assuntos relacionados com os casos de polícia ou com os protestos sociais, temas amplamente midiaticizados ao longo dos anos 90, altura em que a agenda midiática se tornou bem mais pró-activa. (Lopes, 2009, p. 21)

O quarto momento corresponde ao atual, iniciado a partir de 1999. Ele está relacionado com uma “concorrência aberta e intensa entre o telejornal de serviço público e os jornais televisivos das estações comerciais” (Cardoso & Telo, 2010, p. 59). O atual momento, analisado através de um período de dez anos, a partir de 2000, estabelece uma crítica para “a contaminação da informação na TV pública pela informação diversão” (Brandão, 2010, p.15).

O jornalismo televisivo em Portugal, marcado pela origem da televisão do serviço público em um ambiente de monopólio, parece consolidado em torno de uma relação direta entre a informação e a concorrência. A referência é a cultura de *zapping* (Gomes, 2012), em que a tentativa de ser diferente, com o surgimento das emissoras privadas, torna a todas iguais. O conteúdo que desperta maior valorização é o que representa maior audiência - o que, por razões diferentes, representa o mesmo objetivo do jornalismo das emissoras do Brasil.

2.3. Edição no jornalismo televisivo: a definição e o campo de ação

A edição - utilizada pelo jornalismo televisivo para definir a forma da notícia - está relacionada com a montagem, adotada pelo cinema para a realização do filme. O entendimento deste processo, e em particular da função como prática no jornalismo, depende da análise sobre a montagem, considerada como um elemento fundamental do cinema (Martin, 1990; Sanchez-Biosca, 1996; Amiel, 2011; Morante, 2013).

O uso da montagem, no início do século XX, representou uma transformação no modo de realizar filmes. Um marco para a história do cinema, com o estabelecimento de uma narrativa, através da articulação dos planos e por meio de transições representadas pelo corte. Quatro

cinastas - os ingleses George Albert Smith e James Williamson; e os norte-americanos Edwin Porter e David Griffith - são considerados os precursores do uso da montagem (Martin, 1990).

Os dois primeiros utilizaram “uma narrativa baseada na continuidade em tempo real, em espaços diferentes, mas contíguos” (Martin, 1990, pp. 134-135). O crédito a Porter é pelo estabelecimento do “sentido” na realização dos filmes no início do século XX, o que se traduziu em uma forma fluída e coerente, uma marca da montagem: “[...] estava inventando o essencial do cinema, a *montagem narrativa* [grifo do autor], que se opõe radicalmente à decupagem do enredo em cenas semelhantes às situações do teatro” (Martin, 1990, p. 135).

O mérito de Porter é assim relacionado com a definição do “princípio fundamental da montagem” (Reisz & Millar, 1978, pp. 7-8), através da ligação entre os planos transformados, de forma separada, em uma unidade do filme - o elemento básico da montagem. A contribuição de Griffith (Reisz & Millar, 1978; Martin, 1990) consiste na utilização de uma escala variada de planos. A escala corresponde ao enquadramento com a câmera, o que define a maneira de mostrar uma pessoa ou objeto - maior ou menor; mais perto ou mais distante - em uma cena.

A referência a Griffith é a de responsável pelo “avanço decisivo na linguagem fílmica” (Martin, 1990, p. 135). Os filmes que realiza definem uma forma de montagem caracterizada pela utilização de “toda a gama dos planos, inclusive primeiros planos de objetos (detalhes) e primeiros planos de rostos”. A montagem realizada por Griffith denomina-se alternada, por ser baseada na alternância dos planos, com cenas curtas para a “introdução do corte entre dois eventos paralelos”.

Griffith criou suspense através do corte, o que nunca tinha sido realizado antes. Ele também descobriu que a alternância entre os eventos possibilitava que o comprimento de planos sucessivos pudesse ser determinado na edição e não necessariamente pela quantidade de ação contida dentro de cada plano. (Fairservice, 2001, p. 63)¹³⁴

O cineasta russo Sergei Eisenstein é apontado como um dos principais teóricos sobre a montagem. A sua produção adquiriu uma grande relevância, entre textos e filmes, sendo destacada pela importância relacionada com o tema (Martin, 1990). A partir da análise do método utilizado por Griffith para a realização dos filmes, Eisenstein desenvolveu uma referência sobre a montagem, observada nos filmes que realizou, em torno da articulação permitida pela justaposição dos planos.

¹³⁴ Tradução do autor. No original: “Griffith created suspense by cross-cutting as it had never been achieved before. He also discovered that the alternation between events enabled successive shots to be of lengths which could be determined in the editing and which were not necessarily dictated by the amount of action contained within the shot.”

[...] montagem é conflito. [...] Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a *célula* [grifo do autor] da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do *conflito* [grifo do autor]. (Eisenstein, 1990, p. 42)

A concepção que Eisenstein adota tem, posteriormente, a oposição de André Bazin, crítico de cinema francês. Aos dois estão relacionadas “duas grandes ideologias da montagem - e, correlativamente, duas grandes abordagens ideológico-filosóficas do próprio cinema como arte da representação e da significação como vocação de massa” (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1995, p. 71).

A montagem para Bazin correspondia a uma forma, permitida pelas imagens, de intervir na representação, como um registro do real: “[...] o cinema tem todo um arsenal de métodos para forçar a interpretação do espectador do evento representado” (Bazin, 2010, p. 66). As teorias do cinema (Xavier, 1984; Andrew, 1989; Aumont *et al*, 1995; Tudor, s/d) apresentam, sobre a montagem, uma noção que reflete o que é considerado como a divergência entre as correntes e a concepção dos seus principais teóricos - Eisenstein e Bazin.

A concepção que Eisenstein adotou, depois da utilização do som pelo cinema, tem, posteriormente a oposição de André Bazin. O crítico de cinema, Bazin, considerava que a utilização da montagem representava uma intervenção na representação que as imagens permitiam, como um registro do real (Bazin, 2010). Em torno das ideias deles a montagem desenvolveu-se como processo da narrativa do cinema, até alcançar a televisão.

A função da montagem é apontada como a responsável pelo processo fundamental do cinema e da sua representação, estabelecendo a reprodução da realidade através do filme. A montagem é diferenciada de duas formas através da concepção do realizador: na primeira, a realidade que o filme reproduz como foi registrada pela câmara, é mostrada a partir de técnicas específicas, para permitir a impressão de invisibilidade dos elementos construtivos. Na segunda, a representação - característica da natureza do cinema mesmo que parta de fatos correspondentes à realidade vivida - depende da interferência na imagem - a menor possível -, na montagem. A representação da realidade é estabelecida através do uso de recursos com a câmara, como o plano sequência, e a partir de elementos como a profundidade de campo.

As diferenças demarcam uma distinção teórica de uma visão sobre o cinema. A referência relaciona-se com os seus fundadores, a partir da forma de representação da realidade, através dos seus filmes. “Mantenho a clássica distinção entre a teoria formativa e teoria realista ou fotográfica, distinção que é lugar-comum e que está relacionada ao clichê de que todo filme tem raízes tanto em Méliès como em Lumière” (Andrew, 1989, p.10).

A Lumière é atribuída à condição de “polo original do cinema” (Martin, 1990, p. 15), motivada pela realização dos primeiros filmes, exibidos em 1895. Méliès usou o cinema para o prosseguimento da sua atividade como mágico, marcada pela descoberta, que é considerada “acidental”, da possibilidade de movimentar a câmera, alterando o enquadramento da cena. O pioneirismo o fez desenvolver recursos para a realização do filme, ainda utilizados.

Méliès percebeu que, para alcançar a qualidade mágica que atribuiu às suas ilusões fílmicas um apelo tão grande, dependia da capacidade de dominar as transições e efeitos ópticos, pioneirismos que se transformariam em dispositivos cruciais de edição; movimento rápido e lento, múltiplas exposições, reversão de filmagens e impressão, congelamento da imagem, máscara, clareamento e escurecimento progressivo. A influência do trabalho pioneiro e experimental de Méliès foi imensa, especialmente nos Estados Unidos, onde os seus filmes são entusiasticamente recebidos e amplamente exibidos. (Fairservice, 2001, pp. 13-14)¹³⁵

A possibilidade de movimentar a câmera modifica a forma de realização dos filmes. O ponto de vista diferente do “regente de orquestra” (Martin, 1990, p. 30) redefine o papel da câmera. A liberação da posição estática permite a troca de planos de uma mesma cena, assim como a mudança do ponto de vista.

A câmera torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, um personagem do drama. O diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador. (Martin, 1990, p. 31).

2.3.1. Edição e montagem: conceitos e distinções

A montagem ultrapassa o limite de uma operação técnica para ser avaliada como discurso, importante para a concepção sobre o filme (Sánchez-Biosca, 1996). O estudo sobre a montagem tem como referência o cineasta e professor russo, Lev Kuleschov (Sánchez-Biosca, 1996; Nogueira, 2010; Amiel, 2011). Kuleschov está relacionado com experiências sobre o processo, nas primeiras duas décadas do século XX.

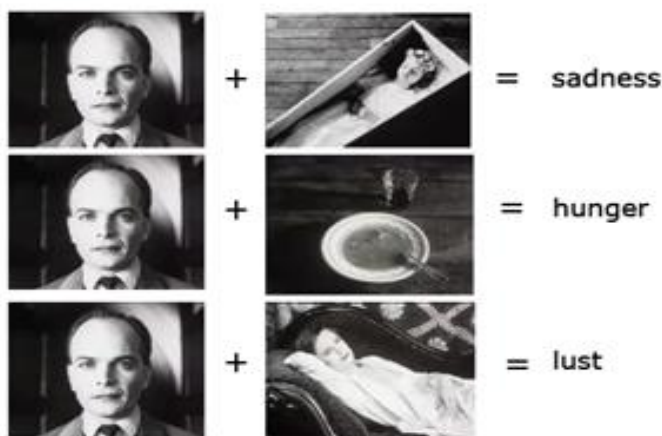
Uma das experiências, sucintamente, consistiu na intercalação da imagem de um ator - Ivan Mozhukin -, em um mesmo plano, com três imagens diferentes (Figura 4)¹³⁶. A constatação obtida, relacionada com as expressões associadas às imagens intercaladas, permitiu estabelecer

¹³⁵ Tradução do autor. No original: “Méliès realised that to achieve the magical quality that gave his filmic illusions such a wide appeal depended on an ability to master transitions and optical effects, pioneering what were to become crucial editing devices; fast and slow motion, multiple exposures, reverse filming and printing, frame freezing, masking, fades and dissolves. The influence of Méliès pioneering and experimental work was immense, particularly in the United States where his films were enthusiastically received and widely shown.”

¹³⁶ A imagem do ator é alternada, através da intercalação dos planos, com a de uma mulher morta, a de um prato de sopa e a de mulher seminua (Fairservice, 2000, p. 181; Morante, 2013, p. 41).

“a eficiência do corte relacional, um significado produzido unicamente pela intervenção da montagem” (Morante, 2013, p. 42).

Figura 4: Kuleschov (experimento)



Fonte: <http://www.elementsofcinema.com/editing/kuleshov-effect.html>

A montagem, distinta nas duas tendências predominantes, tem sido sempre relacionada com duas concepções em torno da teoria formalista e da realista. As duas formas baseiam-se nas ideias de “opacidade e transparência”, como uma referência para a realização do filme.

As diferenças entre as duas tendências estabelecem dois níveis de articulação em torno da “descontinuidade visual” promovida pela montagem, tratada como “descontinuidade elementar”:

(1) o da escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, que envolve o tipo de relação entre os fenômenos representados nestas imagens; esta escolha traz consequências que poderão ser trabalhadas num nível (2), o da opção de buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade. (Xavier, 1984, p. 18)

A referência à invisibilidade, identificada como opacidade (Xavier, 1984), está vinculada ao padrão do cinema norte-americano e à produção de Hollywood, definida como o modo clássico (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1997; Nogueira, 2010). O modelo estabeleceu um padrão de narrativa (Nacache, 2012) que mantém o reconhecimento da sua influência.

O modo clássico de produção em Hollywood, entre o fim da década de 20 e a década de 50, marca o estabelecimento de normas e procedimentos para a realização dos filmes. Um dos aspectos para o desenvolvimento do padrão (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997) relaciona-se com a divisão das tarefas entre quem concebia o filme e quem o realizava.

A produção funcionava a partir de uma planificação que tinha o *script* como a principal referência (Armes, 1999), enquanto elemento que indicava a forma de realizar o filme. Neste sistema, a montagem era uma tarefa supervisionada através dos estúdios, sem a participação direta do realizador (Bordwell *et al*, 1997; Lumet, 1998), praticada na Europa da mesma forma que nos Estados Unidos (Villain, 1994).

A associação entre a montagem e a edição reflete o uso televisivo da tecnologia e recursos adotados pelo cinema, desde o filme, a partir do modelo utilizado nos jornais de atualidades (Da-Rin, 2004; Paz & Monteiro, 2009; Godinho, 2011). O desenvolvimento permitido pela tecnologia alterou os suportes e o sistema, com o *videotape* e a troca pela fita magnética, sem modificar o processo. A forma de compreender o papel desempenhado pela edição no jornalismo televisivo está relacionada com a avaliação da montagem.

Os dois termos - edição e montagem - têm nas línguas inglesa e francesa, respectivamente, significados distintos. As expressões estabelecem um sentido em que as diferenças não existem, mas permitem identificar uma distinção na caracterização dos processos. A diferença que parece mais evidente está relacionada com uma questão de tradução, influenciada tanto pelo inglês como pelo francês (Villain, 1994; Iglesias, 2009).

A expressão edição é relacionada com a língua inglesa - do termo *editing* - e montagem deriva da palavra francesa *montage*. Em espanhol a palavra é *compaginación* (Iglesias, 2009), considerada em desuso (Morante, 2013) pela preferência pelas expressões em inglês e francês. A influência da língua inglesa para o uso do termo edição aparece em outros idiomas, como ocorre com o português, mas apresenta “semelhanças e parte da mesma raiz” (Morante, 2013, p. 27) em outras línguas.

Mesmo quanto à função são apontadas divergências entre montagem e edição. A diferença está relacionada com o suporte utilizado - filme ou fita - e o meio - cinema ou televisão (Dancyguer, 2003). A montagem é ainda apontada como uma concepção sobre o filme, o que a distingue da edição, indicada como a forma de realização do processo (Sánchez-Biosca, 1996). Por outro lado, existe outra forma de distinção relacionada com a operação e o equipamento, considerando os três processos utilizados - filme, fita e digital (Schiavone, 2003).

A montagem aparece como a concepção sobre o filme, relacionada com a fase de pós-produção (Browne, 2003), que é uma etapa posterior à de ordenação, quando são inseridos recursos visuais ou gráficos. O uso do sistema de edição não linear estabelece um novo conceito diante dos recursos disponíveis, que permitem agora a realização de tarefas anteriormente dependentes de outros equipamentos da área de operações de uma emissora, como ocorria com a pós-produção. O termo é “composição” (Manovich, 2011, p. 207; Micó, 2007, p. 74).

A diferença entre os termos deve ser percebida como uma forma de estabelecer uma distinção entre os processos relativamente aos meios. Os termos designariam uma forma específica do processo para o cinema - montagem - e para a televisão - edição. A diferença é considerada mais acentuada a partir da década de 70, com a utilização do *videotape* pela televisão. Um suporte diferente do utilizado desde o começo, como ocorreu com o filme, uma influência do cinema.

A dicotomia edição ou montagem é estabelecida em função do suporte e do processo técnico que, com base neste suporte, se descrevia. [...] enquanto no cinema se utilizava a película de celulóide e o corte e a manipulação física para a montagem de diferentes imagens, na televisão, com o advento dos formatos de registros eletrônicos, as chamadas câmeras ENG, essa montagem passou a ser também eletrônica, através das denominadas ilhas de edição. (Jiménez, 2014, p. 187)¹³⁷

O termo edição ganhou outro sentido, relacionado com a designação do profissional que realiza o processo de edição ou montagem, com o *videotape*, principalmente, na televisão (Morante, 2013). O profissional que realiza esta tarefa na produção de filmes, programas informativos, séries de ficção, publicidade, *videoclips*, etc. é chamado de editor. A caracterização como uma atividade, a partir de uma referência cuja base foi o suporte, representa uma “separação” (Morante, 2013, p. 29) da montagem cinematográfica.

A diferença de sentido entre os termos tem, porém, uma questão mais significativa, que permite uma definição para cada um dos processos. O reconhecimento da distinção é o que justifica (Villain, 1994) o emprego do termo montagem nos Estados Unidos, especialmente pelo uso da expressão edição, associada à língua inglesa. A palavra montagem é usada para descrever uma forma específica de utilização dos recursos tecnológicos, o que é caracterizado como “uma sequência de montagem”. A sequência é um recurso que destaca aspectos expressivos da narrativa, no processo de montagem ou da edição.

Sequências de transição devem mostrar muito em um curto período de tempo, que apelam para o poder da montagem para condensar no tempo ou no espaço. Se trata de juntar – quase sempre com fusões – um grande número de planos curtos. (Villain, 1994, p. 30)¹³⁸

¹³⁷ Tradução do autor. No original: “La dicotomía edición o montaje se estableció en función del soporte y del proceso técnico que sobre la base de este soporte se describía. [...] mientras que en cine se utilizaba la película de celuloide y el corte y manipulación física para el montaje de las diferentes imágenes, en televisión con la irrupción de los formatos de registro electrónico, las llamadas cámaras ENG, ese montaje paso a ser también electrónico a través de las denominadas consolas de edición.”

¹³⁸ Tradução do autor. No original: “Secuencias de transición que deben mostrar muchas cosas en poco tiempo, que apelan al poder que tiene el montaje para condensar en el tiempo o en el espacio. Se trata de encadenar - casi siempre con fundidos - gran número de planos curtos.”

O termo que é indicado como correspondente ao de edição, com o sentido de designar um processo, é o de *cutting* (Villain, 1994). A referência representa a ideia mais simples da edição - o corte dos planos, sem o recurso de uma transição, como a utilização de efeitos, como ocorre com a sequência de montagem. O termo *cutting* tem o mesmo significado que *editing* (Morante, 2013).

A edição pode ser distinguida de duas formas, relacionadas com a realização dos cortes, para a transição entre os planos (Schaefer & Martínez, 2009). A sua aplicação ao jornalismo televisivo está relacionada com o padrão adotado pelo cinema, baseado na concepção de cineastas como Porter e Griffith, aos quais é atribuído o desenvolvimento da montagem.

Uma das formas está definida como técnica de continuidade. A edição realizada através do corte estabelece ligação entre os planos, sem transições ou efeitos ópticos. A técnica de continuidade está relacionada com o padrão de montagem do cinema, destacado como modo de produção de Hollywood.

Tais práticas de edição de continuidade estão associadas às ficcionais ‘técnicas de Hollywood clássico’, que permitem aos espectadores acompanhar uma sequência de planos como se a cena se desenrolasse diante de seus olhos. Jornalistas de televisão adaptaram essas técnicas às suas rotinas de trabalho e ao vocabulário cotidiano. (Schaefer & Martínez, 2009, p. 349)¹³⁹

A forma de montagem definida como sintética representa o segundo modelo. O processo de edição no jornalismo televisivo tem demonstrado o crescimento da montagem sintética, com uma maior utilização de “um ritmo mais rápido, entrevistas mais curtas e uma maior quantidade de efeitos especiais” (Schaefer & Martínez, 2009, p. 347). As distinções sobre a forma de editar na televisão transferem para o meio a divergência admitida com a montagem, relativamente à função e definição de cada um deles. As denominações, com outros termos, promovem mais distinções entre os dois processos.

A edição baseada no corte simples é chamada de montagem contínua, estando a forma relacionada com a utilização de recursos visuais para promover a ligação entre os planos, denominada como montagem complexa (Zettl, 2011). Os processos podem ser mais bem compreendidos com o reconhecimento da existência de duas dimensões, entre a edição e a montagem. Cada dimensão representa uma visão isolada sobre os processos.

Estas diferenças nos conceitos de montagem ou edição acabaram gerando duas abordagens distintas na literatura, quando se fala de cinema ou vídeo. Um teórico que tenta definir o conceito e fundamentalmente as capacidades criativas e construção das mensagens fílmicas. E o outro voltado para a prática

¹³⁹Tradução do autor. No original: “Such continuity editing practices are associated with fictional ‘classic Hollywood techniques’ that enable viewers to follow the shots in a sequence as if a scene were unfolding before their eyes. Television journalists have adapted these techniques into their work routines and everyday vocabulary.”

de atividades, para os procedimentos técnicos e para a tecnologia que permite manipular pedaços de imagem e som, orientando-os para o campo da produção de vídeo. (Morante, 2013, p. 28)¹⁴⁰

As definições sobre a edição e a montagem são enquadradas em três enfoques, que representam concepções definidas como empírica, apropriada e técnico-tecnológica. As concepções estão baseadas em “uma ótica pessoal e prática”, relacionada com a experiência de realizadores de cinema e vídeo; modelos teóricos e conceitos, “adaptados da literatura, pintura ou sociologia”; e em função da operação dos sistemas e “a mecânica de unir uma sucessão de imagens e sons” (Morante, 2013, p. 31), com as especificidades de cada uma (Tabela 13).

Tabela 13: Edição e montagem (enfoques e fundamentos)

Enfoque	Fundamentos
Empírico	Ótica pessoal e prática. Uma tentativa de sistematização da experiência profissional de realizadores de cinema e vídeo.
Apropriado	Os modelos teóricos e conceitos são formulados com base em estudos consolidados através de outras áreas - literatura, psicologia e sociologia.
Técnico-tecnológico	A representação são os manuais. A base é a operação dos sistemas e a realização dos procedimentos para a edição de imagem e som.

Fonte: Morante, 2013, pp.31-32.

A proposta de definição reconhece as diferenças. As distinções são consideradas para o estabelecimento de uma compressão sobre os processos de edição e de montagem, com a evidência das características de cada um. O ponto de partida é a avaliação de que as formulações apresentadas são centradas “mais em explicar o funcionamento do sistema, deixando em segundo plano as implicações criativas e conceituais relacionadas com o trabalho do montador cinematográfico e o editor de vídeo, sobretudo com as mudanças de filosofia com a chegada da digitalização e a HD” (Morante, 2013, p. 32)¹⁴¹.

¹⁴⁰Tradução do autor. No original: “Estas diferencias en los conceptos de montaje o edición han terminado por generar dos enfoques bien diferenciados en la literatura según se hable de cine o vídeo. Uno teórico que intenta definir el concepto y fundamentalmente las capacidades creativas y de construcción de los mensajes fílmicos. Y el otro centrado en la práctica de la actividad, en los procedimientos técnicos y la tecnología que permite manipular los trozos de imagen y sonido, orientándolos al ámbito de la producción de vídeos.”

¹⁴¹ Tradução do autor. No original: “más en explicar el funcionamiento de los sistemas dejando en segundo plano las implicaciones creativas e conceptuales que atañen bieje al trabajo del montador cinematográfico o del editor de vídeo, sobre todo con los nuevos cambio en su filosofía con la llegada de la digitalización y la HD.”

A proposta corresponde a uma alternativa para a variedade de compreensões para os termos edição e montagem, a partir da distinção permitida por idiomas diferentes. A definição usa como referência dois aspectos, classificados como operativo e conceitual. A edição é considerada como um aspecto operativo, com a finalidade de “selecionar, cortar e pegar os fragmentos de imagem e som para construir a versão definitiva de um filme ou vídeo”. A montagem é considerada como um aspecto conceitual, “um mecanismo de articulação narrativa e de significação” (Morante, 2013, p. 33).

A definição apresentada sugere a existência de níveis de ação, em torno do entendimento de que, mesmo unificados pelo uso de uma mesma tecnologia, os procedimentos são diferentes. A proposta reproduz, conceitualmente, o desenvolvimento que os processos de edição e montagem estabeleceram em torno dos dois suportes.

Uma noção básica sobre a edição ou a montagem define o tipo de profissional para a realização dos procedimentos, reconhecido por deter uma competência específica. A capacitação está definida pelo controle da operação e o domínio dos recursos tecnológicos e da linguagem, que incidem na produção de um conteúdo, como ocorre no jornalismo televisivo.

No caso, trata-se de uma visão que estabelece a um especialista a tarefa de edição. A especificidade surge como uma decorrência das características do trabalho desenvolvido em uma emissora de televisão, consequência de diversos procedimentos que são realizados por profissionais diferentes para divulgar a informação.

A notícia da televisão requer um processo técnico demorado. Entram em funcionamento vários equipamentos técnicos, de captação, processamento e armazenamento de imagens e sons. O domínio e controle deles requerem diferentes categorias profissionais. O jornalista, em alguns casos, tem que lidar com alguns, em outros dá orientação ao especialista para que realize segundo a sua abordagem jornalística, e todo mundo tem que conhecer a capacidade e alcance expressivos para codificar corretamente as informações. (Herrerros, 2003, pp. 73-74)¹⁴²

A montagem e a edição são processos semelhantes, já que o trabalho com o filme da mesma forma que com o vídeo segue as mesmas estratégias de construção e criação de sentido. A diferença fundamental é a manipulação física, da forma que ocorria com o filme; ou a transferência da gravação para uma fita, como no vídeo; assim como através de um arquivo, quando o processo é digital. O suporte estabelece a diferença que é admitida entre os processos.

¹⁴² Tradução do autor. No original: “La información televisiva requiere un proceso técnico prolijo de elaboración. Entren en funcionamiento diversos aparatos técnicos de captación, tratamiento y almacenamiento de imágenes y sonidos. El dominio y manejo de los mismos exigen categorías profesionales. El periodista en unos casos tiene que manejar algunos, en otros de la orientación de al especialista para que lo realice según su planteamiento periodístico y en todos tiene que conocer la capacidad y alcance expresivos para codificar correctamente la información.”

[...] Ambos os conceitos refletem a mesma tarefa ou o mesmo conjunto de ações e decisões, cuja única diferença é a natureza do suporte: filme, fita magnética ou imagem digital, em que a mensagem é finalmente feita. Esta ligação permanente entre os dois conceitos, suas capacidades de organização e efeitos comunicativos pode ser constatada em um simulacro de referências, classificações e métodos de montagem nos tratados e manias de edição de vídeo. (Morante, 2013, p. 27)¹⁴³

O momento atual, de implantação da tecnologia digital, é considerado um paradoxo, pelo abandono da utilização do filme, o suporte “que deu origem a toda construção teórico-prática” (Jiménez, 2014, p. 188), relacionado com a montagem e, por consequência, à edição. A realidade em torno do filme, com a predominância da tecnologia digital, marca da mesma forma o fim do *videotape*, o processo relacionado com a utilização da fita.

O sistema digital de edição não linear modifica o sistema de trabalho e o perfil do profissional que exerce a função de editor. Uma condição essencial é a competência para a utilização do computador, que é o equipamento básico para o processo de edição. As novas características unificam a forma de produção, para o cinema e para a televisão. A utilização da tecnologia digital permite encerrar a distinção baseada nos suportes, pelo uso do filme ou da fita.

[...] actualmente, a confluência do processo de produção de cinema e vídeo é praticamente total. Caso se insista em filmar em formato película, a montagem é feita em sistemas similares, com base em modelos de captura e de exportação, independentemente dos níveis de qualidade que podem se diferenciar tanto e que estão sujeitos ao padrão estabelecido para o registro e arquivamento da informação. (Morante, 2013, pp. 30-31)¹⁴⁴

A influência da tecnologia é ampliada pela utilização de novos dispositivos, principalmente os portáteis. Os novos dispositivos, como ocorre com os telefones móveis ou os *tablets*, implicam em mudanças na forma de editar, para além da distribuição do conteúdo. O reflexo é maior por interferir em aspectos como o formato, as características técnicas e a condição de recepção (Micó, 2011).

A designação dos processos de edição ou de montagem tem sido feita a partir das características do tipo de suporte, sem uma indicação, de um modo geral, das diferenças. A

¹⁴³ Tradução do autor. No original: “[...] ambos conceptos son el reflejo de un mismo quehacer o un mismo conjunto de acciones y decisiones, cuya única diferencia es la naturaleza del soporte: película, cinta magnética o imagen digital, en cual se elabora finalmente el mensaje. Esta conexión permanente entre ambos conceptos, sus capacidades organizadoras y sus efectos comunicativos podemos constatarla en un simulacro de referencias, clasificaciones y métodos de montaje en los tratados y manuales de edición de vídeo.”

¹⁴⁴ Tradução do autor. No original: “[...] actualmente la confluencia del proceso productivo del cine y del vídeo es prácticamente total. Si se persiste en rodar en formato película, el montaje se realiza en sistemas similares basados en modelos de captura y exportación, independientemente de los niveles de calidad que pueden diferenciar a ambos y que están supeditados al estándar ligado para el registro y volcado de información.”

compreensão da distinção permite avaliar a função desempenhada pela edição que, na perspectiva apresentada, está relacionada com a sua aplicação ao jornalismo televisivo.

As diferenças estão relacionadas com um processo histórico, determinado pela evolução do processo de montagem. As referências estão indicadas através das teorias e técnicas que marcaram o seu desenvolvimento como uma prática discursiva, ao qual a edição foi relacionada.

2.3.2. Teorias e técnicas: escolas e tendências – uma evolução histórica

A evolução das teorias e técnicas da montagem, relacionada com a edição pela vinculação entre os dois processos, tem como referências iniciais os filmes realizados por Porter e Griffith, no início do século XX, a partir de 1902¹⁴⁵. Avaliado através de uma perspectiva histórica, o desenvolvimento está marcado pela ação de cineastas e teóricos em busca de uma identidade do processo de montagem como forma de expressão do cinema.

O conjunto de teorias e técnicas que caracterizam a montagem parte de uma referência, por meio da qual o ponto de partida distingue a atuação dos cineastas pioneiros. A distinção surge com a demarcação de fases, considerando-se que o momento inicial corresponde aos “primeiros achados empíricos e intuitivos de associação” (Morante, 2013, p. 21) que vão definir os aspectos sobre a montagem como parte da narrativa do cinema.

A primeira fase permitiu a construção das primeiras teorias, assim como serviu de referência para os modelos teóricos posteriores sobre o processo de montagem. Apesar disso, o conhecimento atual sobre a montagem apresenta avanços que impõem outras formas de análise, com uma abordagem mais ampla (Morante, 2013), sem a limitação de uma análise formal da mensagem e sem a consideração do receptor.

O período inicial da evolução da montagem relaciona-se com o desenvolvimento das técnicas empíricas características do processo - elementos de continuidade e regras para gravação (Burch, 1991; Fairservice, 2001). O período está definido como Modo de Representação Primitivo (MRP), que antecede a utilização do som pelo cinema, no fim da década de 20 (Burch, 1991). As características vão determinar o desenvolvimento do Modo de Representação Institucional (MRP), base do modelo clássico do cinema, relacionado com a produção de Hollywood, vinculado à noção de invisibilidade, e que serve de influência para os estudos e pesquisas dos cineastas russos.

¹⁴⁵ O filme *A vida de um bombeiro americano*, de Porter, é apontado como o primeiro a usar a montagem, para estabelecer uma forma narrativa. A indicação sobre a exibição do filme aparece em autores diversos com, pelo menos, três referências, entre 1902 e 1906. A opção feita foi pela indicação de maior tempo transcorrido.

A evolução das teorias e técnicas permite avaliar a montagem através de um conjunto de modelos, relacionado com quatro referências (Morante, 2013, p. 35): técnicas empíricas, escola soviética, tipologias de montagem e escola francesa. As referências estão integradas em estudos através de três modelos, aos quais correspondem os principais paradigmas da montagem: soviético, semiótico e psicológico.

Os três modelos representam as distinções de pontos de vistas no interior de cada um, permitindo a definição de modalidades de montagem. As modalidades, como subdivisões dos paradigmas, expressam referências de diversos autores nos estudos desenvolvidos sobre o tema (Tabela 14).

Tabela 14: Montagem (paradigmas)

Modelo	Paradigmas	Autores
Soviético	Colisão, significação e continuidade.	Eisenstein; Kuleschov; Pudvokin.
Semiótico	Gramática, sintaxe do relato.	Metz; Aumont.
Psicológico	Experiência perceptiva.	Mitry; Martin.

Fonte: Morante, 2013, p. 39.

A referência a três modelos permite o reconhecimento de uma maior amplitude sobre uma compreensão da montagem, da mesma forma que a admissão feita quanto às teorias sobre o cinema¹⁴⁶. A abordagem relacionada com o modelo psicológico corresponde à indicação de uma alternativa, uma extensão do limite de apenas duas tendências, baseadas em duas grandes linhas teóricas, representadas pelo pensamento de Eisenstein e Bazin, ainda predominantes.

A base para o modelo psicológico é a análise dos recursos utilizados, através da montagem, como o *flashback*, o primeiro plano e os cortes, que são exclusivos do cinema. A utilização dos recursos estabelece “uma lógica dirigida para reproduzir o funcionamento do olhar e o esquema mental, baseando-se em um princípio básico de ordem e orientação em direção aos aspectos concretos da cena”: “[...] O filme consegue controlar a nossa percepção e, ao mesmo tempo exige colocar em atividade nossas capacidades intelectuais para estabelecer associações e conexões significativas entre planos e cenas, dando-lhes um sentido.” (Morante, 2013, p. 40)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Ainda que exista uma visão que estabeleça uma dicotomia entre duas teorias, a formativa e a realista, como referida nesta tese, o mesmo autor (Andrew, 1989) admite a existência de uma terceira concepção, surgida para “ignorar o debate formativo/realista”, representada pela teoria denominada como contemporânea. A ideia básica é de que a distinção entre dois campos não é mais pertinente.

¹⁴⁷ Tradução do autor. No original: “[...] el cine logra controlar nuestra percepción y al mismo tiempo exige poner en actividad nuestras capacidades intelectuales para establecer asociaciones y conexiones significativas entre planos y escenas, dándoles un sentido.”

2.3.2.1. Técnicas empíricas

O período que corresponde ao das técnicas empíricas está relacionado com o momento que é considerado o marco inicial da utilização da montagem pelo cinema, estabelecido através de um modelo designado por Modo de Representação Primitivo (MRP). A designação é uma forma de retirar “a carga ideológica do termo linguagem” (Burch, 1991, p. 17). Ao modelo é atribuído o surgimento de elementos que caracterizam o processo de montagem, relacionados com as técnicas de gravação, como regras específicas que contribuem para o estabelecimento da noção de continuidade.

A noção de continuidade é considerada importante para a definição do MRP, além de ser “ainda adotada atualmente pela grande maioria dos produtos audiovisuais que são criados” (Jiménez, 2014, p. 192). O MRP serve de base para o desenvolvimento de uma etapa posterior, consagrada pelo modelo clássico de produção que definiu a forma de realização dos filmes de Hollywood, nos quais a montagem desempenhou destacada importância. O modelo posterior é designado como Modo de Representação Institucional (MRI). Os dois modelos representam uma referência para o nascimento da linguagem audiovisual (Burch, 1991).

O período desta concepção sobre a narrativa do cinema está marcado pelo surgimento do meio antes da utilização do som, entre 1895 e 1929. Este período, que tem como marca a realização dos filmes mudos, é reconhecido como um momento essencial para a definição de processos adotados para a realização dos filmes, como a montagem, que estabeleceram influência sobre a televisão.

A maioria dos filmes que vemos hoje, e a ficção dramatizada que aparece diariamente na televisão, usam os métodos de estruturação e edição que, originários da América, seriam universalmente adotados depois de 1917, formando a base de um modo realista de apresentação que se tem chamado ‘The Classical Hollywood Cinema’. Com a implantação comercial da gravação do som sincronizado, entre o fim dos anos 1920 e o início dos anos 1930, estas convenções foram institucionalizadas e, embora tenham existido variações estilísticas em momentos diferentes ao longo dos anos, a maioria dos filmes usa este padrão realista de formas estruturais, seguramente arraigado e muito familiar. (Fairservice, 2001, p. 2)¹⁴⁸

A classificação (Morante, 2013), apesar da abrangência, não inclui os cineastas que antecederam a Porter e Griffith, como os ingleses Smith e Williamson, indicados como precursores do processo de montagem (Martin, 1990; Fairservice, 2001; Briselance & Morin,

¹⁴⁸ Tradução do autor. No original: “Most of the films that we see today, and the dramatized fiction that appears daily on television, use structuring and editing methods which, originating in America, became universally adopted after 1917 and formed the basis of a realist mode of presentation which has been called ‘The Classical Hollywood Cinema’. With the commercial implementation of synchronized sound recording in the late 1920s and early 1930s, these conventions became institutionalized, and although there have been stylistic variations at different times over the years, most films use this securely entrenched, very familiar set of realist, structural forms.”

2010). Aos dois são atribuídos passos que representaram a consolidação da montagem como processo do cinema (Martin, 1990).

De forma diferente, as concepções de cada um determinaram a evolução da montagem. O processo de montagem desenvolvido por Porter permitiu a instituição do método de ligação através dos planos, uma garantia de maior fluência relativamente ao método adotado por Méliès - que permitia apenas a apresentação de um ponto de cada vez -, ainda que mais ampla que a maneira adotada pelos irmãos Lumière, cujos filmes eram limitados a um pequeno incidente (Reisz & Millar, 1978).

A forma de montagem estabelecida por Porter é diferente da usada por Méliès, por estabelecer uma história a partir de um material previamente filmado, no qual “a relação entre os planos não é independente, está relacionada - pode ser modificada ou subordinada - a outros planos”.

Os incidentes que constituem o clímax de *The Life of an American Fireman* são apresentados em três estágios. O primeiro plano estabelece um problema dramático que só é resolvido ao fim do terceiro. A ação se desenrola de um plano para o outro, criando-se a ilusão do desenvolvimento contínuo. Ao invés de dividir a ação em três seções independentes, ligadas por letreiros – o que Méliès provavelmente teria feito – Porter simplesmente emendou um plano a outro. Consequentemente, o espectador tem a impressão de estar assistindo a um incidente único e contínuo. (Reisz & Millar, 1978, p. 7)

O método de Griffith complementa a ideia, posteriormente, estabelecida sobre a função da montagem na realização do filme. A forma é considerada como “um segundo progresso” (Martin, 1990), em oposição ao modelo narrativo atribuído a Porter.

[...] realiza-se o segundo progresso decisivo; a descoberta da *montagem expressiva* [grifo do autor], que chamo de *alternada* [grifo do autor] (baseada na simultaneidade temporal de duas ações) e *paralela* [grifo do autor] (baseada numa aproximação simbólica), e de que encontramos outro exemplo no célebre *The evening conscience* do mesmo Griffith [...]. Essa montagem expressiva, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador, são os soviéticos que irão levar ao apogeu sob a forma de um terceiro avanço decisivo – a *montagem intelectual* ou *ideológica* [grifos do autor]. (Martin, 1990, p. 136)

Os processos de montagem desenvolvidos por Porter e Griffith estabelecem duas características - a continuidade e a dramaticidade - que vão servir de referência para as teorias e técnicas surgidas posteriormente. A expressividade do cinema e o estabelecimento de uma narrativa definiam uma nova forma de representação da realidade que iria influenciar, posteriormente, o jornalismo televisivo.

2.3.2.2. Modelos e classificações

A ampliação dos estudos sobre a montagem estabelece o surgimento de modelos relacionados com escolas, além de formas de classificações, influenciadas pelas tendências desenvolvidas e apresentadas como tipologias (Morante, 2013). A apresentação de uma ordenação dos estudos relacionados com a montagem permite uma síntese, através destas referências. A classificação da montagem em tipos deve ser reconhecida com o estabelecimento de “modos”, pela relação com “teorias desenvolvidas nos anos 20” (Martin, 1990, p. 146).

A escola soviética, mantida a referência através da designação da ex-União Soviética, da qual faz parte a Rússia, a base geográfica dos estudos, surge como o primeiro modelo, que foi desenvolvido através de investigações e da produção de filmes que marcaram o surgimento de duas correntes. Os paradigmas que estabeleceram as características da escola soviética¹⁴⁹ - os princípios de colisão, significação e continuidade - são expressos através do pensamento de Eisenstein, Kuleschov e Pudovkin, indicados como os representantes das duas correntes (Morante, 2013).

A primeira corrente, relacionada com a concepção de Eisenstein e Kuleschov, considera que o processo narrativo do filme e a expressividade da montagem estavam condicionados pela noção de conflito, estabelecida pelo espectador através da associação entre os planos (Eisenstein, 1990). A segunda corrente refletia a visão de Pudovkin, que tem como referência os princípios aplicados pelos norte-americanos ao modelo de montagem utilizado em Hollywood e relacionado com o modo clássico de produção. O método de montagem de Pudovkin traduz o padrão de invisibilidade da montagem, que é uma consequência da gravação baseada em um roteiro e na planificação das imagens e sequências. A finalidade é exercer um controle da “direção psicológica” do espectador.

A montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele elemento importante para a ação. A sequência desses pedaços não deve ser aleatória e sim corresponder à transferência natural de um observador imaginário (que, no final, é representado pelo espectador). Nessa sequência deve-se expressar uma lógica especial que será aparente se cada plano contiver um impulso no sentido de transferir a atenção para o outro plano. (Pudovkin, 2008, p. 60)

A escola francesa representa o segundo modelo, entre as principais tendências. A referência surge com a indicação de posterior “aos anos cinquenta” (Morante, 2013, p. 38). A base do desenvolvimento desta escola é a proposição de “uma gramática visual”, a partir da montagem,

¹⁴⁹ Os métodos de montagem dos principais representantes do modelo classificado como escola soviética podem ser verificados através das seguintes fontes: Eisenstein (1990); Pudovkin (2008); e Morante (2013).

para a aplicação em estudos sobre a análise da mensagem, da retórica ou da expressão do discurso cinematográfico.

A tendência, relacionada com o modelo semiológico, corresponde a uma corrente de estudos desenvolvida na França e baseada no paradigma da “sintaxe do relato”. O estabelecimento de uma dimensão temporal para o reconhecimento da tendência representa, neste modelo, uma tentativa de aproximação das duas concepções mais destacadas, marcadas pela dicotomia entre os pensamentos de Eisenstein e Bazin, para que não fossem elas a única referência.

Essas duas atitudes ideológicas decerto não são as únicas pensáveis: o fato é que, durante décadas, foram o centro de uma polêmica às vezes difusa, sempre aguda, entre ‘os que acreditam na imagem’, e ‘os que acreditam na realidade’. (Aumont *et al*, 1995, p. 86)

A terceira escola, definida como modelo psicológico, está relacionada com a que é considerada como segunda tendência dos estudos desenvolvidos na França, do paradigma da “experiência perceptiva”. O reconhecimento desta terceira escola surge, posteriormente, com uma pesquisa que tem “como ponto de partida a natureza psicológica da experiência cinematográfica” (Morante, 2013, p. 39).

Uma indicação da representação do modelo psicológico está demonstrada pelo interesse do que é próprio do cinema, como parte da sua linguagem, da qual a montagem representa “o fundamento mais específico”. A montagem define duas formas - narrativa e expressiva -, por meio da “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”.

[...] a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano ao outro, procura ao contrário produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. O modelo mais famoso da montagem expressiva é a *montagem das atrações* [grifo do autor]. (Martin, 1990, p. 132)

A proposta de classificação relaciona duas formas de tipologias, consideradas métodos mistos pela idêntica influência das escolas soviética e francesa (Morante, 2013). As tipologias definem as formas de classificação da montagem estabelecidas por Balázs e Arnheim¹⁵⁰.

A tipologia proposta por Balázs reflete a influência da escola soviética, com uma relação que inclui nove tipos de montagem.¹⁵¹ A definição está relacionada com um “modelo literário -

¹⁵⁰ Os dois autores, Bela Balázs e Rudolf Arnheim, estão incluídos entre os principais teóricos do cinema, com publicações nas décadas de 30 e 50 do século passado.

¹⁵¹ Os tipos de montagem propostos por Balázs são nove. Uma melhor descrição pode ser verificada em Morante (2013 pp. 61-62).

teatral”. “[...] O que se propõe Balázs é articular uma classificação seguindo um esquema de acordo com níveis de intensidade para a produção de sentido, elaborando uma escala do simples para o complexo.” (Morante, 2013, p. 63) ¹⁵².

A proposta de classificação, apesar de analisada de forma crítica por reproduzir métodos da escola soviética, representa um reconhecimento da função desempenhada pela montagem. A tipologia de Balázs é considerada sem “uma forma sistemática” (Martin, 1990, p. 147). A referência principal é o estabelecimento de uma “cultura visual” (Balázs, 2008, p. 77), através do cinema, depois da importância adquirida pela palavra, a partir do surgimento da imprensa.

A imagem estabelece outra forma de representação, considerada perdida para a literatura. A percepção é desenvolvida pela integração das cenas e enquadramentos, obtidos com a câmera. O espectador compreende o filme pela “associação de ideias”, induzido pela ordenação pela montagem.

[...] a imagem seccionada (ou ‘plano’) deve ser ordenada e composta corretamente. Pode haver planos que escapam do todo, a partir dos quais já não temos mais a sensação de estar no mesmo lugar, nem de ver a mesma cena como nos planos precedentes. Cabe ao diretor, se assim o desejar, fazer com que o espectador sinta a continuidade da cena, sua unidade no tempo e no espaço, mesmo que, para a orientação do espectador, ele ainda não tenha mostrado, nenhuma vez, a imagem total da cena. (Balázs, 2008, p. 88)

A tipologia proposta por Arnheim é relacionada com a escola francesa (Morante, 2013). A classificação de “relacional” (Morante, 2013, p. 73) engloba quatro categorias que têm o corte como referência básica, em torno das suas relações com o espaço, o tempo e o tema.

A classificação define formas de montagem, baseando-se nos tipos de cortes e procedimentos. A reprodução, com a recriação do espaço e do tempo; a coerência narrativa, através da argumentação que é estabelecida: “Esta classificação representa um primeiro esforço sistemático para estruturar o funcionamento da montagem, partindo de critérios de uso e ordem” (Morante, 2013, p. 44).

Em outra classificação dos tipos de montagem, a relação é definida através da sua aplicação e função desempenhada, estabelecida pelas referências de teóricos como Eisenstein, Pudovkin e Balázs (Martin, 1990). A lista representa uma reunião de categorias de montagem, entre as que são consideradas como principais.

[...] reunir todos os tipos de montagem (sendo uma simples ligação de plano um tipo de montagem, tanto quanto uma montagem paralela de longa

¹⁵² Tradução do autor. No original: “[...] lo que pretende Balázs es articular una clasificación siguiendo un esquema según niveles de intensidad para la producción de significado, elaborando una escala de lo simples hacia lo complejo.”

duração), em três categorias principais, que vão da *escrita à narrativa*, passando pela *expressão da ideia* [grifos do autor]. (Martin, 1990, p. 148)

As três categorias de montagem são definidas como rítmica, ideológica e narrativa. A elas estão relacionadas aspectos e conceitos dos modelos estabelecidos, em torno dos três autores.

1. Rítmica: está relacionada com um “aspecto métrico” (Martin, 1990, 148). A relação está determinada pela duração dos planos e o grau de interesse psicológico que o conteúdo estabelece. O mesmo significa dizer que o ritmo depende da coincidência da duração de cada plano e dos movimentos de atenção que promove;
2. Ideológica: a definição está determinada pela evidência de relações entre acontecimentos, objetos ou personagens que a montagem instaura. Estas relações enquadram-se em cinco tipos, considerados principais (Martin, 1990, p. 153): tempo; lugar; causa; consequência; paralelismo. O último caracteriza essencialmente a montagem ideológica, uma vez que a ligação é feita pelo espectador, através de duas formas: analogia ou contraste; e cômica;
3. Narrativa: expressa a forma mais direta, com a apresentação de uma ação e uma sequência de acontecimentos. Quatro tipos correspondem a esta categoria: linear; invertida; alternada; e paralela. A categoria narrativa, através dos tipos, abrange “os modos mais diversos de contar uma história”. Os quatro tipos definem um critério considerado fundamental para a narrativa, porque a montagem permite o reconhecimento de uma sequência em torno dos acontecimentos, representados pelo “tempo”: “[...] isto é, a *ordenação das sucessões* [grifo do autor], a posição relativa dos acontecimentos em ordem causal natural, não importando a determinação de datas.” (Martin, 1990, p. 155).

Os tipos de montagem têm outra referência, não identificada entre as propostas de classificação - estilo MTV (Dancyger, 2003; Jiménez, 2014). O seu aparecimento está relacionado com uma tendência desenvolvida a partir do surgimento dos canais especializados, entre eles os dedicados à música.

A referência é o canal norte-americano *Music Television* (MTV), destacado pela divulgação de *videoclips*. A sua popularização influenciou a realização de outros produtos audiovisuais, como ocorreu com a televisão.

Os princípios da montagem soviética, estabelecidos sobre poderosas bases teóricas e ideológicas, foram desprovidos desses atributos para que se avançasse a partir deles para uma narrativa baseada em uma montagem de

planos ultrarrápidos (com durações inferiores, em muitos casos, a um segundo) que utilizavam o plano detalhe e o primeiríssimo plano [...]. (Jiménez, 2014, pp. 195-196)¹⁵³

A década de 90 é considerada o período do apogeu do estilo MTV, refletido no jornalismo televisivo (Pavlik, 2005). A tecnologia influenciou o desenvolvimento do estilo, com a utilização do sistema digital de edição não linear, o que permitiu uma forma de montagem mais rápida e maior acesso aos recursos visuais.

O estilo MTV pode ser reconhecido como um padrão televisivo. As suas características estabeleceram um modelo para o meio, com uma modificação das referências de montagem.

[...] as escolhas de montagem que ajudam o realizador a obliterar tempo e espaço. A primeira escolha é usar muitos *close-ups* em vez de planos abertos. Essa escolha retira o contexto que, quando presente, empresta credibilidade à sequência. A segunda escolha é enfatizar o primeiro plano sobre o fundo do quadro. Se são usados planos com teleobjetiva, em vez de ângulos laterais, ou através do avanço do personagem para frente do quadro, o que pode, com um plano em grande angular, distorcer o personagem, ambas as escolhas levam ao mesmo resultado – retira o contexto visual. (Dancyger, 2003, pp. 197-198)

A aplicação da montagem, como havia sido consolidada pelo cinema, à televisão, representa o reconhecimento de um conjunto de procedimentos que contribuíram para a definição de uma prática. Uma referência demarcada pelas funções que desempenha (Martin, 1990; Jiménez, 2013), estabelecidas através de uma ordenação no tempo e no espaço, por meio da continuidade - a clareza narrativa e expositiva; o ritmo; a criação do interesse para o espectador; as relações que produz, entre as casuais, ideológicas e de significado.

2.3.3. Uma gramática: montagem e edição

A montagem representa a forma de expressão do cinema, definida através da sua aplicação, o que permite o estabelecimento da narrativa do filme. A mesma concepção está relacionada com a televisão, utilizada através da edição. A referência é a existência de uma “pontuação fílmica” (Mazzoleni, 2005, p. 177), a indicação dos recursos para a ligação entre planos, como cortes e transições. A ideia de uma gramática da montagem está associada a uma linguagem audiovisual, que deve ser reconhecida como uma forma de “saber como o cinema funciona” (Aumont *et al*, 1995, p. 158).

¹⁵³ Tradução do autor. No original: “Los principios del montaje soviético asentados sobre poderosas bases teóricas e ideológicas fueron desposeídos de esos atributos para avanzar desde ellos hacia una narrativa basada en un montaje de planos ultrarrápidos (con duraciones inferiores en muchos casos a 1 segundo) que utilizaba el plano detalle y el primerísimo plano [...]”

A noção da existência de uma linguagem surge nos primeiros debates teóricos, desenvolvidos na década de 20 do século XX, para marcar o reconhecimento do cinema como arte (Martin, 1990; Aumont *et al*, 1995). A admissão de uma linguagem específica era uma forma de estabelecer uma diferença, opondo-se à verbal: “A fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro.” (Aumont *et al*, 1995, p. 157).

A noção de linguagem no cinema é considerada como distinta de língua (Martin, 1990). A existência de uma linguagem associada ao cinema baseia-se na forma de representação, desenvolvida através das obras dos seus fundadores. A linguagem está determinada pela “expressão” estabelecida nos filmes dos irmãos Lumière e Méliès, sendo a este último atribuído o *status* de “inventor cinematográfico” (Martin, 1990, p. 15).

As primeiras realizações estabelecem uma dicotomia entre a realidade e a fantasia, na forma de representação do cinema. A linguagem é necessária para a realização dos filmes, porque permite a representação das ideias contidas em cada obra.

O caráter quase mágico da imagem cinematográfica aparece então com toda a clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade. [...] [Na obra de Méliès,] o cinema foi o meio, com recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir suas experiências de ilusionismo e prestidigitação do teatro Robert-Houdini¹⁵⁴. [...] Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias. (Martin, 1990, pp. 15-16)

A linguagem cinematográfica está determinada pela existência de características que são específicas, relacionadas com o filme, e que correspondem a uma “*escrita* própria que se encarna em cada *realizador* sob a forma de um *estilo* [grifos do autor]” (Martin, 1990, p. 16). Neste sentido - da linguagem como essencial para a realização de um filme - a referência a uma gramática da montagem está determinada pela importância que desempenha no processo de produção, através do estabelecimento de “certos procedimentos e tipos de atividades” (Aumont *et al*, 1995, p. 54). A compreensão da sua forma de organização e a sua prática definem a função da montagem na constituição da expressão fílmica, como “o fundamento mais específico da linguagem”: “[...] a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (Martin, 1990, p. 132).

A montagem está relacionada com um conjunto de regras, às quais correspondem os elementos da linguagem cinematográfica. A montagem permite o estabelecimento de uma narrativa, que tem uma sintaxe própria e que não é semelhante à do texto literário.

¹⁵⁴ A atuação como ilusionista, assim como o trabalho no teatro, serve como referência para a carreira de Méliès no cinema.

A pontuação cinematográfica, assim chamada por alguns teóricos, nada tem de homóloga à pontuação do texto literário. O escurecimento não é o fim de um capítulo, a fusão não é a divisão de parágrafos, e o corte, um ponto final de uma frase. (Leone, 2005, pp. 62-63).

O processo de montagem tem um destaque na realização do filme, mas não deve ser considerado como “ponto terminal do processo cinematográfico”. A sua prática está relacionada com o desenvolvimento de outras etapas, entre as quais promove “as suturas necessárias para que possam emergir associações novas e originais” (Leone, 2005, pp. 24-25).

A função criadora da montagem está vinculada à realização do filme como parte de um processo iniciado no roteiro, na planificação e no estabelecimento de uma indicação do que está previsto para ser registrado como parte da produção (Martin, 1990; Leone, 2005; Amiel, 2011). Um processo no qual “todas as etapas estão implicadas com a montagem” (Leone, 2005, p. 24).

A fase de registro materializa a realização do filme. O roteiro, utilizado para a planificação, indica a forma de gravação com a câmera. O registro da gravação define duas partes de um filme, vinculadas através da montagem: a primeira, que é mais específica pelo uso da câmera, corresponde à aplicação das técnicas de gravação, baseadas em regras e convenções. A segunda, determinada pela montagem, corresponde à utilização das técnicas de edição e promove a ligação entre os planos, por meio de cortes e transições.

A montagem faz a associação dos elementos da linguagem cinematográfica - a imagem e o som -, entre as funções que desempenha no filme e que podem ser de dois tipos - narrativas ou expressivas. As funções têm características diferentes, estabelecidas pelo que cada uma delas representa para o desenvolvimento de uma produção, de acordo com o tipo de montagem.

[...] a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano ao outro, procura ao contrário produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (Martin, 1990, p. 132)

As funções da montagem têm relação direta com os elementos da linguagem, porque constituem a ligação e o que cada um deles representa na narrativa do filme. O surgimento de elementos cinematográficos - o plano, a cena e a sequência - está relacionado com o desenvolvimento de técnicas para a gravação dos filmes no período inicial do cinema, no qual está incluída a fase denominada como MRP, entre 1895 e 1912 (Burch, 1991; Jiménez, 2014).

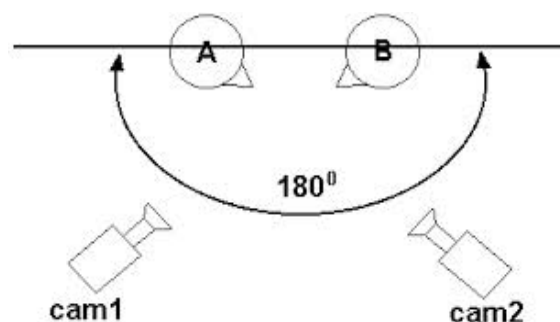
Os elementos que são considerados “os fundadores de uma linguagem”, como a do cinema, foram estabelecidos em um período de menos de 20 anos, entre 1891 e 1908 (Briselance & Morin, 2011). São relacionados 29 elementos, que representam a “invenção de uma linguagem”, correspondentes às experimentações realizadas pelos cineastas classificados como empiristas.

A referência a partir de 1891, antes da primeira exibição do filme *A saída das fábricas Lumière*, em 1895, pelos irmãos Lumière, é a de uma produção com dois segundos de duração. O filme, um registro do desenvolvimento dos elementos da linguagem do cinema, marca a realização do que é considerado o primeiro enquadramento e o surgimento do plano americano, uma das formas de representação de personagens e objetos.

O *Cumprimento de Dickson* é assim o primeiro filme da história do cinema e Laurie Dickson é o primeiro a usar o termo filme (*film*), que, em inglês, significa película, para designar o suporte argêntico flexível. Trata-se de um termo que rapidamente alcançará sucesso internacional e que designará genericamente todas as obras de cinema: os filmes. (Briselance & Morin, 2011, p. 16)

O período do MRP está relacionado com o estabelecimento de noções que caracterizam a montagem, como *raccord* - que representa a continuidade através de aspectos identificados com as técnicas de gravação, como posição, movimento, olhar e *etc.* (Burch, 1991). Outro elemento importante é a forma de enquadramento, com o respeito à noção de eixo, como a regra dos 180 graus (Figura 5).

Figura 5: Regra dos 180 graus



Fonte: www.tudosobretv.com.br

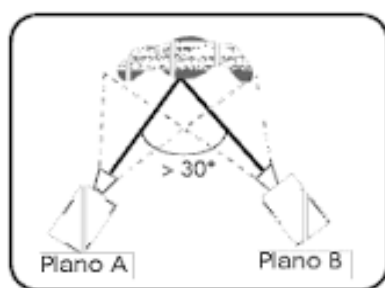
A aplicação da regra está relacionada com a técnica de gravação. A regra permite a constituição de uma linha imaginária, como o limite de espaço para a gravação, dentro de uma perspectiva de enquadramento. O estabelecimento de uma referência física representa uma consequência da mobilidade da câmera, com a mudança do ponto de vista para o registro das imagens.

O registro da imagem sem a imobilidade à qual estava condicionado o uso da câmera, presa com a reprodução do padrão do teatro, depende de um limite no espaço. A regra influencia a continuidade entre os planos, estabelecida pela montagem.

O uso da regra dos 180° como uma convenção formal de estruturação permitiu uma considerável amplitude em termos de posicionamento da câmera e muitos dos filmes feitos durante e após 1913 adotaram a convenção. (Fairservice, 2001, p. 105)¹⁵⁵

Do ponto de vista específico da edição, existe uma convenção, da mesma forma que a relacionada com a imagem, estabelecida como base. A regra dos 30° define, através da angulação estabelecida no enquadramento, a diferença que precisa existir entre dois planos, para que sejam editados juntos (Figura 6).

Figura 6: Regra dos 30 graus



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=regra+dos+30+graus>

O limite estabelecido pela regra dos 30 graus evita a impressão de um salto visual - denominado de “*jump cut*” (Levin & Watkins, 2003, p. 45; Morante, 2013, p.107) - percebida pelo espectador.

[...] se nós temos um plano médio com um personagem enquadrado na altura das coxas (também conhecido como plano americano) e passamos a um plano desse personagem enquadrado a altura de sua cintura, a montagem nos dará a impressão de um salto visual, já que ambos os planos diferem em menos de 30° em sua angulação. (Jiménez, 2014, 200)¹⁵⁶

O uso da câmera, a partir da sua “emancipação”, representa a atuação de “um agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica” (Martin, 1990, p. 30). O papel que desempenha está condicionado por fatores relacionados com a definição de elementos

¹⁵⁵ Tradução do autor. No original: “Using the 180° convention as a formal structuring principle allowed considerable latitude in terms of camera placement and many of the films made during and after 1913 adopted the convention.”

¹⁵⁶ Tradução do autor. No original: “[...] si tenemos un plano medio con un personaje encuadrado a la altura de los muslos (conocido también como plano americano) y pasamos a un plano de ese personaje encuadrado a la altura de su cintura, el montaje nos dará la impresión de un salto visual, puesto que ambos os planos difieren en menos de 30° en su angulación.”

como enquadramentos, planos, ângulos e movimentos. Os elementos considerados fílmicos específicos¹⁵⁷ (Martin, 1990) são definidos como “ferramentas”, das quais depende o conhecimento “para permitir a construção de narrativas, sejam elas documentais, sejam elas ficcionais” (Leone, 2005, p. 115).

Os elementos permitem o estabelecimento das unidades de um filme, a partir do plano, que está relacionado com uma escala (Xavier, 1984). A escala de planos tem sido apresentada sem a existência de regras rígidas, para a delimitação entre os limites das suas variações, geralmente baseadas em referências do próprio corpo humano¹⁵⁸.

A escolha dos planos está relacionada com o enquadramento, que determina a composição e o conteúdo da imagem. O enquadramento representa um fator de criação, porque permite “a transformação da realidade em arte, através da câmera”: “Eles [os enquadramentos] constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística” (Martin, 1990, p. 35).

A definição do enquadramento, relacionada com a função que desempenha, estabelece o plano ou a forma de apresentação da imagem - a representação da realidade mostrada através da câmera. O enquadramento determina o ponto de vista, a opção que é estabelecida para a percepção posterior do espectador. O plano estabelecido a partir do enquadramento corresponde à extensão do registro que é feito na montagem, compreendido entre dois cortes, o que “significa dizer que é um segmento contínuo da imagem” (Xavier, 1984, p. 18).

Os planos são identificados através de uma nomenclatura, que relaciona a um nome e que serve como referência à forma de enquadramento, através do seu tamanho - com base no corpo humano, mesmo quando o registro é de objetos ou do ambiente. A distância entre a câmera e o objeto, além da duração focal da cena utilizada, estabelece a referência para a definição do nome de um plano e a função que desempenha através da nomenclatura.

A escolha do plano está relacionada com a clareza da narrativa já que, a maioria das vezes, desempenha uma função descritiva, de acordo com a dimensão (Martin, 1990). Os planos influenciam a montagem e as suas designações, estabelecidas entre variações a partir de uma pequena parte até o limite máximo têm, nesse sentido, “a representação de um funil”: “[...]”

¹⁵⁷ A distinção entre os elementos fílmicos específicos e não específicos é usada para determinar a diferença entre os elementos que “participam da criação da imagem e do universo fílmicos tais como aparecem na tela” (Martin, 1990, p. 56) e os que não são exclusivos do cinema, utilizados por outras formas de expressão artística, como a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor, a forma de exibição e o desempenho dos atores.

¹⁵⁸ A variação entre os limites e as denominações dos planos apresenta diferenças relacionadas com os idiomas. A razão para as diferenças é atribuída à falta de uma normalização internacional (Marner, s/d, pp. 174-175). O quadro da escala de planos está incluído na edição portuguesa da publicação, como um apêndice, por sugestão do tradutor.

do mais aberto ao mais fechado, permitindo que a montagem navegue em ambas as direções, da parte ao todo e do todo à parte” (Leone, 2005, p. 43).

A apresentação da imagem tem a influência do ângulo que é estabelecido para o seu registro, relacionada com o posicionamento da câmera, definida de duas formas (Martin, 1990): de baixo para cima; e o contrário - de cima para baixo. As duas formas representam o estabelecimento de uma significação psicológica, distinguidas na predominância de um ponto de vista, através do posicionamento escolhido.

A referência para a definição do ângulo da câmera é a altura em relação aos olhos de uma pessoa de estatura média (Xavier, 1984). A variação do ângulo sintetiza a movimentação da câmera através de recursos ópticos ou mecânicos. Os movimentos são determinados pela forma de deslocamento da câmera, em relação ao próprio eixo, pela utilização de recursos do próprio equipamento e pela utilização de meios para a movimentação (Martin, 1990; Leone, 2005).

A forma de movimentação com recursos ópticos é chamada de *travelling* e permite a aproximação ou afastamento de uma pessoa, objeto ou ponto do ambiente, através do uso da lente - *zoom-in* corresponde ao movimento de aproximação; *zoom-out* ao de afastamento. O *travelling* pode ser feito com equipamentos específicos, como trilhos e guias, além da forma subjetiva, com o deslocamento do operador da câmera, o que sugere uma movimentação para estabelecer um ponto de vista que corresponde ao do espectador ou de um participante da ação.

A outra forma de movimentação, com recursos mecânicos, é a definida como panorâmica, através da rotação da câmera, com o uso de uma base física ou apoiada pelo operador. A panorâmica é uma movimentação da câmera que pode ser feita no sentido horizontal - da esquerda para a direita e no sentido contrário; e no vertical - de baixo para cima, assim como da forma inversa.

O processo de montagem estabelece a ligação do que é registrado na gravação. A referência para a associação entre os planos é a continuidade, que está relacionada com o termo *raccord*. O plano representa a base para o desenvolvimento da narrativa, complementada pela cena e pela sequência, desenvolvidas através da edição, a partir da ligação entre os planos.

As técnicas de gravação buscam a continuidade através dos elementos fílmicos, por esta favorecer a ligação entre os planos, relacionada com diversas possibilidades decorrentes do registro da imagem (Martin, 1990). Um modo mais simples de apresentar as formas de continuidade é através de uma síntese entre as diversas modalidades.

Em um dos resumos estabelecem-se quatro tipos de *raccord*, relacionados com olhar; movimento; gesto; e eixo (Aumont *et al*, 1995). Outra reduz mais, com a indicação de apenas

três alternativas: direção, posição e olhar (Jiménez, 2014). A noção de continuidade, aplicada à montagem, está relacionada com a forma desenvolvida pelo modelo clássico, que buscava o estabelecimento da invisibilidade das ligações e promovia o desenvolvimento da elipse (Martin, 1990).

A elipse é um elemento da linguagem cinematográfica, relacionado com a produção de sentido através de recursos obtidos com a imagem ou o som, que permitem sugerir ao espectador um aspecto de importância para a narrativa: “O princípio do cinema é sugerir” (Martin, 1990, p. 75). A função da elipse é promover a retirada ou a inclusão de um elemento da narrativa, que tem incidência sobre o tempo ou o espaço, mas sem comprometimento para o resultado pretendido.

Um exemplo básico disso é um personagem que atravessa uma porta. Para manter a continuidade da ação podemos escolher entre ignorar uma parte do movimento do personagem ao cruzar a porta (uma pequena elipse) ou repetir parte desse movimento de um lado e a outro da porta, a fim de preservar a continuidade. A escolha de uma ou de outra fórmula dependerá de que estaremos combinando tamanhos de planos similares (com o qual a repetição é a melhor opção, provavelmente) ou que passemos de um plano curto (uma mão na maçaneta da porta) para outro de tamanho maior (um plano médio do sujeito cruzando a porta), onde a elipse será a escolha mais razoável. (Jiménez, 2014, p.199)¹⁵⁹

A elipse é classificada de três formas: definida, indefinida e repetição (Tabela 15).

Tabela 15: Formas de elipse

Elipse (tipo)	Função (narrativa)
Definida	Continuidade: mantém a referência do tempo e espaço.
Indefinida	Descontinuidade: altera a referência do tempo e espaço.
Repetição	Enfatiza um aspecto da narrativa estabelecido pela continuidade ou descontinuidade

Fonte: Jiménez, 2014, pp. 199-200

¹⁵⁹ Tradução do autor. No original: “Un ejemplo básico de esto es el de un personaje que cruza una puerta. Para mantener la continuidad de la acción podremos elegir entre obviar una parte del movimiento del personaje al cruzar la puerta (una pequeña elipsis) o bien de la repetir parte de ese movimiento a un lado y otro de la puerta con el fin de preservar la continuidad. La elección de una u otra fórmula dependerá de que estemos combinando tamaños de planos similares (con lo cual la repetición será la opción mejor, probablemente) o que pasemos de un plano corto (una mano en el pomo de la puerta) a otro de mayor tamaño (un plano medio del sujeto cruzando la puerta) en donde la elipsis será la opción más razonable.”

O estabelecimento da elipse como parte da narrativa é através dos procedimentos de edição, divididos entre tecnológicos e formais (Tarín, 2003). Uma avaliação da tipologia, baseada nos procedimentos para editar, permite classificar a elipse de duas formas: não controlada e controlada. A distinção determina a função da elipse, por meio de procedimentos como o corte ou efeitos e transições (Tabela 16).

Tabela 16: Elipse (tipos)

Elipse	Tipo	Procedimento	Forma	Função
Não controlada	Tecnológica	Corte	Entre os fotogramas, cortes por erros de gravação.	Sem função narrativa
Não controlada	Formal	Justaposição dos planos	Erros de continuidade	Sem função narrativa
Controlada	Tecnológica	União de dois ou mais planos por justaposição	Efeito visual - com aceleração ou supressão de fotogramas de uma cena	Sem e com incidência narrativa, que ocorre quando há supressão do tempo.
Controlada	Formal	Imagens, diálogos, efeitos, correções de luz, cor, movimento.	Define a sequência narrativa, por meio dos procedimentos.	Estabelece a narrativa, visualizada de maneira direta ou não.

Fonte: Tarín, 2003

A forma básica da montagem é através do corte, que é considerado o procedimento essencial para a definição da associação entre os planos (Leone, 2005). O corte “representa o fator específico” para o estabelecimento de sentido para a narrativa de um filme.

O corte determina algumas propriedades artísticas básicas. Ele não é somente um elemento mecânico do processo, um *vínculo* e uma *ausência* [grifos do autor] entre planos unidos em contiguidade. Em síntese, o corte instaura uma ação dramática ao transformar o material cinematográfico a partir de uma representação de categorias espaço/temporais. (Leone, 2005, p. 35)

O corte é realizado de duas formas, que estabelecem uma classificação. A primeira é o corte simples, que está relacionado com a maneira mais básica ou previsível. A segunda é com a utilização de recursos ou referências visuais através da montagem ou a edição. Os procedimentos para a ligação dos planos são chamados de transições e correspondem a uma forma de “pontuação fílmica” (Martin, 1990; Leone, 2005; Mazzoleni, 2005).

Os recursos visuais desempenham funções narrativas através dos efeitos ou transições que correspondem à pontuação fílmica. O uso da tecnologia digital transferiu para o computador a realização dos efeitos que, no período da película, dependiam de laboratórios especializados ou da associação entre equipamentos como ocorria com o *videotape*. A finalidade é manter a continuidade, mesmo com a supressão das noções de espaço e de tempo. Os efeitos podem ter uma natureza plástica ou psicológica e representam uma complementação da elipse.

Os procedimentos técnicos de transição constituem o que poderíamos chamar de uma *pontuação* [grifo do autor], por analogia com os processos correspondentes da escrita: mas é evidente que essa analogia é puramente formal, pois não podemos encontrar nenhuma correspondência significativa entre os dois sistemas. Num filme, as transições têm por objetivo assegurar a fluidez da narrativa e evitar os encadeamentos errôneos (quebra de eixo). (Martin, 1990, p. 86)

As transições são utilizadas na linguagem audiovisual desde o início do cinema, antes do surgimento do som (Mazzoleni, 2005). Os efeitos são ilimitados, com a tecnologia digital, mas o jornalismo televisivo mantém recursos visuais assimilados do cinema (Martin, 1990; Leone, 2005; Mazzoleni, 2005) como o clareamento e o escurecimento, respectivamente, *fade-in* e *fade-out*; a fusão; a dissolvência - *dissolve*; e efeitos de sobreimpressão e de alteração da velocidade da imagem - de forma mais lenta, mais rápida e parada.

A edição dos recursos visuais com o computador depende do *software* adotado por meio do sistema digital não linear (Ohanian, 1998). A distinção do nível de resolução de vídeo do programa, diferenciado entre alta e baixa, é determinada pela capacidade de compressão da imagem. A diferença, estabelecida pelo fabricante do sistema digital não linear, com o desenvolvimento de um *software* com níveis distintos de edição, interfere na definição de rotinas sobre a prática, porque as emissoras de TV estabelecem uma forma de editar para jornalistas e outra para os editores de imagem, entre as duas maneiras que o sistema permite.

A diferença dos níveis de edição estabelece-se por meio do *software*, em geral, utilizado pelo editor de imagem, que permite efeitos para a transição entre os planos - *dissolve*, *fade-in*, *fade-out*, *wipe* e para acelerar ou diminuir a velocidade da imagem. A distinção do *software* permite ainda uma forma de edição mais específica - *intraframe* -, na menor parte da imagem, com outros tipos de recursos visuais como correções da cor, alterações - da estabilidade, da posição -, inserções - máscaras e desfocagens -, além de efeitos definidos pelo editor de imagem (Ohanian, 1998, pp. 137 - 138).

As mudanças estão relacionadas ao processo de composição associados à edição (Micó, 2006a; Manovich, 2011). O *software* altera o aspecto original da imagem e som através dos efeitos

disponíveis, mesmo que não tenha sido gravado, com o uso do computador. A possibilidade de alterações de várias ordens na imagem determina para a edição outra compreensão para a noção de manipulação (Vilches, 1995), aplicada no estabelecimento de uma forma discursiva, como ocorre no processo relacionado com a notícia.

A manipulação é vista de outra maneira, como uma consequência da edição através dos computadores, determinada pela função do *software* do sistema digital não linear (Boni, 2010). A programação do *software*, para permitir maior rapidez e dispor de mais recursos, como os que permitem alterar a imagem, modifica o sentido do conceito. O sentido que é representado pela manipulação ganha outra noção, relacionado com a edição como prática do jornalismo: um processo para definir uma forma de “representar o real”, por meio da notícia.

Os aparelhos foram modificados e mais do que isso, o interior desses aparelhos, os programas, o *software*, que definem as funções do que se pode e não pode fazer estão em constante aperfeiçoamento. Conforme eles vão se tornando mais complexos, maior a liberdade sentida pelo operador e maior a distância perceptiva entre realidade e virtualidade. (Boni, 2010, p. 138)

Os recursos visuais são distintos dos gráficos, pela função que desempenham através da edição. Os recursos visuais, distinguidos pelo nível e a capacidade do *software*, são utilizados com uma ação sobre a imagem, seja para o corte ou efeitos e transições. Os recursos gráficos têm a função de complementar ou substituir a imagem, uma prática acentuada com a tecnologia digital (Ràfols & Peralta, 2007).

O computador permite representar a imagem de outra forma, distinta da gravada. A imagem produzida pelo computador é definida como “gráfica”. A imagem gráfica é diferente da gravada porque o resultado obtido com o computador. “[...] é uma imagem preparada e sintetizada, em contraposição a quantidade de detalhes que compõem a gravada e que não são imprescindíveis para entender o que se está explicando, sem desviar do que é essencial na informação.” (Ràfols & Peralta, 2007, p. 296)¹⁶⁰. Os recursos gráficos são elaborados por um profissional específico - um designer, especializado em grafismo ou edição de arte.

A imagem gráfica permite, por meio da sua produção, a ideia de “realidade expandida” (Cabral, 2012). O grafismo tem um conjunto de funções, relacionado com a edição, que complementam o conteúdo. As funções são: maior clareza para os assuntos; cobrir as deficiências, quando não há imagens de um acontecimento; a especificidade, porque são gerados de uma informação, embora de forma indireta; enfatizam, destacam ou ilustram conteúdos de maneira sintética; relacionam ideias ou comparam acontecimentos distantes no espaço e no tempo, explicando o sentido (Sancho, 2009, p. 180).

¹⁶⁰ Tradução do autor. No original: “[...] la imatge preparada i sintetitzada, en contraposició a la multitud de detalls que componen la imatge gravada i que no són imprescindibles per entendre el que s'està explicant, que s'aparten del que és essencial en la comunicació.”

Os recursos visuais e gráficos têm funções diferentes na edição (Tabela 17).

Tabela 17: Edição (recursos)

Recurso	Tipo	Função
Visuais	Cortes e efeitos (transições)	Ligar ou justapor planos, estabelecer sequência narrativa.
Gráficos	Grafismo	Compensar a falta de imagem, complementar a informação.

Fonte: elaboração própria

A edição, entendida por meio dos aspectos que definem a sua prática, relacionados com a linguagem audiovisual, reflete as suas referências no jornalismo televisivo. O processo de edição como parte das rotinas produtivas, adotada para definir a forma da notícia, reúne um conjunto de procedimentos, entre os quais a mudança promovida pela tecnologia digital estabelece a sua interferência sobre a cultura profissional, em torno de um processo estabelecido desde a implantação do jornalismo em um meio como a televisão.

2.3.4. A prática do jornalismo televisivo

A edição da notícia é uma parte das rotinas produtivas, entre as práticas do jornalismo televisivo. O processo corresponde à etapa de apresentação, definida como de recontextualização, depois das sucessivas fases para a seleção, apuração e o relato de um fato (Wolf, 1987). A edição está relacionada com o jornalismo na TV a um lugar-comum, da mesma forma que a montagem no cinema (Lumet, 1998). A ideia é de que os filmes são, na verdade, realizados, na sala de montagem. A concepção é considerada, de maneira semelhante, quanto à função da edição no jornalismo televisivo.

[...] A fase de edição é decisiva: nela são articulados o sistema visual (planos gravados com as câmeras), o sistema de som (som ambiente, música, texto em *off*) sistema de escrita-visual (títulos, gráficos. ..). Podemos considerá-la como a fase mais importante de uma história audiovisual, já que durante ela obtém a sua forma definitiva. (Bandrés et al, 2002, p. 248)¹⁶¹

¹⁶¹ Tradução do autor. No original: “[...] la fase de edición es decisiva: en ella se articula el sistema visual (planos grabados com las câmaras), el sistema sonoro (sonido ambiente, música, off) y el sistema escrito-visual (rótulos, gráficos...). Podemos considerarla como la fase más importante em la fabricación de una historia audiovisual, ya que durante ella obtiene sua forma definitiva.”

O processo de editar a notícia representa uma forma de “ressurreição da realidade” (Epstein, 2000). A edição como prática do jornalismo televisivo deve ser compreendida através da Teoria do *Newsmaking*, pela qual a atuação dos jornalistas sofre a influência de aspectos da cultura profissional, como a pressão do tempo, e da organização das empresas para captar a notícia, possível de surgir a qualquer momento e em qualquer lugar (Tuchman, 1983; Traquina, 2005a).

O jornalista participa da construção social da realidade, por meio da notícia, através da sua prática, influenciada pela cultura profissional. A realidade percebida por meio da informação relaciona-se com atividades e referências que interferem na atuação dos jornalistas para a seleção, elaboração e apresentação da notícia. “[...] a realidade não é algo que exista independente das notícias, mas sim algo que também é produto das próprias notícias e da actividade da sua produção.” (Correia, 2011, p. 113).

O jornalismo televisivo está relacionado com uma prática que envolve o desenvolvimento das rotinas produtivas, adequadas às características do meio, sobre as quais a linguagem audiovisual exerce grande influência. A sua prática não pode prescindir dos recursos relacionados com o funcionamento do meio para estabelecer uma forma discursiva, através da imagem e do som, com reflexos sobre a edição da notícia.

A prática do jornalismo está relacionada com a informação, a divulgação de notícia. A forma de realização é a aplicação dos princípios da linguagem audiovisual, como as técnicas para a gravação e a edição. A sua utilização está relacionada com “uma lógica operacional” (Epstein, 2000), cuja finalidade é a seleção da notícia para a sua divulgação, de acordo com os critérios estabelecidos por uma empresa.

Entre os critérios, há os que estabelecem uma predisposição para que uma notícia tenha maior valor e, conseqüentemente, uma cobertura, em comparação com outras, porque são mais adequados às características do meio e à capacidade da organização. As escolhas, entre outros aspectos, consideram a “importância da imagem”, o “equilíbrio geográfico”, uma dimensão da cobertura como nacional, uma relação com o alcance da emissora, e a “interferência do tempo”, com a preferência para assuntos que tenham a garantia de que podem ser exibidos na televisão.

Tudo o que pode ser definitivamente indicado é que existem duas operações de inteligência em rede de notícias: uma que tem lugar na definição da pauta e segue critérios relativamente estáveis na seleção de histórias a serem cobertas por equipes de câmera; e um sistema menos definido, centrado em torno dos produtores de programas de notícias, individualmente, que escolhem as tendências gerais e categorias que serão ilustradas com exemplos escolhidos pelo setor de produção. (Epstein, 2000, p. 151)¹⁶²

¹⁶² Tradução do autor. No original: “All that can be definitely stated is that there are two intelligence operations in network news: one that takes place at the assignment desk and follows relatively stable criteria in selecting stories to be covered by camera crews; and a less well defined system, centered
190

A realização de um telejornal implica em um conjunto de ações. Um programa informativo em uma estação de TV está relacionado com três operações, às quais estão vinculadas as ações: o registro do material, através das gravações de imagem e áudio, além de entrevistas e da presença do jornalista no local da cobertura; a redação de um texto, tarefa realizada pelo jornalista que está encarregado da cobertura; e a edição, baseada em uma ideia que o editor tem sobre o acontecimento.

Em cada caso, 'práticas operacionais padrão' são necessárias para coordenar habilidades técnicas individuais – especialmente, desde que o operador de câmara, repórteres, editores, redatores e produtores deixaram de estar numa situação de permanente consulta. (Epstein, 2000, p. 154)¹⁶³

As técnicas de registro, para a gravação de elementos como a imagem e o som, são realizadas de formas comparáveis às adotadas pelo cinema, numa lógica da continuidade. Uma diferença fundamental, relacionada, diretamente, com o jornalismo televisivo é a de que a gravação é realizada sem um roteiro, elaborado de maneira prévia. O texto que serve como relato - a narração em *off*, que conduz as referências sobre a notícia - , vinculado ao assunto divulgado, é uma parte da realização. A sua redação é posterior.

A existência prévia do texto define a forma de gravação (Mascelli, 2010). O roteiro permite a gravação de forma controlada, o que representa o inverso do que ocorre no jornalismo - o que permite designar a gravação relacionada com a informação como não controlada. A forma de realizar a gravação depende da existência ou não de ação.

Duas técnicas são utilizadas para o registro das imagens: a da cena máster e da ação justaposta (Mascelli, 2010). A gravação com a técnica da cena máster está baseada no uso de uma ou mais câmeras, o que torna distinto o processo de registro. Com uma câmera, a base é a repetição das cenas, de ângulos diferentes. A utilização de mais de uma câmera permite a gravação simultânea de planos.

A técnica da ação justaposta estabelece uma associação entre o fim de um plano e o início do outro. O uso da técnica da ação justaposta é mais adequado para a gravação de forma controlada.

A técnica da ação justaposta automaticamente preserva a continuidade cinematográfica, uma vez que força o fotógrafo a estar sempre atento à ação no início e no fim de cada plano e diminui a possibilidade de cortes bruscos causados por ações descontraídas entre um plano e outro [...] são o início e

around the producers of individual news programs, which chooses the general trends and categories that are to be illustrated by examples chosen by the assignment desk.”

¹⁶³ Tradução do autor. No original: “In each case ‘standard operating practices’ are needed to coordinate individual technical skills – especially since the cameraman, reporters, editors, writers and producers are not always in a situation where they can consult.”

o fim de cada plano os causadores da maioria dos problemas de edição.
(Mascelli, 2010, p. 95)

Da mesma forma que a técnica da cena máster, a finalidade da ação justaposta é a manutenção da continuidade. As duas técnicas são aplicadas no jornalismo televisivo, relacionadas com a finalidade que tem o uso delas, para favorecer a edição. A utilização é justificada pelo fluxo de apresentação da imagem, através de uma sequência e não restrita à imagem mostrada por meio de um plano, de maneira individual.

A gravação, porém, pode ser baseada na edição, através de planos, denominada “gravando para editar” (Levins & Watinks, 2003, p. 39). A fórmula permite a gravação de planos utilizados para a localização, para estabelecer uma referência do ambiente da gravação; planos de conjunto e planos individuais, de pessoas ou objetos, utilizados como *inserts*, para o corte de sequências ou diálogos. Outro tipo de plano é o chamado *cutaway*, usado como detalhe de uma cena.

O estabelecimento dos planos permite considerar uma forma de “tipificação” de um padrão para a gravação (Altheide, 1976, p. 86). A referência aparece em planos definidos como de cumprimento, nos quais o jornalista aparece diante do entrevistado, algumas vezes balançando a cabeça, de forma que parece concordar com o que é dito. O plano é chamado de “*reaction shot*” - plano de reação (Levin & Watkinhs, 2003, p. 43). Os planos correspondem a uma série inicial, para estabelecer informações sobre o ambiente e os participantes, complementada por uma segunda, com imagens sobre o acontecimento (Fang, 1977).

O jornalismo televisivo, condicionado pela a prática, da qual uma influência é a pressão do tempo, segue um padrão estabelecido pelo cinema, assimilado desde o surgimento da TV, na década de 30 (Yorke, 2006). Os procedimentos para a realização de uma gravação não foram modificados, da mesma forma que a edição, mesmo com a mudança de tecnologia.

A TV mantém procedimentos do cinema como a iluminação de três pontos; a gravação com base na regra dos 180 graus - o limite para o enquadramento, a gravação de plano e contraplano -, sem qualquer distinção, mesmo com a troca do filme para a fita e da fita para a tecnologia digital. “Embora a captação digital e eletrônica de notícias tenha, há muito, ultrapassado o filme como principal meio de gerar notícias, a maior parte das técnicas de reportagem não sofreu alterações.” (Yorke, 2006, p. 135).

O texto que é redigido após a gravação das imagens estabelece a referência entre os elementos da linguagem audiovisual, no jornalismo. A sua redação depende de uma relação com o registro visual, para que a clareza da informação. A redação de um texto para um meio como a TV impõe o reconhecimento da função desempenhada pela imagem.

A imagem tem uma relação diversificada com o texto, por meio do som, ainda que mantida a associação entre os elementos, estabelecida pela linguagem audiovisual. A referência entre os dois elementos da linguagem audiovisual surge de maneiras diferentes. A memorização é uma das formas de representar a relação entre a imagem e o texto (Jespers, 1988). A ilustração que a imagem faz de uma informação contribui para memorizar o que é divulgado, desde que estabeleça uma relação entre as causas e os efeitos, por meio de um objetivo estabelecido através da informação.

A maior parte das vezes só dispomos de imagens para ilustrar o lugar (*where*) e/ou os actores (*who*), isto é, os elementos mais concretos, mas também menos significativos e os menos úteis da informação. (Jespers, 1988, p. 135).

A memorização como uma função da imagem justifica a necessidade de associar os dois elementos - a imagem e o som. A associação estabelece uma relação entre os dois, por meio da qual um elemento complementa o outro.

[...] deve existir uma adaptação total entre o texto do comentário e as imagens. Isso significa que o texto deve descrever as imagens e que as imagens devem ilustrar o texto. [...] não é necessário detalhar, no comentário, toda a acção que se desenrola no ecrã. [...] Trata-se de explicar, mais do que descrever, permanecendo sempre em relação estreita com a imagem, mesmo se para isso tenha por vezes de criar 'relatos artificiais', modificando a redacção do texto para que este contenha alusões à imagem. (Jespers, 1988, p. 141).

A associação entre o texto e a imagem pode ser compreendida de uma maneira diferente. A diferença surge quando cabe ao texto "ilustrar" a imagem.

[...] o texto é, para a imagem, um companheiro inseparável, sim, mas obrigatoriamente discreto, contido, enxuto, coadjuvante e, de certo modo, imperceptível. [...] A imagem jornalística já carrega um texto no seu DNA. (Rodrigues, 2005, pp. 97 - 98).

A importância que é concedida para a imagem é justificada por tornar mais fácil a compreensão de uma notícia. A linguagem da TV, apesar de relacionada com a de outros meios, estabelece um novo significado para recursos que são específicos de meios de comunicação diferentes.

[A TV] Usa a linguagem visual do cinema, com a narrativa oral do rádio e o texto da imprensa. [...] por fazer uma fusão entre a imagem e o som, parece mais espontânea. [...] é preciso alertar que a imagem pode encobrir o que está sendo dito pelo texto, pode esconder palavras que seriam fundamentais, para a perfeita compreensão do assunto. Um exemplo: a pausa na narração de um texto, ao criar o silêncio, por alguns segundos, tem enorme significado. (Porcello, 2006, p. 159).

A importância da imagem, porém, não estabelece uma distinção entre os dois elementos, na relação com o som, principalmente através do texto. O necessário para a utilização de cada elemento é “pensar visualmente” (Bandrés *et al*, 2002). A referência reconhece para o jornalista um saber específico - o de narração -, assimilado através da prática profissional, determinado pelo vocabulário de precedentes (Ericson *et al*, 1987). A função da imagem é importante para compreender a natureza da linguagem da TV, que está baseada em regras e convenções, sem a exigência de uma especialização.

Estas regras não são dogmas caprichosos, mas truques para surpreender, interessar, emocionar e, definitivamente, atrair o espectador. A imagem e o som formam a base da televisão, mas não se encontram em pé de igualdade, mantendo antes uma relação hierárquica: o som está subordinado à imagem. Sua função é fornecer informações adicionais, não apenas verbalizadas, mas também e sobretudo puramente sonoras, utilizando ruídos que servem para enriquecer a informação que atinge o espectador visualmente. (Bandrés *et al*, 2002, p. 184)¹⁶⁴

A imagem tem utilizações diferentes em uma notícia, que definem a sua função relacionada com o texto. Uma das formas é a “imagem-álibi” (Jespers, 1988, p. 142). A sua utilização evita uma correspondência direta, como ocorre por meio da associação, quando existe uma informação que é considerada importante e uma imagem expressiva. A função está relacionada com o uso nas emissoras de TV de imagens de arquivo. A imagem-álibi não permite estabelecer uma relação específica com o texto, mesmo que complementar a informação.

[...] Uma sequência sobre o declínio da indústria do armamento é ilustrada com imagens do arquivo de fabrico de armas. Se o texto enuncia a importância da diminuição de postos de trabalho no sector há dez anos (texto denso que solicita a atenção), não o posso ilustrar com um plano aproximado de um operário gravador, que faz arabescos na coroa de uma espingarda (imagem forte que chama a atenção). Seria melhor neste momento mostrar grandes planos das entradas da fábrica. (Jespers, 1988, p. 142).

A imagem relacionada como álibi tem outra denominação - a de imagem *comodín* (Herrerros, 2003, p. 327). A expressão significa o mesmo que curinga, em português. A denominação define a utilização de uma imagem, ainda que a sua origem esteja relacionada com outra informação. A imagem é editada por servir como uma alternativa, ainda que o sentido seja diferente.

São imagens captadas para uma notícia, para uma reportagem em concreto, mas depois são incorporadas ao arquivo como a notícia completa ou separada, desmontada, como imagens genéricas que posteriormente são utilizadas em

¹⁶⁴ Tradução do autor. No original: “Estas normas no son caprichosos dogmas, sino trucos para sorprender, interesar, emocionar y, en definitiva, atraer al espectador. La imagen y el sonido integran la base de la televisión, pero ambas no se encuentran en plano de igualdad, sino que mantienen una relación jerárquica: el sonido queda subordinado a la imagen. Su papel es el de proporcionar información adicional, pero no solo verbalizada, sino también y sobre todo puramente sonora, valiéndose de ruidos que sirvan para enriquecer la información que llega visualmente al espectador.”

outros relatos. As imagens nasceram para significar uns fatos e logo se utilizam para explicar outros. Ocorre com imagens de mercados, de frutas, de fábricas, etc., empregadas para falar de problemas de trabalhistas, ou para indicar subidas e descidas de preços. Logo são usadas para ilustrar a subida do IPC ou outros temas de tipo econômico. (Herrerros, 2003, p. 327)¹⁶⁵

A ilustração da notícia sobre temas econômicos com imagens de arquivo é um procedimento recorrente do jornalismo televisivo. As imagens são usadas para informações relacionadas com números, índices e dados sobre o desemprego, à inflação ou indicadores macroeconômicos. “[...] o movimento de pessoas em uma artéria pedonal é disso um exemplo clássico.” (Silveira, Cardoso & Belo, 2010, p.264).

O arquivo das estações de TV é uma das fontes de imagem do jornalismo (Herrerros, 2003). Uma comparação entre as notícias locais e internacionais de emissoras de 17 países - Brasil e Portugal incluídos -, permite constatar o uso de recursos semelhantes para a notícia entre os dois tipos de informação (Wilke & Heimprechet, 2013). A análise incluiu 23 formas de apresentar a notícia, com a identificação de pequenas diferenças entre os dois tipos - locais e internacionais.

O grafismo é uma das formas utilizadas através da edição para divulgar uma notícia. O uso de grafismo para complementar uma informação, ou substituir uma imagem, impõe ao jornalista uma preocupação para redigir um texto relacionado com o recurso gráfico. A necessidade é estabelecer um vínculo entre o texto e a ilustração relacionada com uma imagem, elaborada de maneira sintética, através do computador (Ràfols & Peralta, 2007).

A redação de textos para a edição com recursos gráficos na RTP é orientada através do Livro de Estilo da emissora. “Todos os movimentos têm obrigatoriamente que preceder, no espaço de um segundo, a leitura do gráfico. [...] a palavra deve aparecer escrita primeiro, e logo depois dever ser lida [...]” (Manual da RTP, 2001, p. 85). A forma do grafismo define a função que representa na informação (Sancho, 2009).

O grafismo pode ser de três tipos: unidade gráfica elementar; unidade gráfica complexa ou infograma; e unidade informativa completa ou infográfico (Sancho, p. 183). A cada um dos tipos estão relacionadas funções que o grafismo desempenha nas notícias (Tabela 18).

¹⁶⁵ Tradução do autor. No original: “Las imágenes son captadas para una noticia, para un reportaje en concreto, después se incorporan al archivo con la noticia completa o separada, desmontada, como imágenes genéricas que posteriormente se integran en otros relatos. Las imágenes naciéron para significar uns hechos y luego se utilizan para explicar otros. Ocorre con las imágenes de mercados, de frutas, de fábricas, etc., empleadas para hablar de los problemas laborales, o para concretar subidas-bajadas de precio. Luego son utilizadas para ilustrar la subida del IPC u otros temas de tipo económico.”

Tabela 18: Grafismo (tipos e funções)

Tipo	Função ilustrativa	Características
Unidade gráfica elementar	Documentos, comunicados, citações, listas (de efeitos, causas, consequências), objetos simbólicos (fotografias) e esclarecer uma informação.	Em geral estática, pode ser composta por texto ou imagens, elaboradas através do computador.
Unidade gráfica complexa (infograma)	Tabelas com referências a dados, mapas, avisos, informações numéricas.	A representação, em geral, é através de formas gráficas, de três tipos: tabulares, comparativos e ubicativos.
Unidade informativa completa (infoográfico)	Apresenta uma ideia ou história, com animação e som ou não.	Duas formas: descreve um processo com gráfico ou ilustração; apresenta informação, elaboradas pelo computador.

Fonte: Sancho, 2009

A edição é o processo que estabelece a forma, com a ordenação dos elementos representados pela imagem e o som. O processo no jornalismo televisivo pode ser feito de duas formas (Altheide, 1976). A primeira, através da câmera, posterior à gravação - procedimento mais fácil, com a utilização da tecnologia digital, o que permite uma participação mais direta no processo. A segunda, por meio de uma ação física, com o envolvimento dos profissionais de edição, que é desenvolvida em um ambiente específico - denominado como ilha ou sala, uma condição modificada com a transformação tecnológica, que permite a realização do processo fora do ambiente da emissora. A edição permite estabelecer uma organização para a notícia.

O processo básico de edição física é reduzir ou reorganizar filme, a fim de transformar o evento em uma história de um começo, meio e fim. Esta reorganização do filme levanta outros problemas, uma vez que quase todas as edições interrompe uma sequência filmada natural. (Altheide, 1976, p. 85)¹⁶⁶

A edição tem procedimentos assimilados pelo jornalismo televisivo, utilizados no cinema, da mesma forma que as técnicas de gravação. O processo está relacionado com as estratégias de edição utilizadas para a realização dos programas (Schaefer, 1997; Browne, 2003; Levin & Watinks, 2003; Schaefer & Martínez, 2009).

¹⁶⁶ Tradução do autor. No original: "The basic process of physical editing is to reduce or rearrange film in order to transform the event into a story a beginning, middle, and end. This rearranging of film poses other problems, since almost every edit disrupts some natural filmed sequence."

O processo de edição está relacionado com dois métodos, que definem concepções teóricas relacionadas com a linguagem audiovisual (Herrerros, 2003) e a cultura profissional (Silcock, 2007). As duas teorias consideram a edição como um processo ao qual corresponde a articulação entre o texto e a imagem, o que estabelece uma ordem para editar cada um dos elementos e definir qual serve de referência para definir a forma da notícia - como um guia.

A edição, mesmo desenvolvida - entre as tendências sobre a forma de o jornalista participar do processo - pelo editor de imagem, considera o jornalista como o responsável final pela definição da forma da notícia (Bonner, 2009). No Brasil existe entre os jornalistas um profissional que tem a função específica de participar do processo, ao lado do editor de imagem, designado como editor - identificado como editor de texto ou de notícia para estabelecer uma distinção com a outra função.

O processo de edição estabelece uma forma uma notícia em um espaço de tempo, pré-determinado, para a divulgação em um telejornal. A edição é a realização de procedimentos que definem além da adequação ao tempo, outros aspectos como o ritmo, equilíbrio e respeito às normas e convenções, sem a necessidade de uma autorização prévia ou o consentimento do entrevistado.

O texto de um jornal televisivo de 30 minutos conta entre 4.500 e 6.000 palavras. [...] um jornal diário de 56 páginas em formato tablóide, do qual 50% correspondem a texto da redacção, contém cerca de 130.000 palavras. [...] Isso implica [no jornalismo televisivo] que ele se agarra tanto quanto possível ao essencial da informação. Há três elementos de base: o que está em jogo, as causas ou antecedentes e as consequências reais ou potenciais. (Jespers, 1988, p. 81).

A edição da notícia corresponde a um processo múltiplo, que depende de uma série de condições: “[...] escolher, sintetizar, acomodar e hierarquizar as informações.” (Rodrigues, 2005, p. 98). A existência de um jornalista que é considerado com uma capacidade específica - o editor - não impede a participação do repórter na edição. A condição é compreender que o processo tem como limite essencial “o compromisso de contar a sua história no tempo negociado ou estipulado com o editor.” (*Idem*, p. 99).

A possibilidade de editar a reportagem que o jornalista, na condição de repórter, é o autor tem outra ressalva, a de ser feita com um editor de imagem (Rodrigues, 2005). A observação estabelece a necessidade da participação, no processo de editar, de um profissional capaz de realizar a operação do equipamento. A mudança promovida pela tecnologia digital na edição é mais reconhecida na prática das redações pela alteração de procedimentos permitidos pelo sistema digital não linear, em comparação com o sistema de *videotape*.

[...] a edição não linear assinala uma volta à flexibilidade que havia desaparecido com a introdução do vídeo [...] uma das vantagens do filme residia exatamente na possibilidade de os editores alinharem as sequências de imagens na ordem desejada com uma fita adesiva, sendo igualmente simples reorganizá-las após desfazer as junções. [...] as sequências em vídeo passaram a ser colocadas em conjunto apenas sequencialmente e qualquer alteração posterior deveria ser feita pelo processo de transferência de cenas de uma fita para outra. (Yorke, 2006, p. 106).

A edição como prática do jornalismo televisivo é um processo marcado pela transição, que está representada pela adoção de um novo sistema, em um ambiente - as redações - influenciado pela cultura profissional e as rotinas produtivas. Uma mudança que está marcada pelas diferenças representadas pelo novo sistema e as contradições que são decorrentes da transformação.

[...] a edição de imagens do telejornal se evidencia como, sobretudo, um reflexo das tendências estéticas contemporâneas que, por seu turno, estão associadas às características desse tempo de transição. [...] são indicações de tudo o que o processo “não é” ou que “está por ser” na medida em que está se construindo nesse momento de passagem e se constituindo, por isso, num híbrido de tendências e valorações. (Piccinin, 2008, p. 35).

O desenvolvimento da forma de editar está vinculado à adaptação dos procedimentos, modificados pelos sistemas usados para a realização do processo da edição. Os tipos de edição são três (Morante, 2013): corte direto, *A/B roll* e *offline*. Os tipos de edição encontram-se relacionados com a definição da forma da notícia e a prática admitida para os jornalistas, quanto à sua participação no processo.

A edição através do corte direto representa a forma mais simples, baseada na junção dos planos. O tipo do corte não admite a utilização de qualquer forma de recurso visual e a referência básica é a regra dos 30 graus. A edição que corresponde ao tipo *A/B roll*, utilizada ainda no período do filme, foi desenvolvida no *videotape* com a existência de mais de um equipamento para a reprodução, para permitir a realização de fusão entre as imagens.

A edição *A/B roll* era comum no período do filme no jornalismo televisivo, quando o registro de uma notícia era feito com uma câmera que fazia a gravação do som e uma segunda da imagem, de boa qualidade, do acontecimento. A câmara utilizada para a gravação da imagem não registrava o som (Altheide, 1976, pp. 88-89). A edição das duas imagens, registradas com câmeras de características diferentes, permitia ampliar a qualidade da informação.

As imagens gravadas com câmeras diferentes era uma alternativa para registrar a participação do repórter, em um período em que ainda não existia o formato *U-Matic* do sistema de *videotape* (Fang, 1977; Henning, 1996). Uma das opções era o repórter utilizar a câmera que

registrava o som para gravar, na forma de *stand up*, frases que serviam para a abertura da reportagem, concluindo a gravação do texto em *off*, ou encerramento.

As gravações eram exibidas juntas através da montagem. O recurso era o mesmo para as entrevistas, ainda que representasse um tempo maior de trabalho e mais limitado pela duração do filme - em torno de dez minutos.

No caso de entrevistas mais longas, filmávamos o começo, o repórter com o entrevistado, só para garantir a imagem, depois, rodávamos as fitas de áudio com a câmera, economizando filme para as imagens de cobertura. A parte da entrevista gravada só em som podia sempre ser coberta com imagens. (Henning, 1996, p. 101).

A tecnologia digital permite, atualmente, realizar a operação do método *A/B roll* através da *timeline*, parte essencial de um *software* de edição, como um recurso. O tipo offline consiste na edição por meio de um sistema digital de edição não linear, possível de ser feita pelo jornalista. A lista de decisões de edição que é estabelecida é armazenada em um servidor da emissora de televisão, para a complementação posterior, geralmente, pelo editor de imagem.

A mudança do sistema, como ocorre com a transformação estabelecida pelo sistema digital não linear, altera os procedimentos para a realização do processo de edição para definir a forma da notícia no jornalismo televisivo. A edição é uma prática discursiva modificada através do tempo, cuja marca tem sido a mudança da forma de participação do jornalista.

A influência da tecnologia digital amplia as alterações, relacionada com o atual ambiente dos meios de comunicação, destacado, principalmente, pela explosão da internet - o que estabeleceu um conjunto de mudanças nas empresas, modelos de negócios, práticas do jornalismo e dos jornalistas, entre os profissionais.

O sistema digital de edição não linear contribui para modificar as rotinas produtivas e as práticas profissionais do jornalismo realizadas pelos meios de comunicação. A TV é um meio inserido neste contexto, no qual as mudanças alteram a forma de produzir e distribuir o conteúdo, porque a tecnologia digital permite integrar os processos e a alternativa de utilizar plataformas diferentes para difundir os seus programas, inclusive os telejornais com características adequadas aos novos e velhos meios.

A transformação tem diversos aspectos, com fatores relacionados com a tecnologia. O processo de digitalização que estabelece a convergência concentra as tarefas de uma redação em um computador, o permite a participação direta do jornalista no processo de edição. A avaliação dessa mudança depende de técnicas metodológicas adequadas para compreender as

modificações das rotinas produtivas estabelecidas, as relações entre a cultura profissional do jornalista, as práticas do jornalismo e a influência da tecnologia.

A partir do estabelecimento de referências sobre a edição no novo ecossistema dos meios de comunicação, refletido pela transformação através da tecnologia, a próxima etapa da tese permite apresentar a forma de realizar o estudo empírico. A finalidade da análise é avaliar a edição da notícia relacionada com a forma do jornalista participar do processo.

As mudanças são refletidas pelo nível de participação do jornalista, em um processo marcado pela divisão das tarefas desde a década de 70, com a troca do filme pelo *videotape*. A tecnologia digital acentua a modificação com o sistema digital não linear, que permite a edição através do computador. A análise da forma de editar relacionada com a transformação dos procedimentos permitidos pelo sistema digital é uma maneira de estabelecer o impacto sobre uma prática discursiva, avaliada através da participação do jornalista, por meio da alteração que a tecnologia digital representa.

Capítulo 3

Metodologia

Uma investigação de natureza acadêmica, como uma tese, tem diversas etapas no seu desenvolvimento, através das quais são definidos aspectos relacionados com a sua finalidade. O estabelecimento do referencial metodológico corresponde a uma nova fase, compreendida como a indicação da forma de análise do objeto de estudo, necessária para a realização do estudo empírico.

A definição do método de análise corresponde a “um dos grandes desafios no processo de elaboração dos projetos e do próprio trabalho final” (Barros & Junqueira, 2005, p. 44). A dificuldade é ampliada pela quantidade de opções entre as técnicas possíveis para a coleta de dados, muitas delas distintas pela nomenclatura utilizada para a sua descrição, sem que represente uma alteração do método e a sua forma de utilização. “[...] a lógica do método científico é comum a todas as obras, mesmo com eventuais formas de apresentação diferentes, por parte de vários autores” (Barros & Junqueira, 2005, p. 45).

Um objeto de estudo relacionado com a televisão tem uma considerável amplitude, pelo que representa e pela sua definição como meio “complexo e esquivo” (Casetti & Chio, 1999, pp. 13-14). A escolha de um tema representa uma opção, sem admitir neutralidade, porque a escolha está influenciada “pela orientação admitida”.

[...] A escolha de um método sobre o outro, ao contrário do que se acredita, não constitui um gesto neutro. [...] Devemos lembrar que a história de cada disciplina é caracterizada com referência aos paradigmas científicos [grifo do autor] geralmente muito diferentes entre si. [...] Isto significa que toda a investigação, incluídas as investigações sobre a televisão, é realizada a partir de pressupostos, orientações e prioridades que, em alguns aspectos, a condicionam. (Casetti & Chio, 1999, pp. 27-28)¹⁶⁷

A investigação reflete um ponto de vista: a tentativa de compreender um processo jornalístico vinculado às rotinas de produção e cultura profissional. A pesquisa, de certa forma, está relacionada com a vida profissional do investigador, como jornalista e professor de ensino superior de disciplinas sobre práticas discursivas do jornalismo.

¹⁶⁷ Tradução do autor. No original: “[...] la elección de un método en vez de otro, contrariamente a lo que se suele creer, no constituye nunca un gesto neutro. [...] hay que recordar que la historia de cada disciplina se caracteriza en referencia con *paradigmas científicos* [grifo do autor] generalmente muy diferentes entre sí. [...] Esto significa que todas las investigaciones, incluídas las investigaciones sobre televisión, se realizan a partir de presupuestos, direcciones y prioridades que, en cierto modo, la condicionan.”

A questão central da investigação é a mudança das rotinas de produção do jornalismo televisivo, relacionadas com a edição da notícia nos telejornais, admitindo a participação do jornalista no controle do processo. Uma forma diferente do estabelecido, historicamente, desde o início da televisão, no começo da década de 30 do século passado, acentuado a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

A nova realidade, com a utilização do sistema digital de edição não linear, modifica a forma de atuação do jornalista. A sua participação, no contexto da convergência, representa uma estratégia adotada pelas empresas, que modifica a forma de produção e da distribuição do conteúdo: é o estabelecimento de uma polivalência, pela qual o jornalista realiza a edição da notícia sem a participação de um profissional especializado, da forma anteriormente consolidada pelas emissoras televisivas.

A mudança da forma de atuação do jornalista estabelece outras questões, relacionadas com a convergência, por sua vez determinada como a mais importante. As outras questões são decorrentes da maior participação do jornalista no processo de edição, inclusive o controle. As mudanças representam uma consequência da integração que a tecnologia digital estabelece nas redações, como uma etapa necessária da convergência (Salaverría & Negro, 2008).

O funcionamento de uma redação digital tem o computador como equipamento básico. A atuação do jornalista está determinada pela realização das tarefas a partir de um único posto de trabalho, onde está instalado o computador. O equipamento modifica o trabalho em uma redação - baseada na integração permitida pela tecnologia digital - de, pelo menos, quatro maneiras, com a participação do jornalista na tarefa de editar a notícia (Bandrés *et al*, 2002):

1. O jornalista controla todo o processo de edição da notícia, através da seleção das imagens, a redação do texto e a inserção do áudio, relacionado com a narração, que pode ser feita por ele mesmo, do posto de trabalho, e as entrevistas;
2. A equipe técnica é reduzida, o que faz com que o jornalista tenha mais funções, entre elas as que estão vinculadas ao processo operacional, como o controle do equipamento - um computador, no caso do sistema digital - para a edição da notícia;
3. A produção é maior, o que permite mais versões da mesma notícia para programas informativos e canais diferentes - abertos ou generalistas; fechados ou temáticos; e a internet -, no caso de uma emissora que distribua o conteúdo através de modalidades distintas, além das alternativas relacionadas com outros meios, pela possibilidade de armazenamento em servidores, integrados a uma rede de transmissão de dados;
4. O processo é, integralmente, automatizado a partir da edição, o que favorece o armazenamento e a exibição de cada notícia.

A definição do referencial metodológico está balizada por dois aspectos, para a compreensão da transformação nas práticas profissionais do jornalismo e dos jornalistas. A primeira, de ordem conceitual, permite a indicação do objeto de estudo: a edição da notícia no jornalismo televisivo, a partir da sua referência como processo integrado nas rotinas de produção e como uma prática discursiva; permite ainda identificar os seus procedimentos e, mais especificamente, a sua forma de realização. A segunda, de ordem operativa, estabelece as técnicas e as ferramentas metodológicas a serem aplicadas na realização do estudo empírico.

Dentro destas condições, estabelecida a relação que define as referências entre a investigação e o referencial metodológico para a aplicação do estudo empírico, o desenvolvimento está delimitado pela apresentação de uma remissão ao objeto de estudo, denominada como aspectos conceituais.

A apresentação será complementada por uma descrição do problema relacionada com a realidade dos dois países, uma forma de caracterizar a pesquisa. A esta parte será acrescentada outra, vinculada aos aspectos operativos, o que permite uma retomada das hipóteses e objetivos da investigação, através da indicação da abordagem para a realização do estudo empírico.

A segunda parte deste capítulo pretende caracterizar a forma de aplicação do estudo empírico, com um acréscimo sobre as questões e a forma de aplicação do referencial metodológico, bem como técnicas, ferramentas e instrumentos de análise. O encerramento é com uma descrição do *corpus* da análise, através das unidades e elementos de quatro telejornais, exibidos no horário nobre, de quatro emissoras televisivas do Brasil e de Portugal, divididas entre estações - generalistas e segmentadas, canais especializados em notícias - que transmitem de duas formas diferentes, através do sinal aberto e do fechado.

3.1. A edição no jornalismo televisivo: aspectos conceituais

A edição no jornalismo televisivo - da mesma forma que o de montagem na realização dos filmes - está presa a ideia de ser essencial para definir a forma de apresentação, no caso do jornalismo, da notícia. Uma concepção relacionada com o entendimento da importância da tecnologia, percebida através dos sistemas desenvolvidos para realizar o processo.

A edição, como a montagem, promove a articulação de imagens e sons, o que permite o estabelecimento de uma narrativa. No caso do jornalismo, a narrativa corresponde à

informação, na forma de notícia. A prática, no jornalismo televisivo, limita a participação do jornalista na edição.

A atuação do jornalista na tarefa de editar, ainda que exista o reconhecimento da sua importância para a divulgação da notícia, depende do acompanhamento de um profissional especializado, que é o responsável pelo controle do processo, através do manuseio do equipamento utilizado. Mesmo que o equipamento seja um computador, como ainda ocorre com o sistema digital de edição não linear.

A este profissional é reconhecida a competência operacional e o domínio da linguagem audiovisual, necessárias para a edição - uma realidade em transformação, com o do sistema digital de edição não linear. O sistema digital modifica os procedimentos da edição, com o computador. O sistema digital de edição não linear representa a modificação de um processo desenvolvido pelo cinema, iniciado na primeira década do século XX, cuja maior mudança foi a introdução do som no fim da década de 20 (Ohanian, 1988).

O sistema digital de edição não linear representa uma troca de ferramentas, sem uma alteração do processo, com o computador (Browne, 2003). As diferenças entre o sistema não linear e o linear são definidas de três formas: em relação à qualidade e ao uso; ao equipamento de edição utilizado; e à forma de registro da informação (Francés, 2014).

As diferenças entre a qualidade representam uma comparação entre a edição offline e a edição online, através do sistema digital. A edição offline serve de guia para uma edição definitiva, com o arquivamento dos trechos da gravação selecionados e o estabelecimento de uma lista de decisões, aproveitada em um posterior procedimento online. O método online permite que o resultado final seja a utilizado para a exibição, como ocorre numa notícia, o que determina a diferença para o procedimento offline.

A distinção entre o tipo de equipamento estabelece a forma de acesso e de realização da edição. O procedimento no sistema linear é realizado com a ilha de edição, formada por duas máquinas, uma para a reprodução do material gravado, a outra para a cópia do trecho selecionado - o que é editado -, controlada por um dispositivo específico, usado para todo o processo - à semelhança de um *joystick* dos jogos de computador.

Os trechos selecionados para a edição são copiados - sem a possibilidade de apagamento, depois de concluída a operação - para a segunda máquina - a da cópia. A edição não linear é feita com o armazenamento do material gravado em um disco rígido, seja um computador ou um servidor. O armazenamento permite o acesso de forma aleatória, o que facilita a edição. O processo é mais rápido, com a redução do tempo de busca.

A forma de registro da informação pode ser analógica ou digital. A analógica está relacionada com o uso do *videotape* e dependia da gravação em fita. As características da fita determinavam a realização do processo da forma “linear” (Francés, 2014, p. 85). A forma digital está baseada na digitalização do material registrado na gravação. Além da maior facilidade de acesso, o *software* utilizado para a edição permite alterações, sem o comprometimento do resultado, e a aplicação de maior quantidade de efeitos visuais, sem a necessidade de outro equipamento.

A participação do jornalista no processo mantém uma limitação estabelecida através do desenvolvimento da edição, com o controle da operação realizada por um profissional especializado. A mudança progressiva, sem alterar a concepção, ocorreu com o uso de equipamentos que permitiram o registro - de forma simultânea com a imagem - do som, através do sistema de *videotape* (Siracusa, 1999 & 2001).

O jornalista pôde estabelecer uma participação sobre o conteúdo da notícia, com indicações sobre a narração e as entrevistas. O registro do som modificou a forma de edição da notícia, baseada apenas em imagens quando não ainda existia o recurso da gravação do áudio dos jornalistas e dos entrevistados, como ocorreu com o filme. O som acrescentou mais um elemento ao jornalismo televisivo, o que determina outra referência para a informação, que não estava mais restrita, apenas, à imagem.

O som estabelece o surgimento da linguagem audiovisual (Da-Rin, 2004; Paz & Montero, 2009) e, pela primeira vez, define a participação do jornalista na tarefa de editar, que não tem mais apenas a incumbência de escrever um texto, relacionado com as imagens, sobre as quais não tinha nenhuma indicação (Bourdon, 2000; Godinho, 2011). A interferência do jornalista na edição da notícia assume uma participação mais efetiva, sem implicar em um controle do processo.

A forma de participação do jornalista, avaliada através da sua atuação na edição, reflete a estrutura adotada nas emissoras de TV, que está baseada na divisão de trabalho, com uma distinção das tarefas por categorias profissionais. As redações estão caracterizadas pela existência de uma estrutura centralizada, subdividida em áreas específicas de atuação, relacionadas com temas, e pela periodicidade dos programas - diários ou semanais.

A estrutura mais comum para editar uma notícia consiste em, pelo menos, dois profissionais - um jornalista, que pode ter a tarefa como função específica ou não, e um editor de imagem. A composição determina a diferença entre as atividades de cada um, quanto ao levantamento das informações para a redação de um texto relacionado com as imagens gravadas, que vão ser associadas a uma narração - um relato sobre o fato - na edição. A modificação que a tecnologia promove intensifica a redução do número de profissionais, com a ampliação das tarefas.

Existem canais que tendem a reduzir tanto o sistema de produção que, para algumas notícias, usam um só repórter que deverá atuar de câmera, técnico de som e editor final, para além das suas funções com conteúdo informativo: contar os fatos, formular perguntas e fazer o texto em 'off'. A integração de equipamentos em pequenas unidades como o gravador de câmera (VTR incorporando a câmera com um sistema correspondente para capturar também o som) e unidades de ENG permitem maior mobilidade e um manejo pessoal da narração das imagens, apesar da perda na perfeição técnica em fazer planos. (Herreros, 2003, p. 74)¹⁶⁸

A edição complementa o trabalho da reportagem, numa sequência das rotinas de produção. O jornalista responsável pelo processo - compreendido como a definição da notícia relacionada com o conteúdo, considerada a concepção que estabelece a divisão da tarefa com outro profissional - tem as suas atribuições estabelecidas pela direção do programa (Bandrés *et al*, 2002). A responsabilidade pela edição pode ser atribuída, como ocorre no Brasil, a um profissional específico - o editor.

O jornalista responsável pela edição complementar o processo com a redação de um texto, para ser lido pelo apresentador através do *teleprompter*. O texto inclui as informações sobre a notícia a ser divulgada, além das orientações técnicas para a exibição. Trata-se de um *software* próprio para a redação, instalado no mesmo computador que pode servir para a edição, permite escrever o texto e incluir as informações para a exibição. Em Portugal, sem a atribuição de editar, a atividade pode ser desempenhada pelos jornalistas *seniors* (Gomes, 2012), com a atribuição de *line producers* (Saraiva, 2011).

Um programa informático para redigir texto inclui até 15 informações relacionadas com uma notícia, desde o número da página, que relaciona a posição na ordem de exibição, até o tempo correspondente para a informação no telejornal (Bonner, 2009). A edição não pode ser compreendida através de uma perspectiva restrita, como um processo que permite apenas a definição da forma. A prática de editar tem uma dimensão maior e precisa ser entendida como uma atividade abrangente em torno de cada uma das notícias, dependentes do estabelecimento da forma no conjunto de um telejornal.

As teorias estabelecidas sobre a edição (Herreros, 2003; Silcock, 2007) são refletidas através dos métodos utilizados, que independem do sistema. A base para a edição é utilizar o texto

¹⁶⁸ Tradução do autor. No original: “Hay canales que tienden a reducir tanto el sistema de producción que para algunas noticias emplean un solo reportero que deberá actuar de cámara, sonidista y montador final, además de sus funciones relacionadas con el contenido informativo: relatar los hechos, formular preguntas y efectuar el comentario ‘ en off’. La integración de equipos en unidades pequeñas como el camascopio (incorporación de magnetoscopio a la cámara con su correspondiente sistema para la captación también del sonido) y las unidades de ENG permiten una mayor movilidad al reportero y un manejo personal de la narración de las imágenes, aunque pierda en perfección técnica en la toma de los planos.”

como guia, uma referência para a inserção das imagens, o que corresponde ao processo para associar os elementos - imagem e som - da linguagem audiovisual.

Os métodos de edição, no sistema digital não linear - *overwrite*, *assemble* no *videotape*, e *insert* -, correspondem aos usados com a tecnologia analógica. A diferença está na distinção entre os sistemas, estabelecidos pela tecnologia. A edição com o sistema digital não linear permite mudanças que alteram a forma da notícia, sem comprometer o resultado final, como ocorria com o *videotape*, o que obrigava a refazer o processo.

A compreensão da edição da notícia no jornalismo televisivo depende de um percurso, com a definição de métodos e a utilização de ferramentas que permitem determinar o que representa a mudança, promovida pelo sistema digital não linear, através de uma perspectiva relacionada com os jornalistas, por meio da sua cultura profissional, e do processo como uma prática discursiva. A alteração está marcada por um contexto de transformações que incidem de igual modo sobre o jornalismo, as práticas profissionais e os jornalistas, sendo determinadas pela convergência jornalística.

A introdução do sistema digital de edição linear não representa, no Brasil e em Portugal, uma distinção quanto às transformações que a tecnologia opera nas práticas do jornalismo e dos jornalistas em outros países. A análise permite, através do estudo comparativo, uma melhor avaliação desta mudança - considerada em termos de processo e, portanto instituída de forma progressiva, adotada nas emissoras televisivas dos dois países.

3.1.1. Sistema digital de edição não linear no Brasil e em Portugal

A nova realidade estabelecida nas emissoras televisivas, relacionada com o sistema digital de edição não linear, tem marcos e circunstâncias diferentes no Brasil e em Portugal, e inclui entre as estações de um mesmo país. As diferenças representam estratégias, determinadas pelas condições estabelecidas pela utilização do sistema, e baseadas em cada projeto¹⁶⁹.

O uso do sistema surge com a reestruturação das emissoras para o funcionamento com a tecnologia digital, através da informatização das redações (Keirstead, 1999 & 2005; Hemmingway, 2008). O controle de todas as operações, desde o recebimento de informações à exibição dos telejornais, estava baseado na utilização do computador. O sistema digital de edição não linear serviu de base para o funcionamento das redações, porque concentrou a

¹⁶⁹ As informações sobre o uso do sistema digital de edição linear no Brasil e em Portugal estão relacionadas com um levantamento realizado através de uma pesquisa de campo, o que incluiu um período de observação das emissoras que fazem parte do *corpus* da análise, complementadas com informações sobre projetos com o uso do sistema digital de edição não linear nos dois países. A pesquisa de campo foi realizada como parte da investigação, no período entre dezembro de 2014 e abril de 2015.

produção do conteúdo. Para além disso, através da capacidade de armazenamento, participa da distribuição, com o estabelecimento da multiplataforma, sendo precisamente esta uma das finalidades da convergência (García & Fariña, 2010; Cabrera, 2010 & 2013).

A implantação do sistema digital de edição não linear repetiu, no Brasil e em Portugal, o processo registrado em outros países, a partir dos primeiros anos da década de 90 (Bandrés *et al*, 2002). As pequenas televisões, assim como as agências de notícias, iniciaram a transformação. O processo seria ampliado para as estações temáticas, especializadas em notícias, que foram utilizadas como laboratório (Avilés, 2006a), numa alternativa para o estabelecimento de novas rotinas, como a maior velocidade no fluxo de divulgação da notícia.

O sistema digital em Portugal, inclusive com a participação do jornalista no processo de edição, é relacionado com a implantação do CNL (Avilés, 2006a), que deu origem ao surgimento da SIC Notícias, em 2001. Há, porém, outra referência com base no desenvolvimento do contexto digital na RTP (Carvalho, 2009). A emissora para a realização de projetos - entre os quais a divulgação da Exposição Mundial de 1998 (Expo 98), realizada em Lisboa - instalou um sistema operacional, baseado na tecnologia digital, usado para transmitir o evento. A estrutura foi mantida pela emissora, atualmente instalada no mesmo prédio que serviu de sede da Exposição, na capital portuguesa, e usada, posteriormente, em atividades do jornalismo.

O ingresso da RTP na era digital não estava relacionado com uma estratégia. A opção surgiu “por impulsos gerados na própria empresa” para atender a demandas específicas, o que a colocou em “um caminho paralelo às suas congéneres europeias”.

A RTP foi inclusivamente das primeiras empresas a nível europeu a desenvolver um projecto, em tecnologia digital, baseado em servidores de vídeo e a constituir uma rede para a partilha de conteúdos em baixa resolução, que incluía meios de pós-produção não linear e um novo conceito de Régie de Continuidade de Emissão para exploração multicanal — o projecto RTP para a Tele Expo — canal da Expo 98 —, cujos equipamentos viriam maioritariamente a equipar o Centro de Emissão da RTP na sua transição para a tecnologia digital. Em paralelo, também em 1998 foi desenvolvido um sistema idêntico para a área de Emissões Internacionais (RTP Internacional e RTP África). (Carvalho, 2009, p. 219)

O projeto da RTP ganhou maior dinamismo a partir de 2004, com mudanças para atender a ampliação de plataformas e com os canais temáticos, entre eles os especializados em notícias, como a RTPN, depois RTP Informação (Carvalho, 2009). A introdução do sistema digital de edição não linear, em Portugal, tem uma dinâmica semelhante à do Brasil. A mudança para a tecnologia digital, ou a troca do processo operacional através da integração permitida pela internet, inclusive do sistema digital de edição, foi feita com a manutenção de características relacionadas ao processo analógico.

A mudança das práticas e dos procedimentos realizada pelas emissoras televisivas brasileiras foi implantada com o recurso a sistemas diferentes. A aplicação de procedimentos distintos, para o processo de edição, representou uma fase de “transformação”:

[...] o trabalho na redação dos telejornais é feito, de modo geral, a partir de um misto de tecnologias virtuais e em rede com tecnologias analógicas e lineares, refletindo neste processo também o próprio momento de transição evidenciado em todo o jornalismo de televisão, assim como na própria sociedade contemporânea. [...] embora o sinal seja armazenado digitalmente, a montagem pode acontecer tanto mecanicamente, em ilhas de edição analógicas ou lineares, quando virtualmente, em ilhas não lineares por meio de softwares específicos. (Piccinin, 2008, p. 31)

A implantação do sistema digital não linear no Brasil confirmou a tendência verificada em televisões de outros países da troca de tecnologia para a edição ser iniciada em uma emissora de menor porte. A EPTV, afiliada da Rede Globo, no interior de São Paulo, iniciou, em 2001, a utilização do sistema no país. O sistema representou mais do que uma mudança da forma de produzir e distribuir o conteúdo. A implantação do sistema digital foi uma opção de custos mais baixos para as emissoras, além da possibilidade da aplicação em atividades didáticas, com um resultado semelhante em qualidade de produção ao das estações de TV (Crocono, 2001).

A implantação da tecnologia digital no processo de edição, no caso do Brasil, repetiu outra tendência, relacionada com outros países, através da GloboNews, a partir de 2004, canal especializado em notícias, da Rede Globo de Televisão (Paternostro, 2006). O uso do sistema instituiu a operação sem o uso de fita, denominado *tapeless*, com a integração por meio da tecnologia digital para as atividades de captação de imagens, edição e exibição.

O sistema foi progressivamente ampliado, a partir de 2005, um ano depois da primeira experiência realizada para a transmissão dos Jogos Olímpicos de Atenas. O sistema digital de edição não linear permitiu complementar a estrutura para a operação de um canal temático, especializado em notícias - o estabelecimento da capacidade de fluxo para divulgar a notícia, baseada na automatização, através da captação e a exibição.

A GloboNews, desde o início da operação, em 1996, utilizava o conceito de “multifuncionalidade” (Paternostro, 2006, p. 59), para justificar a preparação dos profissionais para a realização de tarefas diversas, entre as atividades de uma emissora. A importância do sistema, inicialmente utilizado pelo setor de notícias internacionais, pôde ser constatada em 2006, durante a cobertura da Copa do Mundo de futebol, realizada na Alemanha: “[...] o sistema *tapeless* é responsável pela captação, edição e exibição de todo o conteúdo jornalístico factual da GloboNews, uma média de 200 matérias por dia. Durante a Copa de 2006, foram 325 matérias por dia” (Paternostro, 2006, p. 418).

A experiência da GloboNews ganhou maior proporção, através da estrutura da Rede Globo. O sistema digital estabeleceu duas alternativas para a edição da notícia com a utilização dos sistemas analógico e digital (Piccinin, 2007). Uma, através das emissoras da Rede Globo que produzem e realizam os programas de jornalismo, instaladas no Rio de Janeiro e São Paulo¹⁷⁰. A outra, estabelecida pelas emissoras afiliadas, que fazem a retransmissão dos telejornais, entre as que fizeram a troca para o sistema digital de edição não linear.

Uma experiência entre as afiliadas foi desenvolvida através da Rede Paranaense de Comunicação (RPCTV), formada por oito emissoras no Paraná, no Sudeste do Brasil. A RPCTV implantou o sistema digital de edição linear em 2006, um ano depois do início do projeto, tempo utilizado para estabelecer características específicas para o funcionamento do *software* escolhido.

As emissoras que formam a Rede Paranaense adotou o princípio da polivalência, com os jornalistas realizando as tarefas de edição da notícia, porém com a manutenção de uma parcela dos profissionais especializados, os editores de imagem. A prática estabelecida pela Rede Paranaense, com a participação dos jornalistas na edição, é a utilizada para as reportagens editadas para os telejornais que são exibidos pela Rede Globo.

As afiliadas como a EPTV e a RPCTV trabalham com uma estrutura diferente da que é adotada pela Rede Globo para a edição de notícias dos programas exibidos pelas emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. O uso do sistema digital de edição não linear nas emissoras da Globo começou em 2006, posterior à GloboNews, com a manutenção em paralelo do uso da tecnologia analógica.

A empresa iniciou a informatização do jornalismo da TV Globo no começo da década de 90. O primeiro sistema adotado foi o mesmo do inicialmente utilizado pela CNN (Memória Globo, 2004). A informatização permitiu maior agilidade na realização dos telejornais exibidos em todo o país. A base do funcionamento era a interligação online dos computadores: “A informatização implicou a adoção de um sistema de controle de conteúdo mais forte do que se tinha até então” (Memória Globo, 2004, pp. 234-235).

A opção da Rede Globo, a partir de 2006 - mesmo sem a polivalência, com a participação do jornalista no processo de edição, exceto, em parte, na GloboNews - estabeleceu uma tendência, seguida em todo o Brasil. O sistema digital de edição não linear está em uso em

¹⁷⁰ O funcionamento da Rede Globo está baseado na concepção de rede, adotada no Brasil — semelhante ao modelo dos Estados Unidos —, formada entre as emissoras de uma mesma empresa, no máximo de cinco, e afiliadas, cuja relação é através de contrato para a exibição da programação. A distribuição da programação da Rede Globo é feita a partir do Rio de Janeiro, onde está instalada uma emissora, entre as cinco admitidas como propriedade da empresa. No caso dos telejornais existe uma divisão o Rio de Janeiro e São Paulo para a realização e a exibição.

todas as seis redes televisivas brasileiras, que transmitem para todo o país¹⁷¹. A maior das diferenças sobre o sistema cinge-se à forma de participação do jornalista no processo de editar.

Entre as seis redes de abrangência nacional, das quais uma é formada pelas emissoras públicas, apenas em uma - a Bandeirantes, que tem a sede em São Paulo - é admitida a participação do jornalista na edição. A intervenção direta do jornalista no processo, mesmo no caso da Bandeirantes, é diferente entre duas emissoras da rede, como as localizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No caso da emissora de São Paulo, local de transmissão dos telejornais da Rede Bandeirantes para todo o País, os editores de imagem realizam a etapa final do processo, quando existe a necessidade da inserção de recursos visuais. Na emissora do Rio de Janeiro, os jornalistas têm a incumbência total da edição da notícia, que é transmitida para a sede, em São Paulo, de onde é feita a exibição.

O sistema digital de edição não linear está consolidado pelas emissoras televisivas de Portugal, depois de iniciado pelo CNL e seguido pela SIC Notícias. A estação temática utilizou a produção do conteúdo para um canal 24 horas - a SIC Notícias - inserindo-a em um processo de integração, com o aproveitamento do conteúdo para a SIC Online. A marca fundamental da integração na SIC Notícias é a participação direta dos jornalistas na edição da notícia, da forma implementada em Portugal pelo CNL.

O percurso é o mesmo que foi realizado pela RTP, para permitir a distribuição de conteúdo através do canal especializado em notícias, a RTP Informação, a partir de 2008. A integração inclui a distribuição da produção através dos canais que operam na rede aberta, as estações RTP1 e RTP2, além do serviço na internet - RTP Multimedia - e o canal de notícias 24 horas.

A participação dos jornalistas na RTP é limitada à realização de tarefas de mais simples, como a edição de uma entrevista ou de um texto, em que existe a necessidade de imagens para a ilustração visual da notícia. As redações de Lisboa e Porto utilizam o mesmo sistema, interligadas através de uma rede de dados, o que permite o acesso simultâneo dos jornalistas a toda produção, por meio dos servidores. A edição feita pelos jornalistas é através de um *software* de baixa resolução, que tem limites para realizar os procedimentos do processo.

¹⁷¹ As redes de televisão brasileiras de amplitude nacional são seis, que reproduzem o modelo da Globo, com a diferença de as outras quatro — Record, SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) e a RedeTV! — terem a sede em São Paulo. A rede pública, liderada pela TV Brasil, está sediada em Brasília. As redes pública e privada englobam 1.022 emissoras de televisão em todo o País (www.donosdamidia.com.br/rede, acesso em 23 de março de 2015).

Uma parte do processo, como as reportagens, é feita com editores de imagens - os profissionais especializados - e editada em alta resolução, da mesma forma que em outras emissoras de televisão. A realidade na empresa tem outra distinção, o funcionamento das delegações regionais, nas quais a edição é feita, na maioria dos casos, pelos repórteres de imagem, da maneira semelhante à que ocorre nas viagens para coberturas internacionais (Canelas, 2008 & 2013).

A prática das estações televisivas em Portugal foi estendida para projetos de empresas que têm origem entre os meios impressos, como os jornais *Correio da Manhã* e *A Bola*, os dois de circulação diária e segmentos diferentes - o primeiro, generalista; o segundo, esportivo. As duas empresas constituíram uma estrutura para produzir e distribuir conteúdo como uma televisão, integrada as atividades relacionadas com outros meios.

Os projetos têm as denominações como emissoras televisivas - *Correio da Manhã TV* e *A Bola TV*. O acesso à programação é por meio do pagamento de uma mensalidade, da forma semelhante à de um canal especializado em notícias. A alternativa representa a concepção do sistema digital de edição não linear como o centro básico operacional (Avilés, 2006a), fundamental para integrar o processo de produção de conteúdo, através de meios distintos. A escolha representa a ampliação das plataformas de distribuição, por jornais impressos, com o uso da TV.

As circunstâncias diferentes dos projetos das emissoras do Brasil e de Portugal permitem, porém, a identificação de marcos ou referências que indicam a implantação do sistema digital de edição não linear como um processo inevitável, decorrente da transformação promovida pela tecnologia (Pavlik, 2005). A mudança representada pelo novo sistema tem um padrão, relacionada com as estações televisivas dos dois países e que pode ser demarcado de três formas:

1. A divisão das atividades das tarefas de editar, estabelecida em função das características das emissoras, como ocorre com as generalistas. A distinção, com a participação do jornalista no processo, ocorre nas emissoras especializadas em notícias, quando a edição é considerada mais simples, e define a forma de notícias que prescindem, principalmente, de recursos visuais;
2. A diferença de *software* de edição, distinguidos entre de alta e de baixa resolução, o que estabelece uma forma de atuação diferente do jornalista, em comparação com o editor de imagem;
3. A forma de edição externa, fora da área de trabalho na emissora, comum entre as estações de TV.

A primeira forma está relacionada com a divisão do trabalho e com a caracterização das funções realizadas pelos jornalistas e editores de imagem. Nos dois países¹⁷² existem abordagens diferentes, que definem, através de regulamentos específicos, a natureza da atividade de cada profissional, influenciada ou não pela exigência de formação. As distinções quanto às tarefas têm sido apontadas como um impedimento para que o jornalista assuma o controle do processo de edição, limitada aos canais temáticos de notícias.

A segunda, determinada pelo tipo de *software*, estabelece o nível de participação do jornalista no processo de edição. O *software*, em geral, está dividido em dois níveis, caracterizados como de alta e de baixa resolução (Ohanian, 1998). Nas emissoras, a opção tem sido oferecer aos jornalistas os programas para editar que permitem a realizar o processo em baixa resolução, e que fica disponível no servidor. A edição com o *software* de alta resolução é feita pelos editores de imagem.

A diferença entre os dois níveis estabelece o reconhecimento da capacitação. A edição em baixa resolução, em geral, é mais simplificada, sem a possibilidade de inserção de recursos visuais, como ocorre com o processo realizado em alta. A distinção tem duas justificativas, baseadas em uma premissa. A primeira justificativa é que a edição relacionada com o jornalismo é uma operação simples, relacionada com a forma mais simples de corte.

A segunda justificativa tem dois aspectos, que complementam um ao outro. O aspecto inicial é a operacionalidade do sistema. A utilização de mais recursos para a edição, com uma maior quantidade de *software* que esteja disponível para jornalistas, implica em um mais investimento financeiro das empresas - o aspecto final, para complementar a segunda justificativa. A edição em alta resolução permite realizar o processo sem qualquer limitação, através da conjugação das funções de mais de um equipamento no computador, por meio do *software*.

As emissoras televisivas têm optado por um sistema digital de edição linear a partir da consideração de que ser “uma ferramenta adequada à capacidade do jornalista”¹⁷³. A escolha decorre do impacto representado pelo custo para implantar uma estrutura que permita a todos

¹⁷²O Brasil e Portugal têm legislações específicas sobre o trabalho de jornalistas em emissoras de televisão, com uma abordagem específica sobre a atividade de edição da imagem. No caso da legislação brasileira, existe uma exigência sobre a formação do jornalista, relativa à posse de diploma universitário, atualmente *sub judice* por decisão do Superior Tribunal Federal, em 2001, mas com tramitação no Congresso Nacional de projeto para o restabelecimento da condição. A categoria dos editores de imagem, em Portugal, está enquadrada como jornalista. Para melhor entendimento sobre as legislações vigentes nos dois países, as informações podem ser verificadas através dos seguintes endereços: <http://www.fenaj.org.br/juridico.php?id=5> para informações sobre as legislações de jornalista e radialista, na qual está incluído o editor de imagem, no Brasil; <http://www.ccpj.pt/ccpj.htm>, em Portugal, acessos em 24 de março de 2015.

¹⁷³A referência é uma justificativa adotada na Rede Paranaense de Comunicação para o funcionamento do sistema digital de edição não linear, aplicada para qualquer emissora de televisão, de acordo com a concepção do seu desenvolvimento, dividido em dois níveis de resolução, entre a alta e a baixa (Ohanian, 1998, pp. 109-110).

dispor de licenças de alta resolução, o que determina a diferença entre a operacionalidade de cada nível e a forma de participação do jornalista.

A terceira forma, a realização da edição fora da área de trabalho em uma emissora, tem sido mais natural, praticada em estações do Brasil e de Portugal, principalmente nas coberturas realizadas fora dos dois países, através dos correspondentes e enviados especiais (Esperidião, 2007; Canelas, 2008 & 2013). Uma prática utilizada desde o *videotape*, baseado na tecnologia digital, ainda sem a interação permitida pela internet, a partir da redução do tamanho dos equipamentos de edição: “[...] os jornalistas dispõem de maletas com equipamentos compactos de edição, para montar a notícia do local da cobertura” (Bandrés *et al*, 2002, p. 23).

A edição fora da sede das emissoras é mais praticada em Portugal nas delegações regionais (Canelas, 2008 & 2013). O mais comum é que a tarefa seja realizada pelo repórter de imagem, mas há casos em que é feita pelos jornalistas. A opção entre os jornalistas brasileiros, notadamente entre os correspondentes, tem a mesma característica, mas representa uma contradição, quando comparada com a posição estabelecida no país de que existe uma divisão de trabalho, originária da diferença das atividades entre as categorias profissionais¹⁷⁴.

Um resumo do quadro no Brasil e em Portugal permite identificar uma situação igual, quanto a utilização do sistema digital de edição não linear nos dois países. A frequência da sua aplicação com a participação dos jornalistas está mais disseminada, em ambos, nas emissoras que podem ser enquadradas nas características definidas a partir da implantação do sistema, representadas pelas especializadas em notícias e as de menor porte (Avilés, 2006a).

A dimensão do porte das emissoras, naturalmente, está relacionado com o modelo de televisão de cada um dos países. A implantação do sistema digital de edição nas estações reproduz aspectos identificados em estudos relacionados com o meio impresso, uma “padronização” das rotinas, das práticas e de atividades como a redação de textos, sem a percepção “que executam cada vez mais tarefas” (Pereira *et al*, 2008, p. 237).

O fluxo para a divulgação da notícia nos canais temáticos, especializados em notícias, influenciado pelo imediatismo como referência para o valor da informação, reproduz, no trabalho do jornalista responsável pela edição, mais uma característica estabelecida nos jornais, com o esforço de transposição do conteúdo para a internet. A concentração das tarefas está vinculada à permanência no posto de trabalho, representado pelo computador no qual faz as diversas atividades, da maneira permitida pelo sistema digital de edição.

¹⁷⁴ Os jornalistas quando atuam fora do Brasil, na função de correspondentes, aceitam realizar a tarefa de editar, sem a participação de outro profissional, diferente do que ocorre quando desempenham a atividade no País.

A forma de trabalhar está determinada pela posição - “jornalista sentado” de forma diferente ao “jornalista de pé” (Pereira *et al*, 2008, p. 237). Os termos representam uma distinção entre o jornalista que faz o tratamento da informação e atua na redação, internamente, do que realiza a atividade fora dela, em busca de informações através do contato mais próximo, dos fatos e das fontes.

As mudanças relacionadas com a edição da notícia, da forma adotada nas emissoras televisivas do Brasil e de Portugal, notadamente, configura uma transformação da prática profissional dos jornalistas, sem o estabelecimento de uma tendência. Um aspecto importante, porém, é que a participação do jornalista no processo de edição depende de uma melhor avaliação, a partir do uso da tecnologia digital.

O sistema digital de edição altera os procedimentos, pela possibilidade de utilizar novos recursos, principalmente os desenvolvidos pelo grafismo. O estabelecimento de uma nova prática, para além de interferir nas rotinas de produção, modifica também a definição da notícia, avaliada sob a perspectiva que admite a participação do jornalista no processo de edição.

3.2. O estudo empírico: aspectos operativos

O desenvolvimento da investigação, através da realização do estudo empírico, permite a avaliação da hipótese - ou do conjunto delas. A indicação dos aspectos operativos estabelece o referencial metodológico, por meio das características e descrição da forma de aplicação. Os aspectos operativos aqui apresentados correspondem à forma de realização da análise, o que permite a busca de uma compressão para o problema apresentado como objeto de pesquisa.

A finalidade da investigação, desenvolvida através do estudo empírico, é compreender a transformação tecnológica, com o reconhecimento da mudança influenciada pela convergência para editar a notícia, a partir da utilização do sistema digital não linear. A abordagem, relacionada com a análise, está determinada por questões vinculadas com a atuação do jornalista na edição.

A abordagem estabelece uma alternativa entre a quantidade de enfoques adotados para a avaliação da convergência, classificados de três formas diferentes (Corrêa, 2008). Os enfoques representam a principal referência em torno da convergência, da maneira que tem sido desenvolvida pelas empresas de comunicação, o que tem reflexo no trabalho dos jornalistas, através das mudanças das práticas do jornalismo. A caracterização de cada um deles indica o foco adotado para integrar as redações (Corrêa, 2008, pp. 38-40):

1. A base é a tecnologia, que serve de referência para a transformação da estrutura organizativa e cultural da empresa, em torno de três pilares: redefinição do funcionamento da redação, em torno da estrutura física e organizativa; mudança de mentalidade por parte dos jornalistas e diretores; uso intensivo da tecnologia multimídia para o trabalho do jornalista;
2. Integração das redações, estabelecida em torno de princípios distintos entre eles e do enfoque que serve de referência:
 - 2.1. A combinação das atividades de redações de meios impressos e on-line em uma unidade de trabalho, com a aplicação de princípios em torno um processo “contínuo de experimentação-organização-treinamento” (Corrêa, 2008, p. 38);
 - 2.2. O foco na audiência. A base é um processo iniciado pela avaliação de um ciclo de consumo de notícias por diferentes públicos de uma empresa de informação e a criação de redações - integradas no mesmo espaço físico, interligadas pelo *superdesk* - , numa forma de coordenação para a produção de conteúdos multimídia com a finalidade de satisfazer as necessidades das audiências durante todo o dia, em diferentes plataformas;
 - 2.3. Integração através do meio online. O método trabalha com a dinâmica “velocidade-profundidade” para a disseminação da informação, com o formato e a plataforma mais adequados, para que esta integração chegue às ferramentas de uso, gerenciamento e controle da informação do próprio usuário.

Neste segundo bloco de proposições para estudo da convergência, embora sob a hipótese da lógica organizacional inversa, temos a evidenciar a emergência do usuário ou da audiência na definição do formato convergente mais adequado. (Corrêa, 2008, p. 39)

3. Instrumentalização da produção do conteúdo. O conceito é o de simplificação dos processos, movimentação física das mesas, equipamentos e pessoas, com o uso de sistemas e *softwares* de código aberto e - ou - o de domínio bastante conhecido. A finalidade é “facilitar a atividade de produção informativa” (*Idem*, p.40).

O sistema digital de edição não linear desempenha uma função importante na integração das redações. A participação do jornalista apresenta tendências diferentes, entre as quais surge a questão da polivalência, relacionada com a realização da edição. O processo está baseado em um paradigma, a partir da sua utilização no cinema, em torno da capacidade operacional para a realização dos procedimentos e o domínio da linguagem audiovisual.

As diferenças entre as formas de atuação, ou a maneira de estabelecer a prática profissional no processo de edição, estão representadas através de três tendências:

1. O jornalista precisa ter uma capacitação técnica para corresponder às exigências necessárias à prática do jornalismo em um ambiente digital, marcado pelas transformações promovidas pela tecnologia (Pavlik, 2005);
2. O jornalista depende da capacitação técnica, mas não precisa ser um especialista, com a manutenção da capacidade intelectual (Herreros, 2003).

O processo técnico institui a rotina, repetindo os mecanismos adotados para realizar os procedimentos de edição. A rotina, porém, não determina a alteração das características do trabalho do jornalista, que mantém a essência da sua atuação.

O profissional trabalha também sujeito à complexidade do equipamento que tem que manejar e à quantidade de pessoas que é necessário harmonizar. Isso leva à criação de certas rotinas no processo, ao invés de se buscar a inovação, algo mais complexo, com maiores exigências de criatividade e um tempo mais lento, e a que se tenda a repetir mecanismos. Mas uma coisa são os processos técnicos e outra a tensão jornalística na hora de tomar decisões sobre os conteúdos e a sua organização, sobre os planos, a sua ordenação, a elaboração da expressão oral e, em última análise, a montagem; cada história levanta questões diferentes; há um processo de criação. (Herreros, 2003, p. 75)¹⁷⁵

3. O reconhecimento da existência de duas categorias profissionais, com a afirmação da divisão do trabalho no processo de edição, em que a atuação do jornalista ocorre com a presença de um profissional com competência técnica específica, necessária para o controle dos procedimentos operacionais.

O trabalho profissional em conjunto pressupõe sugestões em relação às duas direções tanto no texto quanto na imagem, sem subordinação, a não ser o do bom senso e do chefe imediato. O que será visto pelo telespectador é o trabalho coletivo, e não individual. (Freitas, 2005, p. 148)

A distinção entre os enfoques admitidos para o estabelecimento da convergência, assim como as tendências consideradas sobre a polivalência do jornalista quanto à sua participação na edição, tem o acréscimo de outra condição. A condição a mais, a que é acrescida, está vinculada, de forma mais específica, ao sistema digital de edição não linear.

¹⁷⁵ Tradução do autor. No original: “El profesional trabaja también sometido a la complejidad de equipos que hay que manejar y a la cantidad de personas que hay que armonizar. Este hecho lleva a que se creen determinadas rutinas en el proceso, a que en lugar de buscar la innovación, algo más complejo con mayor exigencia de creatividad y un tiempo más reposado, se tienda a repetir los mecanismos. Pero una cosa son los procesos técnicos y otra la tensión periodística a la hora de tomar las decisiones sobre los contenidos y su organización, sobre los planos, su ordenación, la elaboración de la expresión oral y, en suma, el montaje; cada noticia plantea cuestiones diferentes; hay un proceso de creación.”

A análise do uso, pelas emissoras de televisão, do sistema digital de edição não linear reflete, na maior parte das avaliações, uma contingência determinada pelo que representa como uma ferramenta para integrar as redações, como parte da convergência (Salaverría & Negrodo, 2008). O quadro atual, porém, amplia a questão, determinada pela participação do jornalista no processo de edição, porque permite a realização de uma abordagem distinta, entre as relacionadas com o ambiente digital.

Uma grande parte dos estudos estabelece como referência os aspectos determinados pela mudança do perfil e a forma de atuação do jornalista, centrando-se na transformação promovida pela tecnologia. A avaliação não inclui uma compreensão sobre a participação do jornalista na edição, sem um profissional de outro nível, responsável pelo controle operacional, através do manuseio do equipamento e o domínio da linguagem audiovisual.

A atuação do jornalista, de forma direta - permitida pelo sistema digital não linear, através do computador -, representa uma nova realidade, para definir a forma da notícia. O entendimento desta questão, de uma perspectiva mais ampla, estabelece uma visão relacionada com a importância atribuída à tecnologia digital na edição, compreendida através do contexto do novo ambiente, no qual a polivalência do jornalista serve como referência para o objeto de estudo.

A edição é uma prática discursiva do jornalismo que registra abordagens mais específicas - diretamente relacionadas com o tema -, para o estabelecimento do que representa na definição da forma da notícia, apresentada através da televisão. O processo, sem a consolidação da participação do jornalista, está marcado pela manutenção da rotina, com novos procedimentos. As mudanças promovidas pela tecnologia colocaram em xeque, progressivamente, a divisão do trabalho entre profissionais de níveis diferentes.

A abordagem proposta nesta investigação permite a análise da participação do jornalista em um novo contexto, relacionado com o atual ecossistema dos meios de comunicação, do qual a televisão faz parte, com as mudanças promovidas pela tecnologia. Os estudos têm analisado a participação do jornalista na edição com o sistema digital não linear, sem determinar a consequência em termos de definição da forma da notícia, ou da sua apresentação nos telejornais. As análises são relacionadas com o processo de edição, demarcado pela transformação da tecnologia, sem uma avaliação dos reflexos sobre esta prática como elemento discursivo do jornalismo televisivo.

A edição como uma prática do jornalismo televisivo tem outra abordagem. As pesquisas sobre o processo de edição da notícia, entre as que foram desenvolvidas de uma forma mais direcionada e que têm relação com o tema desta investigação, analisaram aspectos como a divisão do trabalho (Siracusa, 1999 & 2001); um padrão global (Silcock, 2007); a forma narrativa

(Henderson, 2007 & 2012); e as estratégias adotadas (Schaefer, 1997; Schaefer & Martinez, 2009). Os estudos correspondem à busca de uma especificidade sobre o processo de edição, que precisa ser compreendido no ambiente digital, no qual a participação do jornalista tem uma maior especificidade.

Em torno desta condição, com o reconhecimento do processo de convergência e a função desempenhada pela edição em ambiente digital, a proposta da análise é compreender a forma de participação do jornalista no processo. A abordagem está relacionada com o reconhecimento de uma mudança na rotina, com a introdução do sistema, com base nas tendências que analisam a forma de atuação do jornalista. O contexto está determinado pela prática, através das empresas, para a definição da forma da notícia nos programas de informação que compõem o *corpus* da pesquisa.

A indicação da abordagem para a realização do estudo empírico permite o estabelecimento dos aspectos operativos ou procedimentos metodológicos. A finalidade é promover as avaliações que surgem em torno do problema da pesquisa, implicado com a definição das hipóteses e objetivos desta investigação.

A análise em função desta investigação está centrada em uma questão relacionada com a cultura profissional dos jornalistas. O problema da pesquisa está determinado por uma prática profissional, na qual interferem as condições determinadas pela tecnologia, refletidas nas rotinas de produção, através da edição com a participação do jornalista.

A proposta de análise está vinculada às questões da investigação, relacionadas como hipóteses e objetivos da investigação, retomadas a seguir, para uma melhor compreensão:

1. Hipóteses

- 1.1. A participação do jornalista na edição da notícia nos programas informativos das emissoras de TV reflete o processo de convergência e altera as rotinas de produção, através da integração das redações, com o uso do sistema digital de edição não linear, o que estabelece uma autonomia deste profissional relacionada com a tarefa, por meio do controle direto do processo;
- 1.2. O sistema digital de edição não linear modifica a edição da notícia, influenciando a atuação do jornalista que assume a tarefa operacional; altera ainda procedimentos, com a integração a uma rede de dados - o que permite um maior controle, através da avaliação direta, da direção dos telejornais, bem como o desenvolvimento de uma ação externa, com a realização da edição fora da área de redação de uma emissora;

1.3. O sistema de edição não linear amplia o leque de competências jornalísticas relacionadas com o processo de definição da forma da notícia, sendo este adequado aos recursos oferecidos pela tecnologia digital;

1.4. O sistema de edição não linear beneficia a estratégia das emissoras televisivas, integrando produção e distribuição do conteúdo em plataformas diferentes, para além da utilização de recursos específicos da linguagem digital, como a interatividade e a multimedialidade.

2. Objetivos

Geral:

2.1. Analisar a definição da forma da notícia no jornalismo televisivo, com o uso do sistema digital não linear, que permite ao jornalista participar de forma direta do processo de edição, ao mesmo tempo em que nos centramos na mudança da atuação e do perfil profissional, através da polivalência profissional - um reflexo da integração das redações, promovida pela convergência estabelecida pela tecnologia, e que modifica as rotinas de produção.

Específicos:

2.1.4. Sistematizar o processo de edição da notícia como parte das rotinas produtivas do jornalismo televisivo, a partir de procedimentos desenvolvidos e assimilados do cinema, baseado na forma de participação do jornalista, relacionada com os suportes utilizados pelas emissoras televisivas;

2.1.5. Demonstrar a transformação promovida pela tecnologia - relacionada com a edição da notícia no jornalismo televisivo em função dos suportes utilizados para o processo - e a influência para a forma de atuação do jornalista;

2.1.6. Avaliar a mudança da forma de atuação do jornalista no processo de edição da notícia, com o estabelecimento de um novo perfil profissional baseado na polivalência - com a exigência de habilidades e competências de domínio técnico do processo, em termos de operação e de linguagem audiovisual - analisada através da teoria do *Newsmaking*.

3.2.1. Referencial metodológico: análise das questões da pesquisa

A realização de estudos sobre o jornalismo em ambiente digital está pautada pela aplicação de um referencial metodológico que contribua para a constituição de “um campo sólido e coerente” (Noci & Palacios, 2008, p. 10). A análise deve servir para compreender a importância das questões surgidas com o desenvolvimento da internet como meio de comunicação, marcada pelas práticas profissionais do jornalismo para divulgar informação.

O ambiente digital inclui uma série de enfoques e tendências, relacionadas com as investigações sobre o tema. As questões sobre o jornalismo identificam um novo modelo, estabelecido pelo atual ecossistema dos meios de comunicação. Os problemas, representados pelas questões, indicam a importância da transformação promovida pela tecnologia e materializada pelo processo de convergência.

A forma de análise tem usado a “validação de modelos epistemológicos do campo das Ciências da Comunicação, *mater* do que está definido como jornalismo digital” (Corrêa, 2008, p. 29), para a determinação do impacto da mudança. O referencial metodológico decorre de uma delimitação, pelo que representa a amplitude do processo de convergência, considerando as condições tecnológicas para o seu estabelecimento.

[...] computadores e rede são as fontes agregadoras de conteúdos gerados por diferentes meios, a exemplo do rádio, da TV e dos meios impressos; e distribuídos em diferentes plataformas como conexões sem fio, cabos e satélites. (Corrêa, 2008, p. 32).

A referência aos recursos tecnológicos relaciona o ambiente digital com dois contextos ou dimensões distintas, na definição de uma perspectiva de construtivismo social (Domingo, 2008b). Um dos contextos - o tecnológico - está relacionado com as ferramentas associadas às habilidades necessárias para a prática profissional do jornalismo. O segundo contexto - social - define a participação dos jornalistas e reflete a cultura profissional. A prática ocorre em um contexto definido como de produção, ao qual estão associados o contexto tecnológico e o social.

A distinção entre os contextos, separados entre o tecnológico e o social, contribui para reconhecer os elementos que interferem no jornalismo praticado na internet, cuja forma tem reflexos nas práticas profissionais, incluídos os jornalistas. As ferramentas tecnológicas, como o sistema digital de edição não linear, correspondem aos elementos que estabelecem a convergência jornalística, através da integração das redações.

O processo de transformação, compreendida por meio de uma perspectiva que não reconhece a tecnologia como a única determinação para avaliar a mudança, relaciona-se com a maneira que atinge aos profissionais. O ambiente digital reproduz, através do jornalismo na internet,

práticas do modelo tradicional, realizadas pelos meios antigos. As práticas profissionais do jornalismo estão representadas pelo contexto social. Uma análise com o reconhecimento desse aspecto permite uma alternativa à opção “determinística”, porque a nova prática reproduz características do modelo antigo, sem alteração.

As rotinas de produção de notícias online nas redações analisadas reproduziram o modelo *gatekeeper* do jornalismo tradicional, sem pôr em causa qualquer padrão da cultura jornalística existente e até mesmo faltando alguns princípios comuns como verificação dos fatos. Assim, nestes casos, o jornalismo online, não revolucionou a profissão, mas desenvolveu-se como uma nova forma específica de jornalismo. (Domingo, 2008b, p. 120)¹⁷⁶

A compreensão da mudança, com o sentido de reconfiguração (Cottle & Ahston, 1999) e estabelecida com a convergência jornalística, tem sido promovida, entre outras formas de análise, através das questões baseadas nas rotinas, valores profissionais e inovação estratégica, representada pela tecnologia (Domingo, 2008b). As “pesquisas baseadas nos estudos anglo-saxões de sociologia do jornalismo e do *newsmaking* têm sido subdividas em torno de três vertentes” (Pereira, Jorge & Adghirni, 2008, p. 239):

1. As rotinas e os modos de produção;
2. A cultura profissional e os jornalistas em seu local de trabalho;
3. O produto jornalístico - as notícias.

A convergência jornalística estabelece a união entre as vertentes, pelo que representa na mudança das práticas do jornalismo e dos jornalistas. De um ponto de vista histórico, os estudos da convergência jornalística (Masip *et al*, 2010) demonstraram o crescimento desta tendência para analisar a produção do jornalismo na internet, baseada no modelo adotado pelos meios mais antigos, como a televisão, o rádio e o impresso. As investigações relacionadas com a convergência jornalística refletiram o aumento das pesquisas que avaliaram o tema como um processo que estabelece a integração das redações. “[...] esses estudos têm-se centrado na análise das etapas que ocorrem no contexto de empresas de mídia no caminho para a convergência, singularmente através dos processos de integração da redação” (Masip *et al*, 2010, p. 574)¹⁷⁷.

Os estudos relacionados com a convergência jornalística, para avaliação de questões como as mudanças nas práticas profissionais, têm sido relacionados com uma análise que considera duas

¹⁷⁶ Tradução do autor. No original: “Online news production routines in the analyzed newsrooms reproduced the *gatekeeper* model of traditional journalism, without challenging any of the existing journalistic culture and even lacking some usual tenets as fact-checking. Thus, in these cases, online journalism, has not revolutionized the profession, but developed as new specific form of journalism.”

¹⁷⁷ Tradução do autor. No original: “[...] estos estudios se han centrado en analizar los pasos que producen en el marco de las empresas periodísticas en el camino hacia la convergencia, singularmente mediante los procesos de integración de redacciones.”

perspectivas. Essa é a condição de “um duplo olhar” (Domingo *et al*, 2008, p. 216), que permite o entendimento da forma de atuar, bem como a mudança do perfil dos jornalistas durante o processo de adaptação ao ambiente digital.

A primeira perspectiva está relacionada com o jornalista, que conta com a capacidade e a habilidade para trabalhar em meios diferentes, além do contato com novas fontes de informação e novas formas de distribuição da informação. A outra, de maneira mais específica, direcionada ao redator - editor, no Brasil - concentra o desempenho das funções com novas condições de trabalho (Avilés, 2006a).

As mudanças na atuação e no perfil do jornalista refletem a introdução de novas tecnologias, consequência da digitalização do processo de produção e do estabelecimento de uma polivalência profissional, na referência ao uso do sistema digital de edição não linear. A integração das redações estabelece a dinâmica das mudanças através das rotinas e a alteração da forma de atuação e dos perfis dos jornalistas, como parte do processo de convergência jornalística. A transformação está determinada pelas novas condições tecnológicas, associadas às sociais, que incluem referências à própria cultura profissional.

A etnografia tem representado a alternativa metodológica que permite uma melhor descrição do ambiente, das condições e dos processos desenvolvidos pelos jornalistas no trabalho de produção da informação. A metodologia - relacionada na denominação com a técnica da observação participante (Cottle, 2007), como termos sinônimos - serve como referência para as pesquisas de *newsmaking* (Wolf, 1987).

O acompanhamento, pelo investigador, das diversas fases de elaboração da notícia na redação - local de trabalho dos jornalistas -, é considerado eficiente para a obtenção dos resultados previstos: “[...] é possível reunir e obter, sistematicamente, as informações e os dados fundamentais sobre as rotinas produtivas que operam na indústria dos *mass media*.” (Wolf, 1987, p. 165).

O crescimento das investigações que utilizaram a etnografia como referencial metodológico corresponde ao interesse para determinar as condições de produção da notícia, a partir da maior presença de conteúdos multimídia no jornalismo digital, principalmente de vídeo (Masip *et al*, 2010). As pesquisas, de um modo geral, destacam a exigência de novas habilidades para a elaboração das notícias, por diferentes categorias profissionais em um ambiente estabelecido pela tecnologia digital.

Todos eles trazem para a mesa, além das novas habilidades exigidas aos editores, que não só elaboram a notícia escrita, mas com uma frequência cada vez maior devem assumir também a produção de conteúdo audiovisual. O mesmo vale para os fotógrafos, responsáveis agora não só pelas fotos, mas

também de gravar em vídeos os eventos que cobrem. (Masip *et al*, 2010, p. 573)¹⁷⁸

A aplicação da etnografia representa a utilização de uma metodologia que busca a compreensão do processo de produção da notícia. O seu desenvolvimento está relacionado com a Teoria do *Newsmaking*, a partir da década de 70 (Wolf, 1987; Traquina, 2000). A produção da notícia, através do jornalismo online, estabeleceu uma série de modificações, entre elas as relacionadas com o *deadline*, um momento agora submetido ao fluxo da informação. No caso das emissoras televisivas, a mudança está vinculada ao funcionamento das estações especializadas em notícias, com a transmissão de notícia 24 horas.

As mudanças impõem uma maneira de analisar as transformações na forma de fazer jornalismo (Paterson, 2008). O surgimento e o desenvolvimento do jornalismo na internet estabeleceram a necessidade de compreender as modificações, porque elas tiveram consequência na qualidade, pressionada pela emergência do imediatismo, o fim de restrições técnicas, entre as alterações estabelecidas pela tecnologia, com a convergência entre os novos e velhos meios das práticas do jornalismo e a influência sobre os jornalistas.

Etnografia poderia ainda nos dizer muito mais sobre processos de ‘incorporação tecnológica’ e a ‘formação social (e profissional)’ de know-how sobre notícias dos jornalistas em suas práticas de trabalho, bem como o impacto das novas tecnologias sobre o envolvimento de fontes e a produção de notícias. (Cottle, 2007, p. 12)¹⁷⁹

A etnografia favorece uma abordagem da convergência como um processo que atinge os jornalistas com a ênfase voltada para a atuação dos profissionais (Sádaba *et al*, 2008). A etnografia como referencial metodológico permite a associação a mais de um método de avaliação, com o acréscimo de uma alternativa qualitativa. A análise não está baseada, apenas, na referência quantitativa.

A possibilidade de ampliação do referencial metodológico, com a utilização de métodos com características diferentes, representa uma forma de “dupla aproximação” do problema. A análise permite uma visão mais definida das questões consideradas, principalmente do reflexo sobre a atuação do jornalista.

¹⁷⁸ Tradução do autor. No original: “Todos ellos ponen sobre la mesa además las nuevas habilidades que se les exigen a los redactores, que no sólo elaboran las noticias escritas sino que cada vez mayor frecuencia deben asumir también la producción de contenidos audiovisuales. Lo mismo ocurre con los fotógrafos, responsabilizados ahora no sólo de tomar instantáneas sino también de grabar en vídeo los eventos que tienen asignados.”

¹⁷⁹ Tradução do autor. No original: “Ethnography could yet tell us much more about processes of ‘technological embedding’ and the ‘social (and professional) shaping’ of news technologies by journalists in their work practices as well as the impact of new technologies on involvement of sources and news output.”

[...] A observação etnográfica ou observação de campo é, em nossa opinião, a técnica que permite uma melhor abordagem para o estudo da convergência e seu impacto sobre os profissionais. Embora sejam resultados que são difíceis de generalizar, a observação de campo dá informação muito rica que facilita uma análise aprofundada do comportamento humano. (Sádaba *et al*, 2008, p.18)¹⁸⁰

A importância da etnografia depende do reconhecimento dos benefícios e das suas fraquezas, os seus pontos fracos e fortes como referencial metodológico, o que não a coloca como uma exceção: “Todos os métodos têm seus pontos fracos, todos têm pontos cegos e a observação participante não é exceção” (Cottle, 2007, p. 6)¹⁸¹. As vantagens e as desvantagens da etnografia como método de análise estão relacionadas, principalmente, com as condições para a realização da observação e a atuação do investigador, no papel de observador (Cottle, 2007; Paterson, 2008).

A etnografia permite, com a presença do pesquisador no ambiente da investigação entre os aspectos positivos, o acesso a informações de forma direta, o que facilita “[...] uma descrição abrangente do uso social de uma tecnologia e oferece percepções para compreender os fatores envolvidos na sua construção social” (Paterson, 2008, p. 5)¹⁸². A inserção do pesquisador no local de realização da pesquisa, porém, impõe o reconhecimento de dificuldades, relacionadas com o acesso, o comportamento e o tempo de permanência.

O acesso às redações para realizar a observação tem sido identificado como “um dos inconvenientes da aplicação da metodologia em relação ao investigador” (Domingo *et al*, 2008, p. 226)¹⁸³. O comportamento deve estar baseado em procedimentos que não comprometam a realização da pesquisa (Cassetti & Chio, 1999; Peruzzo, 2005; Domingo *et al*, 2008).

A observação do investigador está condicionada por dois critérios - o grau de participação na atividade relacionada com o objeto de investigação; e o grau de divulgação da pesquisa, a razão da presença no ambiente (Sádaba *et al*, 2008). Os dois critérios, em torno de variações sobre a forma de participação do investigador e o conhecimento da razão da presença dele, permitem caracterizar a metodologia, cada vez mais marcada por uma referência genérica a partir do termo observação: “[...] na bibliografia atual cada vez é mais frequente associar, de

¹⁸⁰ Tradução do autor. No original: “[...] la observación etnográfica u observación de campo es, a nuestro juicio, la técnica que permite una mejor aproximación al estudio de la convergencia y su incidencia en los profesionales. Aunque los resultados son de difícil generalización, la observación de campo permite obtener información muy rica que facilita un análisis minucioso de las conductas humanas.”

¹⁸¹ Tradução do autor. No original: “All methods have their weaknesses, all have blind spots and participant observation is no exception.”

¹⁸² Tradução do autor. No original: “[...] a comprehensive description of the social use of a technology and offers insights to understand the factors involved in its social construction.”

¹⁸³ Tradução do autor. No original: “[...] es uno de los principales inconvenientes que debe afrontar el investigador.”

forma genérica, observação participante a qualquer tipo de observação de campo.” (Sádaba *et al*, 2008, p. 19)¹⁸⁴

O período de realização da observação não apresenta uma referência. As indicações têm diferenças, entre as que estabelecem “um tempo ideal de três a sete dias” (Cassetti & Chio, 1999, p. 223) e de “um mês” (Vizeu, 2007, p. 234). A definição do período de observação depende do tempo considerado necessário para “[...] um conhecimento profundo e uma visão global da realidade observada” (Sádaba *et al*, 2008, p. 19)¹⁸⁵.

A prática para a realização da observação tem sido o período de uma semana ou menos (Sábada *et al*, 2008). Uma condição importante, que está relacionada com o investigador, é o conhecimento sobre o ambiente da pesquisa, para permitir uma melhor avaliação do objeto de estudo. “[...] é conveniente que o observador conheça o trabalho realizado na redação, seja por ter exercido tal trabalho profissional ou porque fez estudos semelhantes em redações” (Domingo *et al*, 2008, p. 227)¹⁸⁶.

A utilização da etnografia como referencial representa, para esta investigação, uma alternativa metodológica, pelo que permite para a análise das questões apresentadas. A sua aplicação, baseada na flexibilidade da associação a outros métodos, será desenvolvida através de propostas de estudos da convergência jornalística relacionadas com a polivalência profissional (Sábada *et al*, 2008; Cabrera *et al*, 2008).

O uso da etnografia como referencial metodológico será feito por meio da sua associação a técnicas de análise de conteúdo e de entrevistas, complementando a observação de campo. A aplicação da triangulação representa uma forma de “metodologia mista” (Domingo *et al*, 2008, p. 225). A triangulação das técnicas tem sido utilizada, frequentemente, para as investigações que analisam a convergência jornalística.

Triangulação é um processo que utiliza múltiplas percepções para esclarecer o significado e identificar diferentes formas de ver um fenômeno. Um número de estudos de convergência tem usado a triangulação de métodos para enriquecer o entendimento desta complexa mudança. (Singer, 2008, p. 165)¹⁸⁷

¹⁸⁴ Tradução do autor. No original: “[...] en la bibliografía actual cada vez es más frecuente denominar de forma genérica observación participante a cualquier tipo de observación de campo.”

¹⁸⁵ Tradução do autor. No original: “[...] un conocimiento profundo y una visión global de la realidad observada.”

¹⁸⁶ Tradução do autor. No original: “[...] resulta conveniente que el observador conozca el trabajo realizado en la redacción, bien porque haya ejercido dicho trabajo profesional o porque haya realizado con anterioridad estudios similares en redacciones.”

¹⁸⁷ Tradução do Autor. No original: “Triangulation is a process of using multiple perceptions to clarify meaning and identify different ways of seeing a phenomenon. A number of convergence studies have triangulated methods to enrich the understanding of this complex change.”

3.2.2. Estudo empírico: métodos, orientações e instrumentos

O estudo empírico desta pesquisa corresponde a uma análise do uso do sistema digital de edição não linear, na definição da forma da notícia, em programas jornalísticos de emissoras de TV do Brasil e de Portugal. Os telejornais que compõem o *corpus* da pesquisa são exibidos no horário nobre da programação através das estações indicadas, selecionadas entre generalistas e segmentadas, das quais fazem parte os canais especializados em divulgar informação.

A realização do estudo está baseada em uma avaliação da convergência jornalística através da polivalência profissional (Cabrera *et al*, 2008; Domingo *et al*, 2008; Sádaba *et al*, 2008), estabelecida pela participação do jornalista no processo de edição, de forma autônoma, com a utilização do sistema digital não linear. A polivalência deve ser entendida como a atuação do jornalista em um meio - a televisão - através da participação em uma prática - a edição da notícia -, de forma autônoma - incorporada às suas atividades no jornalismo televisivo (Micó, 2006b). A edição é um processo cujo histórico está caracterizado pela divisão do trabalho entre o jornalista e o editor de imagem, considerando-se o último mais apto para realizar a parte operacional do processo.

A pesquisa representa um estudo de caso, de natureza exploratória, reconhecida como uma prática metodológica adequada “no exame dos eventos contemporâneos” (Yin, 2010, p. 32). A realização do estudo de caso é justificada para “esclarecer fenômenos contemporâneos inseridos na vida real” (Duarte, 2005, p. 216). A aplicação do estudo utiliza técnicas como a observação direta e entrevistas, numa alternativa que permite a utilização do método da triangulação (Cabrera *et al*, 2008; Domingo *et al*, 2008; Singer, 2008) complementada através de uma opção quantitativa.

A realização do estudo comparativo sobre o uso do sistema digital de edição linear em emissoras de TV do Brasil e de Portugal permite uma análise na qual o ambiente digital serve como referência, baseando-se em mudanças que redefinem as práticas adotadas pelo jornalismo - em torno das rotinas de produção e da cultura profissional do jornalista. A avaliação pretende compreender esta transformação, marcada por novos contextos caracterizados pela tecnologia e as práticas do jornalismo, em torno da forma de atuação e da alteração do perfil dos jornalistas - a polivalência.

A compreensão da mudança é a finalidade da análise, através da avaliação do contexto social e do tecnológico nas rotinas de produção adotadas pelo jornalismo para o desenvolvimento das práticas profissionais, em um ambiente digital (Domingo, 2008b). O uso do sistema digital de edição não linear permite às televisões uma estratégia de adaptação ao mercado, como uma alternativa para as modificações das formas de produzir e distribuir conteúdo. As alterações são

uma consequência da convergência jornalística que permite a atuação dos meios de comunicação em diferentes plataformas, com a integração das redações.

As diferenças entre uns meios e outros são diluídas na rede, o que requer repensar as metodologias de investigação e análise dos fenômenos a partir de fórmulas originais que se identifiquem com esta nova realidade que se desenvolve lentamente, mas sem parar, o processo de convergência digital que terá sérias consequências sobre os sistemas tecnológicos, bem como a distribuição, produção, negócios, trabalho de jornalistas e a participação do público. (Cabrera *et al*, 2008, pp. 317-318)¹⁸⁸

Os contextos - social e tecnológico - demarcam os aspectos da transformação, porque indicam as referências sobre as mudanças ou a reconfiguração (Cottle & Ahston, 1999). A tecnologia determina a nova realidade dos meios de comunicação, ainda relacionada com as práticas do modelo anterior ao surgimento da internet. A compreensão desta nova forma de prática do jornalismo depende do reconhecimento do ambiente digital como um espaço de atuação profissional e de produção.

[...] existem valores e rotinas comuns nas redações on-line e, ao mesmo tempo, diferenças importantes. Cada contexto (cada empresa, neste caso) desenvolve estratégias concretas, definições, ferramentas, rotinas e funções que só podem ser explicadas por uma análise profunda dos atores e condições materiais em cada ambiente. (Domingo, 2008b, pp. 124-125)¹⁸⁹

O ambiente digital influencia a forma de participação do jornalista no processo de edição através do sistema digital não linear. A alteração envolve o jornalista em questões sobre os procedimentos, relacionadas com as estratégias de edição (Schaefer, 1999; Schaefer & Martinez, 2009) e a constituição da narrativa (Henderson, 2007 & 2012).

O estudo comparativo relaciona-se com os modelos de funcionamento das televisões do Brasil e de Portugal, a partir do padrão de jornalismo das emissoras dos dois países. O modelo adotado em Portugal mudou a partir do início da década de 90, com a implantação da televisão privada e o fim do monopólio do serviço público. A realidade do Brasil é diferente, com a predominância da televisão privada e a implantação de uma emissora pública - a TV Brasil,

¹⁸⁸ Tradução do autor. No original: “Las diferencias entre unos medios y otros se diluyen en la red, lo cual obliga a replantearse las metodologías de investigación y análisis del fenómeno comunicativo desde fórmulas originales que se identifiquen con esta nueva realidad en la que se desarrolla, de forma lenta pero imparable, el proceso de convergencia digital que tendrá serias consecuencias en los sistemas tecnológicos, así como el los de distribución, producción, negocio, trabajo de los periodistas y participación de las audiencias.”

¹⁸⁹ Tradução do autor. No original: “[...] there are common values and routines in online newsrooms and at the same time important differences. Each context (each company, in this case) develops concrete strategies, definitions, tools, routines, and roles that can only be explained by a deep analysis of the actors and material conditions in each environment.”

administrada pela Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), do Governo brasileiro -, a partir de 2007 (Bucci, 2008).

As mudanças têm sentidos diferentes em cada um dos países e configuram um quadro que tem reflexos sobre o jornalismo televisivo do Brasil e de Portugal. Os dois países, apesar da diferença na forma de funcionamento das emissoras, apresentam semelhanças na realização dos telejornais. Os programas de informação no Brasil e em Portugal não têm uma distinção que permita uma diferenciação a partir do modelo televisivo (Silveira & Shoemaker, 2010). O padrão da notícia em Portugal está cada vez mais parecido com o predominante no mundo, da mesma forma que ocorre nos telejornais da TV brasileira.

[...] as notícias portuguesas enquadram-se confortavelmente, em diversos aspetos, no meio das mundiais, o que proporciona aos telespectadores lusos a oportunidade de olharem para sua janela televisiva e verem essencialmente o mesmo tipo de itens noticiosos que é visto em países que diferem de Portugal em vários aspetos essenciais. (Cohen, 2010, p. 252).

A implantação da tecnologia digital para a transmissão do sinal da televisão terrestre é outra realidade comum ao Brasil e a Portugal, ainda que com cronogramas diferentes. A troca para de tecnologia está concluída em Portugal, desde 2012. A conclusão no Brasil está prevista para 2018 - a realização do *switch off*, o que define o desligamento total do sistema analógico.

O distanciamento e a aproximação entre os dois países, nas questões relacionadas com a televisão, estabelecem as referências para o estudo comparativo. A principal delas está relacionada com a influência da tecnologia em uma prática do jornalismo televisivo como a edição da notícia, através da análise da convergência jornalística relacionada com a polivalência profissional (Cabrera *et al*, 2008; Domingo *et al*, 2008; Sádaba *et al*, 2008).

A proposta metodológica permite a aplicação da técnica baseada na triangulação, o que favorece o entendimento sobre as práticas profissionais do jornalismo no ambiente digital: “[...] as mudanças que a profissão atravessa em suas múltiplas vertentes” (Sádaba *et al*, 2008, p. 23)¹⁹⁰. A técnica de triangulação será feita através da avaliação quantitativa e qualitativa, com a utilização da análise de conteúdo, observação de campo e entrevistas (Figura 7).

¹⁹⁰ “[...] los cambios que atraviesa la profesión en sus múltiples vertientes.”

Figura 7: Triangulação de métodos



Fonte: elaboração própria

O estudo empírico está baseado em um *corpus* formado por telejornais, exibidos por emissoras do Brasil e de Portugal, no horário nobre, através de estações generalistas e segmentadas. Os programas permitem analisar a aplicação do processo de edição, através de emissoras que transmitem os telejornais em plataformas diferentes, relacionando-se a prática do jornalismo com as transformações promovidas pela tecnologia.

A definição do *corpus* da pesquisa - um total de quatro emissoras, duas de cada país - está relacionado com dois critérios, ambos determinados pelo processo de edição:

1. Emissoras de televisão, do Brasil e de Portugal, uma de cada país, de programação generalista, com programas informativos, na faixa considerada nobre, entre 19h e 22h, e que transmitam o sinal de forma aberta, sem pagamento para acesso à programação;

2. Emissoras de televisão, de programação segmentada, uma de cada país, com programas informativos, na faixa considerada nobre, entre 19h e 22h, e que transmitam o sinal de forma fechada, com pagamento para acesso à programação.

O estabelecimento dos critérios, com a indicação de características diferentes na forma de transmissão do sinal entre as estações de TV, mas aproximadas pela realização de programas de jornalismo, na faixa de horário indicada, permite determinar o impacto representado pela transformação da tecnologia, a partir de duas condições (Avilés, 2006a):

1. A implantação do sistema digital de edição não linear, nas emissoras de maior porte, entre as quais estão as generalistas que transmitem o sinal aberto, representa uma contingência da convergência jornalística, para adaptação às estratégias do mercado;

2. A implantação do sistema digital de edição não linear, nas emissoras de menor porte, entre as quais as segmentadas, especializadas na transmissão de notícia, foi uma consequência do seu funcionamento no ambiente da nova tecnologia.

O processo de edição representa o aspecto mais significativo da mudança no jornalismo televisivo. A transformação verificada nesta prática, por meio da mudança de procedimentos com a alteração da tecnologia, restabelece a definição da forma da notícia, adaptando-se ao ambiente digital. A indicação de emissoras distintas na maneira de transmitir a informação permite comparar modelos diferentes de funcionamento das organizações jornalísticas para a produção e a distribuição de conteúdo, e mais especificamente da notícia.

A realização do estudo empírico relaciona-se a procedimentos, baseados em três etapas:

1. A caracterização do *corpus* da análise, de acordo com os critérios para a sua definição, além da indicação do período de gravação dos telejornais e da realização do trabalho de campo;
2. A descrição da aplicação dos métodos, com base na adoção da técnica de triangulação como referencial;
3. A indicação da forma de análise do objeto da pesquisa, de acordo com os objetivos estabelecidos para a investigação.

O *corpus* da análise está formado por 48 edições de programas informativos de quatro emissoras, duas do Brasil - TV Globo e GloboNews - e duas de Portugal - RTP1 e SIC Notícias¹⁹¹. Os telejornais estão representados, entre as estações generalistas, pelo *Jornal Nacional*, exibido pela TV Globo; e o *Telejornal*, da RTP1. Os programas apresentados pelas emissoras segmentadas são o *Jornal das Dez*, da GloboNews; e a *Edição da Noite*, da SIC Notícias.

A amostragem formada pelos quatro programas corresponde ao equivalente a uma semana de exibição de cada um deles. O ciclo está baseado no método da “semana composta” (Barba, 1994, p. 87) com a alternância dos dias, durante a gravação dos telejornais, realizada entre os meses de agosto e setembro de 2013. A alternância significa que, após a gravação da primeira edição, em uma segunda-feira, a segunda, correspondente a uma terça-feira, foi gravada na

¹⁹¹ As gravações dos telejornais do *corpus* da pesquisa foram realizadas através dos serviços de televisão pagos, em Portugal e no Brasil. As gravações em Portugal permitiram o registro dos programas exibidos no país – *Telejornal* e *Edição da Noite* – e as do *Jornal Nacional* através da TV Globo Portugal, que exibe uma edição gravada do programa, 0h30, de terça-feira a domingo. A gravação do *Jornal das Dez*, apresentado pela GloboNews, foi realizada no Brasil, em Salvador, Estado da Bahia, porque a sua transmissão não é feita para o exterior.

semana seguinte e assim sucessivamente, até o limite da exibição de cada programa, para o registro ao período estabelecido de gravação dos telejornais incluídos no *corpus*.

A representação do *corpus* caracteriza a forma de exibição dos programas de jornalismo nas estações de TV do Brasil e de Portugal. As emissoras que transmitem com o sinal aberto em Portugal, como a RTP1, apresentam os programas de segunda a domingo, diferente das brasileiras que não incluem os telejornais em suas grades de programação aos domingos, da mesma forma que faz a TV Globo. As emissoras segmentadas, como a GloboNews, são diferentes no Brasil, com programas informativos todos os dias da semana, inclusive aos domingos.

A SIC Notícias, em relação ao telejornal *Edição da Noite*, apresenta uma situação mais específica. O programa, durante o período da gravação, não era exibido às segundas-feiras, sendo substituído por um programa esportivo. Por uma razão parecida, uma partida da Seleção Portuguesa de Futebol, no dia 6 de setembro de 2013, suspendeu a apresentação de a Edição da Noite, porque o seu horário foi preenchido por um debate sobre o jogo contra a Irlanda do Norte.

A gravação da edição do programa, para a manutenção do *corpus*, foi compensada com a realização no dia 13 do mesmo mês. A realização da partida, transmitida ao vivo pela RTP1, fez a emissora antecipar o *Telejornal*, iniciado às 19 horas - uma hora antes do habitual, às 20h -, e reduzir a duração, para mostrar o jogo a partir das 19h45m. A representação da amostragem está determinada por condições decorrentes da definição pelas emissoras da programação de cada uma delas (Tabela 19).

Tabela 19: Programas (amostragem)

Emissora	País	Programa	Transmissão	Edições	Unidades
TV Globo	Brasil	<i>Jornal Nacional</i>	Generalista	Seis	Doze
RTP1	Portugal	<i>Telejornal</i>	Generalista	Sete	Quatorze
GloboNews	Brasil	<i>Jornal das Dez</i>	Segmentada	Sete	Quatorze
SIC Notícias	Portugal	<i>Edição da Noite</i>	Segmentada	Quatro	Oito

Fonte: Elaboração própria.

O registro dos programas, através das gravações, representa “uma ferramenta imprescindível” (Machado & Vélez, 2007, p. 10). As gravações favorecem a análise pelas operações que podem ser realizadas para uma melhor avaliação do objeto da pesquisa.

Graças a ela, pode-se trabalhar longamente com o programa, revê-lo quantas vezes for preciso, parar a imagem, congelá-la, exibi-la em velocidades diferentes, separar um fragmento, compará-lo com outros do mesmo ou de outros programas e assim por diante. (Machado & Vélez, 2007, p. 10)

3.2.3.1. Análise: descrição e caracterização do corpus

A descrição do *corpus* da pesquisa permite a identificação das características das emissoras e dos telejornais relacionados com o estudo empírico, assim como a indicação dos critérios para a seleção das unidades e elementos da análise, baseada na amostragem representada pelo conjunto dos programas.

Emissoras:

1. **TV Globo:** o seu desenvolvimento permite explicar o funcionamento da televisão no Brasil, baseada em uma estrutura de redes de emissoras. O modelo reproduz o adotado nos Estados Unidos, no qual uma estação centraliza a produção e a distribuição do conteúdo. A implementação no Brasil ocorreu com a interligação do território nacional através de micro-ondas para a transmissão do sinal das emissoras, a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo (Souza, 2009).

A constituição do sistema nacional de telecomunicações representou uma estratégia do regime militar, implantado no Brasil em março de 1964, para a integração do país, com investimento de recursos do Governo brasileiro, a partir de 1967 (Mattos, 2009). A estratégia permitiu a Globo a formação de uma rede, a partir da primeira emissora que foi inaugurada em abril de 1965, no Rio de Janeiro, onde é realizado o *Jornal Nacional*.

A evolução da Rede Globo está vinculada à implantação no Brasil do regime militar com 21 anos de duração, encerrado em 1985 através da eleição de um presidente civil, depois de um ciclo de generais no poder, escolhidos de uma forma indireta, sem a participação da sociedade brasileira. A forma de funcionamento da Globo como rede foi posteriormente seguida por outras empresas brasileiras do setor, nos anos da década de 70.

As emissoras de televisão, ainda que sejam uma concessão pública, estabelecida pela Constituição do Brasil¹⁹², atuam como propriedades privadas, controladas por empresas do setor de comunicação. A conclusão da troca para digital da tecnologia de transmitir o sinal terrestre, prevista para 2018, não alterou a estrutura das redes de emissoras - um total de seis, cinco privadas e uma pública.

¹⁹² Os serviços de radiodifusão, a transmissão de imagem e som, são concessões públicas, estabelecidas através da [Lei Nº 8.389, de 30 de dezembro de 1991, que instituiu o Conselho de Comunicação Social, na forma do art. 224 da Constituição Federal](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8389.htm). http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8389.htm, último acesso em 1 de abril de 2015.

2. **RTP1:** A história da emissora tem relação direta com a da televisão em Portugal. As transformações da TV no país relacionam-se com as modificações da estação, marcada pela condição de empresa pública, ainda que, na RTP, à qual a emissora está integrada, o governo português não tenha sido o único investidor (Carvalho, 2009, p. 36)¹⁹³. O modelo da televisão pública de Portugal surgiu baseado em uma composição mista, o que tem reflexos na sua administração e funcionamento.

As marcas da vida política de Portugal estão no desenvolvimento da emissora. A RTP foi inaugurada em 7 março de 1957, durante o Estado Novo - um regime político de exceção com a duração de 41 anos, iniciado em 1933 e encerrado com a Revolução dos Cravos, liderada por militares, em 25 de abril de 1974. A mudança de regime político não alterou a vinculação da emissora com o Governo de Portugal, entre outras razões pela dependência financeira do poder (Carvalho, 2009; Silveira & Shoemaker, 2010; Gomes, 2012).

As mudanças na forma de gestão da empresa ao longo da sua história não alteraram a dependência de recursos do Estado português.

A RTP esteve sujeita, desde a sua fundação, a um modelo bastante governamentalizado. O 25 de Abril não implicaria qualquer mudança significativa no modelo de governança, subordinando a RTP às vicissitudes da vida política. Até à década de 90, o seu modelo de governança seria praticamente idêntico ao de qualquer outra empresa pública. (Carvalho, 2009, p. 410).

A RTP manteve o monopólio do serviço público da televisão até 1992 - dividida em dois canais a partir de 1978, com o surgimento da RTP2 -, com o início da operação das emissoras privadas da SIC, seguida pela TVI, em 1993. A mudança com a ampliação do mercado reproduz uma tendência dos países europeus, durante a década de 80, com a desregulamentação e a abertura para o funcionamento de emissoras privadas.

Em Portugal, a modificação foi estabelecida pela revisão constitucional, realizada em 1989, que culminou com a aprovação da Lei da Televisão, em julho de 1990 (Carvalho, 2009, p. 101). Um dos aspectos da mudança está relacionado com a informação, e representado pelo ambiente de concorrência, com o surgimento das emissoras privadas (Silveira & Shoemaker, 2010).

3. **Globonews:** o surgimento da emissora representou a incorporação no Brasil da tendência de canais especializados em notícias, distribuídos através da televisão segmentada, baseando-se no pagamento para acesso à programação. A Globo News, canal de jornalismo da Rede Globo de Televisão, estreou em 15 de outubro de 1996. A emissora representou, no Brasil, um projeto

¹⁹³ O Estado português detinha um terço do capital social da RTP, em uma sociedade formada por nove emissoras de rádio, doze bancos e um investidor individual, proprietário de 25 ações.

inspirado pela CNN, rede dos Estados Unidos especializada em notícias, numa alternativa *all news* de televisão (Paternostro, 2006).

A programação da GloboNews é transmitida durante 24 horas, todos os dias da semana, sem interrupção. A base da programação é a transmissão de notícias através de programas baseados em duas características: a informação do tipo *hard news*, exibidas a cada hora, e de debates, para o aprofundamento dos fatos.

O canal serviu de modelo para outras duas redes de televisão brasileiras, a Bandeirantes e a Record, que transmitem a programação de forma diferente, através do sinal aberto. Os projetos foram denominados, respectivamente, como Band News e Record News. A Globonews serve, na estrutura da Rede Globo, como espaço para avaliar estratégias da implantação do sistema digital de edição não linear.

4. SIC Notícias: A estação de TV integra, como canal temático especializado em notícias, o grupo do da SIC, a primeira emissora privada de Portugal, inaugurada em 1992. As emissoras são propriedade do Grupo Impresa, com atuação em vários setores da área de comunicação. A estratégia da emissora reflete o vínculo que a empresa de comunicação da qual é parte com a informação (Belo & Sendin, 2010).

A SIC Notícias iniciou a transmissão em 8 de janeiro de 2001. A história da emissora está relacionada com o CNL, considerado o pioneiro como canal temático especializado em notícias, exibido através da televisão segmentada. A SIC Notícias, depois da extinção do CNL, herdou a concepção do projeto, desenvolvido através da sua marca e como uma estação da SIC.

A proposta do canal extinto está relacionada com o pioneirismo transmitido para a SIC Notícias, pela manutenção de uma estrutura de produção baseada na polivalência dos jornalistas (Avilés, 2006a), antes de o grupo empresarial ter estabelecido uma estratégia de integração para uma maior presença no mercado online. A SIC Notícias, assim como a SIC generalista e SIC Online, foi incorporada para a produção das três redações em apenas “uma plataforma” (Bastos, 2010, p. 169).

A integração das redações tem, entre os pontos do desenvolvimento, a realização de “rotinas pactadas” (Gomes, 2011, p. 158), através das quais os setores estão vinculados por tarefas distintas da realização de um telejornal: a produção e a edição, intermediadas pela coordenação das duas operações. O aspecto original do funcionamento da SIC Notícias - a polivalência - assimilada do extinto CNL faz parte do novo cenário das diferentes redações, unificadas pelas tarefas para diferentes plataformas, e estabelecidas pelo uso do computador

para a edição: “[...] disponível em todos os computadores, um dispositivo de *clip edit*¹⁹⁴, que permite ao jornalista montar a sua própria peça sem se levantar do lugar.” (Gomes, 2011, p. 159).

Telejornais:

1. ***Jornal Nacional***: a estreia a 1 de março de 1969 transformou o programa em uma referência da televisão brasileira - com transmissão para todo o Brasil, permitida pela implantação do sistema nacional de telecomunicações -, por ter sido o primeiro a ser exibido para todo o país. O telejornal representa o programa de jornalismo da TV brasileira com mais tempo de exibição.

A partir da estreia, o *Jornal Nacional* incorporou diversas práticas assimiladas do jornalismo televisivo dos Estados Unidos, repetidas por telejornais das emissoras brasileiras. Uma das mais significativas é a centralização da seleção do conteúdo no Rio de Janeiro. Um setor da redação faz o recebimento e avaliação de todas as notícias, no Brasil e no mundo, que interessam para a exibição no programa.

O *Jornal Nacional* tem a duração estimada em 31 minutos (Bonner, 2009), um formato inspirado nos telejornais norte-americanos com meia hora de exibição. A abrangência alcançada pelo telejornal, porém, não representa a dimensão do Brasil, porque o conteúdo privilegia as regiões do país com maior poder político e econômico (Souza, 2009). A realização do *Jornal Nacional*, apesar de centralizado no Rio de Janeiro, é uma atividade que tem a participação de todas as emissoras da Rede Globo. “Em todo o Brasil, 600 equipes completas, todos os dias, trabalham, potencialmente, para o *Jornal Nacional*. É o dobro da redação do maior jornal impresso do país. São 4.500 profissionais trabalhando diariamente para o jornalismo da Globo” (Bonner, 2009, p. 48).

A produção do telejornal dispõe de uma estrutura no exterior, com escritórios instalados em Nova York e Londres, além de correspondentes em cidades da América do Sul, Europa, Ásia e Oriente Médio. O trabalho fora do Brasil estabelece um traço do uso da tecnologia digital que não está definido como uma estratégia da Globo no País.

Os correspondentes usam um computador portátil no processo de edição e envio para o Brasil das reportagens que realizam transmitidas pela internet. O computador faz parte do que é denominado como “kit correspondente” (Esperidião, 2007; Bonner, 2009).

Com equipamentos de dimensões reduzidas, um repórter consegue enviar um material diretamente para a Globo, sem a necessidade de reservar um canal de satélite. Ele grava com uma câmera comum, transfere o material para o

¹⁹⁴ A designação *Clip Edit* corresponde ao programa do primeiro sistema digital de edição não linear utilizado na emissora para denominar o processo. O programa foi, posteriormente, substituído pelo *XPRI*, ambos do mesmo fabricante – a Sony.

notebook, edita a reportagem digitalmente e a transmite, comprimida, num arquivo digital pela internet. (Bonner, 2009, p. 38)

A aplicação da tecnologia no trabalho dos correspondentes tem diferenças no Brasil, sobretudo entre o processo de edição praticado pela Globo e as emissoras da rede. A diferença está determinada pela admissão ou não da polivalência e a participação do jornalista na edição. A edição das reportagens para o *Jornal Nacional* em emissoras afiliadas tem sido feita através do jornalista¹⁹⁵, ao contrário do que acontece na redação do programa a partir do Rio de Janeiro, onde está mantida a divisão do trabalho, com a participação de um editor de imagem.

2. *Telejornal*: a história da televisão em Portugal transparece, inevitavelmente, na descrição do programa. O atual *Telejornal* substituiu ao *Jornal da RTP*, em 1959, dois anos depois da inauguração da emissora, em 1957. O programa de nome *Noticiário* foi o pioneiro da televisão portuguesa, exibido a partir da entrada em funcionamento da RTP (Godinho, 2011), a primeira estação de Portugal.

A trajetória do *Telejornal* repete a da emissora com a sua compreensão através de fases, entre as quais as marcadas pelo período da ditadura salazarista, estabelecidas pela função da emissora no “papel de porta-voz do Estado” (Cardoso & Telo, 2010, p. 57). A realidade, porém, não demonstra diferenças a partir de 1974, com a mudança de regime político¹⁹⁶ (Gomes, 2012).

As análises sobre o *Telejornal* incidem no ambiente de concorrência, uma consequência das mudanças da televisão portuguesa, com o ingresso das emissoras privadas (Brandão, 2010; Silveira & Shoemaker, 2010; Gomes, 2012). A vinculação a uma empresa de natureza pública, mantida com uma parcela de recursos do Governo português, mantém a avaliação em torno do papel do programa e, por extensão, da emissora.

A concorrência estabeleceu características para o *Telejornal*, o que inclui a disputa pela audiência (Gomes, 2012), com recursos admitidos para os programas de jornalismo televisivo das emissoras privadas. As divergências são vinculadas ao tempo de duração do programa, o interesse pela notícia que atraia o público e a forma de apresentação (Brandão, 2010; Cardoso & Telo, 2010). As diferenças destacam o que a informação representa como conteúdo que unifica a programação dos modelos de TV assistidas em Portugal, com o fortalecimento da ligação do *Telejornal* com a RTP: “[...] o jornal televisivo é o elo mais estável da televisão de

¹⁹⁵ Entre as emissoras afiliadas, a edição da notícia para o *Jornal Nacional* na RPC é realizada através do jornalista, sem a participação do editor de imagem, assim como para os outros telejornais exibidos pela Rede Globo, inclusive da GloboNews. A EPTV, apesar da aplicação da polivalência como estratégia de integração, mantém o processo baseado na divisão do trabalho entre o jornalista e o editor de imagem. A inclusão das duas emissoras na observação será esclarecida na seção a seguir.

¹⁹⁶ Em um período menor que quatro anos, a partir do fim de 2011 e o primeiro semestre de 2015, durante a realização das diversas etapas desta investigação, houve quatro diretores de Informação na RTP.

serviço público. Um legado adoptado e copiado pelas estações privadas.” (Cardoso & Telo, 2010, p. 60).

A produção do *Telejornal* está centralizada em Lisboa, na sede da RTP, de onde é emitido para todo o País. A redação de Lisboa está interligada com a do Porto através de uma rede de dados, baseada em servidores, o que permite o acesso simultâneo a todo conteúdo, dividido com outras emissoras da empresa, como a RTP2 e a RTP Informação. A estrutura do *Telejornal* inclui as Delegações Regionais, instaladas em diferentes cidades do país, além de correspondentes no exterior.

A realização do programa, com a utilização do sistema digital não linear, tem a participação dos editores de imagem na edição da notícia. A autonomia dos jornalistas, principalmente nas redações de Lisboa e do Porto, é restrita, o que permite apenas pequenos procedimentos, como a edição de uma entrevista - “cortar a boca”, na expressão dos jornalistas - e de imagens para um texto em *off*, lido pelo apresentador. A exceção sobre a participação dos jornalistas na edição aplica-se nas delegações regionais e no trabalho dos correspondentes e enviados especiais, em que a maior parte das vezes o repórter de imagem realiza o processo (Canelas, 2010 & 2013).

3. **Jornal das Dez:** o telejornal está definido como o principal programa de jornalismo da Globo News, em exibição desde a estreia da emissora, em outubro de 1996 (Paternostro, 2006). O formato do programa mantém a característica, desde o início, da divisão da apresentação por três cidades: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Uma ampliação ocorreu a partir de 2003, com a inclusão de Nova Iorque, para a apresentação das notícias internacionais.

A realização do programa está sediada no Rio de Janeiro, onde funciona a GloboNews, no mesmo prédio que o *Jornal Nacional*, distantes dois andares as diferentes redações. O *Jornal das Dez* está inserido em uma programação que o define, na sua concepção, como um telejornal com um espaço maior para o aprofundamento da informação. O programa não reflete no conteúdo apenas o interesse pelo imediatismo e da divulgação da notícia no ciclo de programas exibidos a cada hora.

Parece simples, mas exige uma estrutura de produção própria na redação voltada para a execução do jornal desde o dia anterior, quando é realizada a reunião de pauta e os produtores de Brasília, São Paulo e Rio oferecem os assuntos que vão ser prioridade da cobertura no dia seguinte. Nesse momento já são definidas algumas matérias. (Paternostro, 2006, p. 227)

4. **Edição da Noite:** a realização do telejornal representa uma forma mais definida de integração das redações, sem o desconhecimento de que faz parte da programação de uma emissora especializada em notícias. A estrutura de produção do programa está relacionada com o padrão do grupo do qual a SIC Notícias faz parte, que tem uma estratégia comum para as

plataformas formadas pelo canal de notícias, a emissora que transmite com o sinal aberto - a SIC generalista - e a internet, através da SIC Online.

Além da integração, outro princípio básico norteia a realização: os jornalistas fazem a edição das reportagens, inclusive as realizadas no raio de atuação da emissora, sediada em Lisboa. No espaço da redação, os jornalistas estão separados pelas áreas de atuação, de acordo com as plataformas SIC Notícias, SIC e SIC Online. A separação entre as duas emissoras ocorre no uso de estúdios diferentes, um para cada uma delas.

Os jornalistas que trabalham na produção e realização do telejornal, na verdade, atuam para um conjunto de três programas exibidos à noite - *Jornal das Nove*, *Edição da Noite* e *Jornal da Meia-Noite*, da mesma forma que os blocos apresentados de manhã e a tarde. A *Edição da Noite*, exibido às 22h, representa a opção por um programa com maior aprofundamento dos temas que foram destaque durante o dia, sem perder a condição de telejornal de uma emissora temática, o que implica na cobertura ampla de um tema, como a morte do ex-presidente da África do Sul, Nelson Mandela¹⁹⁷.

Os jornalistas que trabalham para a *Edição da Noite* formam um grupo de sete profissionais, supervisionados pela apresentadora¹⁹⁸ e um coordenador, o responsável direto pela exibição dos programas do bloco da noite e que faz a distribuição das tarefas. A edição das reportagens é feita diretamente no computador. A gravação do texto, aprovado pela apresentadora ou pelo coordenador, depende da utilização de uma cabine de som, própria para a tarefa, o que representa o único instante em que o jornalista deixa o seu posto de trabalho durante a edição.

Unidades:

As unidades correspondem à amostragem que serve de base para a análise de cada um dos telejornais. As referências para a análise sobre a forma da notícia serão duas unidades de cada edição dos telejornais que fazem parte do *corpus*. A escolha está baseada no conceito de tipificação, pelo qual as notícias são definidas em função de características que determinam a sua divulgação (Tuchman, 1983). Uma das unidades representa a reportagem de abertura, considerada a principal de um telejornal, com base no alinhamento (Herrerros, 2003; Yorke, 2006; White, 2008). A segunda será identificada através da aplicação da noção de subcampo (Neveu 2003).

¹⁹⁷ A morte de Nelson Mandela, em 5 de dezembro de 2013, ocorreu no período de observação na redação da SIC Notícias. A confirmação implicou na mudança da previsão do telejornal, modificada para uma cobertura total do fato.

¹⁹⁸ No período de gravação do programa *Edição da Noite*, entre agosto e setembro, as apresentações foram feitas pelas jornalistas Ana Lourenço – a maior parte, em três de quatro amostras – e Carla Jorge de Carvalho.

As notícias correspondem a um total de 48 unidades, selecionadas entre as 24 edições dos quatro telejornais que fazem parte do *corpus* da pesquisa. A distinção entre as unidades permite a aplicação das categorias *hard* e *soft* às notícias selecionadas, de acordo com o conceito de tipificação. A diferença entre as categorias aparece na forma de ordenação dos assuntos no conteúdo do telejornal. Uma prática relacionada com as rotinas de produção é o estabelecimento de um valor para um assunto. A importância de uma informação em um telejornal está determinada pelo posicionamento do assunto de maior destaque como a primeira notícia - a de abertura -, da mesma forma que os jornais na primeira página - a capa.

Certas especializações (a política, a economia e as finanças de modo crescente) dispõem de um status de editorias nobres, por oposição às especialidades mais populares (geral, esportes). [...] Ela se expressa no processo de 'reconstituição' que permite às editorias nobres se apropriar de qualquer assunto, desde que ele possa ir para a 'primeira página'. (Neveu, 2006, p. 67).

O estabelecimento da distinção no conteúdo contribui para a análise do tipo de edição, baseando-se na categoria na qual está incluída a notícia. A análise do tipo de edição tem como referência a linguagem audiovisual baseada nos elementos técnicos (Hansen, Cottle, Negrine & Newhold, 1988), aos quais correspondem as imagens (Pizzotti, 2003; Leone, 2005) e o processo de edição.

As imagens correspondem aos planos, definidos através de sete tipos, estabelecidos como referência para a realização da análise. A classificação dos planos tem uma variedade muito grande (Marner, s/d), o que implica uma escolha a partir das definições (Pizzotti, 2003; Leone, 2005), adequando-se à finalidade da pesquisa (Tabela 20).

Tabela 20: Planos (descrição)

Plano	Descrição
Big close	O destaque do plano é uma pequena parte do todo
Close	A base do enquadramento é o rosto do personagem.
Primeiro plano	O recorte é da cintura para cima, com pouca ênfase para o espaço e o cenário.
Médio	Mais ênfase ao personagem, que é mostrado do joelho para cima, mas com a valorização do espaço ou cenário.
Conjunto	O destaque é para o geral e estabelece um ponto de vista mais ou menos como o teatral, com a inclusão do personagem ou objeto no espaço.
Geral	Plano abrangente, que mostra o máximo do ambiente e o mínimo do personagem.
Outro	O ambiente determina o enquadramento, sem a percepção do personagem ou objeto.

Fonte: Pizzotti, 2003; Leone, 2005.

Elementos da edição:

A edição relacionada com os procedimentos de corte e de utilização das transições inclui a referência aos recursos visuais e gráficos, o que permite identificar a estratégia de edição (Schaefer & Martinez, 2007). A forma de utilização do som está vinculada ao processo. Os elementos relacionados com a edição estão agrupados com a distinção dos procedimentos utilizados. Eles englobam as tarefas realizadas para a edição através do computador pelos jornalistas e editores de imagem.

Os elementos da edição - corte, transições e os recursos visuais e gráficos - permitem a definição do tipo de estratégia. A diferença entre as estratégias caracteriza o controle operacional do processo, porque tem relação com a habilidade para realizar os procedimentos e o domínio da linguagem audiovisual. O jornalismo televisivo valoriza a aptidão para a realizar os procedimentos de edição, porque representa a interferência no desenvolvimento da narrativa (Hansen *et al*, 1988).

As estratégias - a utilização de cortes ou transições - acentuam-se com a inclusão dos recursos visuais (Schaefer & Martinez, 2007). O grafismo “explora as qualidades da imagem em movimento”, sendo elaborado durante a edição para “persuadir a audiência para a realidade, verossimilhança e a pureza espetacular do produto” (Hansen *et al*, 1988, p. 137). A análise inclui a forma de editar o som, através da narração do jornalista e do uso da entrevista.

A análise está relacionada com a forma da notícia, a utilização dos recursos visuais e do som, através dos seguintes elementos vinculados ao processo de edição:

1. Forma: imagem, entrevista e grafismo;
2. Grafismo: título, legenda, arte, dados e ticker;
3. Som: narração do jornalista - *on e/ou off*; narração do entrevistado - *on e/ou off*; e som adicional.

Um elemento do grafismo, a identificação dos jornalistas e dos entrevistados, não foi relacionado, por ser comum a todos os telejornais, sem que a sua exclusão represente alguma espécie de prejuízo para a análise.

3.2.3.2. Procedimentos

A gravação corresponde ao procedimento básico para o estudo empírico. A sua realização antecede o trabalho de campo, para a observação nas redações a partir das referências estabelecidas pelo registro dos programas. As 48 edições que fazem parte da amostragem foram subdivididas em duas unidades de cada um dos programas, para permitir a análise relacionada com os objetivos do estudo empírico. As unidades foram separadas do conjunto dos telejornais selecionados com a aplicação do processo de corte através do sistema digital de edição não linear¹⁹⁹.

A segunda etapa dos procedimentos da análise foi a observação nas redações das emissoras do Brasil e de Portugal, divididas em duas fases, entre os meses de dezembro de 2013 e abril de 2014. A primeira parte, no mês de dezembro, em Portugal; a segunda, entre os meses de fevereiro e abril, no Brasil. A observação está baseada em um roteiro (Cottle, 2007) com a previsão de procedimentos como o período, a transcrição, o arquivamento e a análise, entre os quais estão incluídas as entrevistas como complementação.

O roteiro da observação serve como guia e estabelece os aspectos necessários para a avaliação das questões do estudo empírico, relacionadas com as práticas profissionais e o desenvolvimento das rotinas de produção desempenhadas nas redações. A observação implica o levantamento e recolhimento de dados e informações, complementadas pelas entrevistas, dos seguintes aspectos: o interesse em descrever o processo de convergência, por meio da forma de integração desenvolvida nas redações; as tendências, com uma referência à história das empresas incluídas no *corpus* da pesquisa; a identificação das rotinas, estabelecidas em função

¹⁹⁹ A seleção das unidades foi realizada com o programa *Adobe Premiere Cs6* de edição não linear utilizado na Universidade da Beira Interior para as atividades didáticas dos estudantes de Ciências da Comunicação.

da polivalência, vinculadas à investigação. “O objetivo principal é, portanto, visualizar na prática o grau de coordenação entre os meios de comunicação, na troca de informações entre os editores e o resultado nos canais de informação [...]” (Cabrera *et al*, 2008, p. 328)²⁰⁰

A realização de entrevistas complementa a observação, como decorrência da estratégia para utilizar a técnica da triangulação (Domingo *et al*, 2008; Sádaba *et al*, 2008; Singer, 2008). O tipo adotado foi o da entrevista em profundidade (Duarte, 2005), alternativa adequada para a proposta de obter, através dos depoimentos de antigos e atuais profissionais do jornalismo televisivo, referências sobre o processo de edição nas emissoras, nos períodos que antecederam o atual.

A entrevista em profundidade está classificada em três modelos - aberta, semiaberta e fechada. A distinção entre os modelos é quanto à forma de elaboração das questões. A partir de um tema ou questão - entrevista aberta - ou o uso de questões estruturadas, para todos os entrevistados, no outro extremo. O modelo de entrevista será o da forma semiaberta, definido como intermédio (Duarte, 2005, p. 66).

A escolha dos entrevistados foi através do tipo intencional, por opção do pesquisador, e da representatividade do entrevistado. A seleção representa uma das duas formas de amostras probabilísticas - o outro tipo é a convencional, que depende da viabilidade (Duarte, 2005, p. 69). As entrevistas²⁰¹ estão baseadas em um roteiro de questões (Anexo A), elaborado de acordo com os objetivos da pesquisa.

O período de observação - inicialmente previsto para um período de sete dias, para incluir o acompanhamento das atividades no fim de semana nas emissoras com a exibição de programas nos dias correspondentes - precisou ser alterado. O limite ficou estabelecido em cinco dias, adequando-se às condições determinadas pelas direções das emissoras. A observação no Brasil, além das redações incluídas no *corpus*, acrescentou a RPCTV e a EPTV sediadas, respectivamente, em Curitiba, no Estado do Paraná, e Campinas, em São Paulo. Uma carta para justificar a observação foi encaminhada para as emissoras, ainda que a solicitação tenha sido de apenas uma (Anexo B).

As duas emissoras brasileiras, como integrantes da Rede Globo de Televisão, representaram alternativas diferentes do padrão de edição para o *Jornal Nacional* e o *Jornal das Dez*. A

²⁰⁰ Tradução do autor. No original: “El objetivo principal es, por tanto, visualizar en la práctica el grado de coordinación existente entre los medios, en el intercambio de información entre los redactores y el resultado de la información [...]”

²⁰¹ Por opção do investigador os entrevistados, entre os profissionais das emissoras relacionadas com o *corpus* da pesquisa, assim das outras estações de TV, não foram identificados, ainda que em alguns casos, pela especificidade das funções, seja possível.

ampliação permitiu o reconhecimento de duas formas de aplicação do sistema digital de edição não linear, tendências relacionadas com a polivalência profissional no Brasil.

3.2.3.3. As etapas da análise

A indicação dos procedimentos determina a forma de realização da análise, dividida em etapas ou fases sucessivas, nomeadamente:

1. Estabelecer o nível de convergência, através da integração de cada emissora entre as que compõem o *corpus* da pesquisa;
2. Determinar o grau de polivalência de cada uma das emissoras com base na forma praticada, entre as incluídas no *corpus* da pesquisa;
3. A análise do processo de edição com a caracterização dos telejornais, inclusive com a distinção relacionada com as formas de transmissão e definição da notícia, com o estabelecimento de uma tipificação (Tuchman, 1983) e da função dos valores-notícia de construção (Wolf, 1987; Traquina, 2005b) no estabelecimento da narrativa (Henderson, 2007 & 2012). Os valores-notícia de construção determinam “os elementos dentro do acontecimento dignos de serem incluídos na elaboração da notícia” (Traquina, 2005b, p. 91).

A análise a partir das fases indicadas permite indicar aspectos das estratégias de edição, entendidas como uma definição da forma da notícia baseada em recursos visuais (Schaefer & Martinez, 2007), através das variáveis relacionadas com a linguagem audiovisual - imagem, som e grafismo -, como descrito na seção anterior.

A avaliação está baseada em uma sequência, a partir da gravação dos programas, dividida em transcrição, pré-análise e análise dos dados com a utilização de um *software* específico - *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS) -, aplicado para a análise quantitativa (Cunha, 2007). Os dados - incluídos em um CD-Rom, apresentado com a tese - foram codificados para a identificação das referências obtidas sobre o *corpus* da pesquisa.

As entrevistas relacionadas com a observação estarão disponíveis de outra forma, reunidas em CD-Rom como um anexo da tese. A complementação da análise, com a utilização dos dados obtidos através das entrevistas, está relacionada com a avaliação da narrativa da notícia através da edição (Henderson, 2007 & 2012).

A questão central está baseada na análise de um problema da cultura profissional do jornalista - a participação no processo de edição -, relacionada com uma lógica de divisão do trabalho -

para a realização de uma prática profissional -, em torno de um recurso discursivo para a divulgação da informação - a forma da notícia - no jornalismo televisivo. A definição dos assuntos tem como referência as mudanças influenciadas pela tecnologia, como a alteração das rotinas produtivas e das práticas dos jornalistas.

A participação do jornalista no processo de edição representa o problema da pesquisa. A mudança está determinada pela influência da tecnologia com a introdução do sistema digital de edição não linear. A base da mudança é o computador como equipamento, o que determina o ponto culminante da transformação, porque permite uma autonomia operacional do jornalista no processo de edição, sem que signifique uma independência editorial.

O estudo empírico de uma transformação do jornalismo através da análise de uma problemática do campo - as rotinas de produção -, ampliadas no ambiente digital, relaciona-se com questões como a polivalência profissional do jornalista no processo de edição, o que modifica uma prática baseada na divisão do trabalho, a partir da década de 70.

Capítulo 4

Resultados e Discussões

O presente capítulo, como uma evidência prática do estudo empírico, pretende descrever o impacto e as consequências da convergência jornalística como fatores que permitem compreender o uso do sistema digital não linear para a edição da notícia nos telejornais. Uma condição refletida pela influência da tecnologia na cultura profissional dos jornalistas com a mudança de procedimentos do processo de edição.

O esclarecimento impõe-se como uma contingência da pesquisa, pela relação que a convergência jornalística tem com o tema da tese, ainda que não represente a principal questão ou a condição de problema da pesquisa. A influência desempenhada pela tecnologia na cultura profissional dos jornalistas, através da mudança de procedimentos de uma prática discursiva como a edição da notícia, impõe compreender tanto a função da redação como o ambiente - espaço do desenvolvimento da prática do jornalismo e dos jornalistas - da convergência.

A redação desempenha, entre as questões relacionadas com a pesquisa através do seu *corpus*, funções evidenciadas pela investigação, como uma parte da análise. A convergência jornalística reflete-se nas redações por meio da tecnologia digital, ao estabelecer uma forma integrada para produzir e distribuir conteúdo, o que influencia as rotinas e promove a polivalência dos jornalistas.

A digitalização - como agente da convergência - muda à forma de funcionamento das redações, através da informática e das tecnologias da informação com recursos desenvolvidos pela indústria eletroeletrônica para a operação das emissoras de TV, inclusive em práticas do jornalismo televisivo. A mudança, destacada nesta tese, tem como referência a implantação do sistema digital não linear utilizado para definir a forma de edição da notícia nos telejornais.

A finalidade do capítulo é apresentar os dados obtidos através do estudo empírico, por meio do referencial metodológico, baseado em técnicas de triangulação (Cabrera *et al*, 2007; Domingo *et al*, 2008; Sábada *et al*, 2008; Singer, 2008), utilizado para avaliar o processo de edição da notícia em estações de TV do Brasil e de Portugal, com o sistema digital não linear. Os dados têm como referência os objetivos estabelecidos para a investigação, apresentados em três partes.

A divisão em três partes está baseada em uma sequência, que integra o capítulo. A ordem privilegia uma compreensão do ambiente do desenvolvimento da notícia - a redação - como uma referência inicial, relacionada com a finalidade do estudo empírico: analisar a participação

dos jornalistas no processo de editar a notícia exibida pelos telejornais, demarcada pela influência da tecnologia em uma prática profissional.

Na primeira parte, a finalidade é caracterizar as redações nas quais são produzidos e realizados os telejornais que compõem o *corpus* do estudo empírico. A descrição das redações está baseada na observação das suas atividades, realizadas no trabalho de campo, e as entrevistas, em torno da estrutura de cada uma delas, para além do vínculo entre os programas e os aspectos da convergência jornalística - integração, rotinas e polivalência profissional - ligados à pesquisa.

A segunda parte corresponde, de maneira mais específica, ao tema da investigação. O propósito é estabelecer, por meio dos dados relacionados com a análise, as características dos telejornais e do processo de edição. A finalidade da avaliação é definir uma tipificação da forma da notícia, estabelecida através do sistema digital de edição não linear.

O vínculo entre as partes pode ser percebido através da referência entre as duas, a partir da primeira, na qual a redação é apresentada como o ambiente da convergência jornalística, tendo em conta as alterações das rotinas produtivas e a presença da polivalência profissional. A função desempenhada pelas redações está evidenciada pela estrutura operacional e o espaço, no qual os profissionais realizam as tarefas, entre as quais, inclui-se a edição. O entendimento - das duas partes - estabelece o papel do sistema digital de edição não linear como agente da mudança de uma prática discursiva do jornalismo televisivo por meio da integração das redações.

A última parte representa uma maneira de complementar a análise. Permite, desse modo, apresentar uma avaliação sobre o estudo empírico, em torno de uma discussão sobre os dados apresentados e as referências às quais correspondem as práticas profissionais dos jornalistas, desenvolvidas nas redações dos programas analisados. Pretende assim estabelecer uma compreensão a partir do estudo empírico sobre a mudança influenciada pela tecnologia na cultura profissional dos jornalistas ao alterar procedimentos da edição de notícia.

A análise está baseada em uma amostragem dos quatro telejornais, com a seleção de duas unidades - um total de 48 -, de cada uma das 24 edições dos programas, gravadas entre os meses de agosto e setembro de 2013. A intenção é estabelecer um padrão, relacionado com os telejornais no Brasil e em Portugal, entre as emissoras generalistas e segmentadas - canais especializados em informação -, assim como a forma da notícia, baseada na edição, uma prática discursiva adotada pelo jornalismo televisivo.

4.1. Resultados

A utilização do sistema digital de edição não linear como uma ferramenta tecnológica (Salaverría & Negredo, 2008) permite a sua caracterização de uma forma mais ampla do que a mudança no processo para definir a forma da notícia. O sistema, a partir da noção do seu uso como “centro operativo” (Avilés, 2006a), alcança uma dimensão maior como recurso que promove a integração das redações, como uma etapa inicial da convergência jornalística.

O funcionamento de uma redação, baseada na tecnologia digital, integra as atividades por meio do computador (Keirstead, 1999 & 2005), utilizado a partir do posto de trabalho - a mesa, a sua secretária - do jornalista (Bandrés *et al*, 2002; Pavlik, 2005). A digitalização reflete a ação da tecnologia no processo de convergência (Léon, 2014).

O sistema digital de edição não linear serve como instrumento tecnológico da produção integrada de conteúdo - de mais de uma redação, de diferentes meios - e, conseqüentemente, a distribuição multiplataforma - o que representa a diversidade de alternativas para a transmissão e a recepção de um meio como a TV. A mudança decorrente da integração e da distribuição de conteúdos representa uma meta da convergência (Cabrera, 2010 & 2013).

As questões relacionadas com a convergência, por meio de aspectos como a integração das redações, a polivalência profissional e as rotinas de produção, servem para dimensionar o nível da aplicação do sistema digital de edição não linear nas emissoras de TV do Brasil e de Portugal. A avaliação permite identificar as modalidades e a fórmula de convergência jornalística (Salaverría & Negredo, 2008), o estágio da implantação (Bastos *et al*, 2012), o nível da integração das redações (Avilés *et al*, 2009) e a forma de polivalência (Cabrera *et al*, 2007).

4.1.1. Redação: o ambiente da convergência

A convergência estabelece, através da integração, as rotinas produtivas e a polivalência da estrutura operacional e organizacional das redações, uma consequência das mudanças promovidas pelo uso da tecnologia digital para produzir e distribuir o conteúdo. A definição da convergência e o modo como é representada permitem indicar a influência da tecnologia na forma de produzir e realizar os programas de jornalismo televisivo analisados e a relação deles com as estratégias desenvolvidas pelas empresas de comunicação às quais estão vinculados.

Nas redações das emissoras de TV relacionadas com os telejornais que fazem parte do *corpus* de análise, a convergência jornalística manifesta-se de maneira variada. O processo está refletido através de estratégias diferentes de integração e da polivalência dos jornalistas, estabelecidas pelas empresas.

Uma descrição do ambiente, correspondente às formas de organização e realização das atividades das redações dos telejornais analisados, implica em apresentar as referências, obtidas através da observação e as entrevistas, em torno de três aspectos: a estrutura operacional; o espaço físico utilizado para a produção e realização dos programas; e as atividades e funções desempenhadas pelos profissionais diretamente envolvidos na edição da notícia.

A estrutura operacional está relacionada com o sistema adotado, como instrumento tecnológico essencial da integração, utilizado para a edição da notícia e a redação de texto. A apresentação corresponde a uma visão específica sobre cada uma das redações, incluindo outros aspectos, de acordo com a estratégia de cada emissora. A descrição relacionada com a estrutura de cada redação, inicialmente, permite compreender a forma de integração e a estratégia de cada uma das estações de TV, do Brasil e de Portugal, entre as que fazem parte da investigação.

A redação é o espaço de realização de um telejornal em uma emissora de TV. A diferença que possa existir entre os meios não modifica a sua função, de local de atividades jornalísticas desenvolvidas através de diferentes fases das rotinas produtivas. Na redação são estabelecidas as orientações, as decisões e a realização das práticas. A sua hierarquia define a referência de poder na atividade jornalística (Neveu, 2006), o que gera uma ação do centro sobre a periferia (Galtung & Ruge, 1993).

A redação reflete as tensões da prática profissional e da cultura jornalística. Mais do que um cenário - como a redação é vista nos programas de jornalismo televisivo - assume a função de palco, percebida ou não pelo público. A estrutura, estabelecida pela estratégia de cada empresa em torno dos recursos e os meios disponíveis, reflete as características do seu funcionamento, como ocorre com a transformação promovida pela tecnologia digital.

1. TV Globo/ *Jornal Nacional*: a emissora, sediada no Rio de Janeiro, no Sudeste do Brasil, fundada em 26 de abril de 1965, faz parte da Rede Globo de Televisão. A estação pertence às Organizações Globo, empresa de comunicação brasileira, que atua no setor de TV, jornal, rádio e online. O *Jornal Nacional* é um telejornal que estreou em 1 de setembro de 1969 e simboliza a integração do país estabelecida pela TV, como o primeiro programa a ser transmitido para todo o território brasileiro.

O sistema operacional utilizado pela emissora para a edição da notícia começou a ganhar forma a partir de 2004, tendo sido, inicialmente, implantado na GloboNews para a realização da cobertura dos Jogos Olímpicos de Atenas. A base inicial era a substituição da fita do sistema de *videotape* no processo de edição, por isso a denominação de *tapeless*, pela tecnologia digital -

o registro na forma de arquivos, sem o suporte físico. A partir de 2006, marcado pela disputa da Copa do Mundo de futebol, realizada na Alemanha, o uso do sistema digital de edição não linear representava um processo em “transformação” (Piccinin, 2008, p. 31). A edição digital não linear foi utilizada, simultaneamente, de forma diferente - realizada com uma máquina do *videotape* -, antes de o computador ser transformado no equipamento básico.

O histórico da emissora, pela sua trajetória, inclui a realização de programas de jornalismo televisivo com suportes a partir do filme, depois substituído pela fita do *videotape*, até alcançar o sistema digital - inicialmente com fitas e depois com discos que transformavam as gravações em arquivos. A troca do filme para a fita do *videotape* implicou em uma atitude radical, para o estabelecimento de novos procedimentos. O fim do uso do filme é atribuído a uma decisão do ex-vice-presidente executivo da Globo, J. B. de Oliveira Sobrinho, que mandou, no início da década de 80, “baixar a marreta, quebrar os tanques de revelação, quebrar tudo em São Paulo e no Rio de Janeiro” (Memória Globo, 2004, pp. 90-91).

O sistema digital implantado pela TV Globo complementa a informatização da emissora, realizada na década de 90 (Bonner, 2009). O computador foi transformado, inicialmente, no equipamento essencial para a redação dos textos e para procedimentos necessários à exibição dos programas. O sistema utilizado pela TV Globo integra a produção de conteúdos, através de servidores que armazenam as gravações realizadas no Rio de Janeiro e em todo o Brasil, pelas emissoras do mesmo grupo empresarial e as afiliadas, integrantes da Rede Globo.

O conteúdo, além do *Jornal Nacional*, é utilizado para a realização de outros programas de jornalismo televisivo, exibidos a partir do Rio de Janeiro²⁰². A estrutura operacional da TV Globo, no Rio de Janeiro, está interligada às estações do grupo, instaladas em mais quatro diferentes cidades brasileiras²⁰³. A disponibilidade do conteúdo é utilizada pelo meio online, através do portal *G1*²⁰⁴, de propriedade das Organizações Globo.

As edições do *Jornal Nacional*, como dos outros telejornais da emissora, estão disponíveis no portal, em uma página própria para cada um - da mesma forma que os programas da *GloboNews*. A edição do programa, disponível nos servidores, é colocada no portal, na íntegra ou dividida em unidades, através das reportagens. A liberação, porém, ocorre depois da emissão do *Jornal Nacional* através da Rede Globo, para todo o país.

²⁰² A Rede Globo produz e realiza, além do *Jornal Nacional*, através da Direção de Jornalismo e Esporte, os seguintes telejornais, exibidos para todo o país, entre segunda a domingo: *Bom Dia Brasil*; *Globo Esporte*; *Jornal Hoje*, de segunda a sábado; e *Jornal da Globo*. A produção inclui programas informativos semanais, como o *Fantástico*, *Globo Repórter* e *Profissão Repórter*, além de temáticos. O *Jornal Hoje* e o *Jornal da Globo* são realizados e exibidos a partir de São Paulo.

²⁰³ A TV Globo tem emissoras que fazem parte do mesmo grupo empresarial, em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Recife. A interligação entre todas as cinco, incluída a do Rio de Janeiro, é simultânea, com o mesmo sistema operacional, a partir do fim de 2014.

²⁰⁴ <http://g1.globo.com/index.html>. Último acesso em 21 de abril de 2015.

O portal reúne, além de informações sobre os programas, uma divisão em editorias, sites regionais - feitos pelas emissoras da Rede Globo em cada região brasileira -, blogs e colunas dos jornalistas e os vídeos dos telejornais, separados por unidades ou na íntegra. A convergência representa, para a Rede Globo, uma ação de continuidade baseada em um modelo de TV desenvolvido no fim da década de 60, no Brasil.

A produção estava centralizada na região Sudeste do país - ainda mantida -, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, de onde se exhibe para todo o território nacional (Mattos, 2009). A atual mudança promovida pela tecnologia digital permite distribuir o conteúdo através de plataformas diferentes. A estratégia da Globo corresponde a uma tentativa de adaptação às alterações. A emissora precisa ser entendida como a produtora e distribuidora de conteúdo para uma rede, inclusive de telejornais, que corresponde a um modelo de TV estabelecido no Brasil a partir do fim da década de 60, com a estreia do *Jornal Nacional*.

A concepção, descrita por uma executiva da área de jornalismo da empresa, destaca a adaptação à mudança, principalmente pelo surgimento das novas mídias:

[...] Esse negócio chamado televisão, ele se ampliou de tal forma para essas novas mídias. Então, a gente tem o *G1*, mas tem também o site dos telejornais, mas tem também as redes sociais, mas tem também o *Twitter*, tem o *Facebook* na internet, mas depois tem o *Twitter* na mobilidade, tem a mobilidade. [...] Aqui, eu acho que caminha lento, ainda. São alguns pequenos feudos, já não se competem tanto, já são mais, trabalhando integrados. Acomodados, integrados, adaptados. Bastante. Mas ainda não tenham o que talvez seja para o futuro, e a gente já sabe que em alguns lugares já existe [...] esse núcleo distribuidor de notícias, por n meios, que existem aí, usando a tecnologia.

A mudança atinge o jornalismo no ritmo e o modo estabelecidos pela estratégia da empresa. A integração, utilizada para permitir o acesso ao conteúdo, está refletida na atividade de um editor, jornalista ²⁰⁵ que trabalha com um editor de imagem, na tarefa de editar a notícia, descrita por uma profissional da TV Globo.

Eu tenho o terminal de pesquisa. Tudo que está na casa, de imagens, está ali. É um grande servidor e eu tenho acesso a tudo que está na casa. Inclusive, agora, a gente conseguiu interligar a rede, com a *GloboNews*, que não era interligada. Então, agora, eu tenho as coisas da *GloboNews* também, tudo o que existe na casa. Eu posso separar o que eu quiser. [...] Então, posso criar uma lista e posso dizer. Olha, pega a lista tal, que já está tudo lá, mastigado. Isso, já é uma pré-

²⁰⁵ Para estabelecer uma avaliação sobre a forma utilizada no Brasil e em Portugal, sublinhamos que a designação de jornalista, no caso brasileiro, define uma profissão, com uma diferença de funções relacionadas com a categoria, entre elas a de editor — às vezes chamado de editor de texto ou editor de notícias, para distinguir do de imagem ou de VT, mais adequado quando o sistema era o *videotape*. Em Portugal, o termo jornalista designa a profissão e serve de termo genérico para todas as atividades, exceto a de produtor, repórter de imagem e editor de imagem, já que, no caso dessas funções, os profissionais são identificados pelas atividades que desempenham.

edição. Eu posso pré-editar, cortar os trechos de imagens que eu quero. Eu já posso deixar tudo prontinho. Agora, a parte técnico-operacional, é o editor de imagem.

O sistema atual é totalmente digital, desde a transferência das gravações para os servidores. As ilhas de edição têm um compartimento para a recepção de gravações feitas em discos digitais. O acervo de imagens da emissora ainda não está todo digitalizado, sendo mantido em sistemas e suportes diferentes, inclusive filme.

2. RTP1/ *Telejornal*: a RTP1 é uma emissora generalista, que transmite a programação com o sinal aberto, parte de um conjunto de meios - entre estações de rádio e TV, além de online da RTP -, mantida sob o controle do Governo de Portugal, na condição de empresa pública mista (Carvalho, 2009). A sede funciona em Lisboa, onde está localizado um centro de produção, uma estrutura igualada pela cidade do Porto. O *Telejornal* é o programa de jornalismo televisivo da RTP1 exibido há mais tempo, desde 1959.

A RTP1 permite desenvolver uma estratégia de convergência jornalística que tem como finalidade a associação dos meios da empresa, principalmente as emissoras de TV. A mudança representa uma perspectiva gerada pelo ambiente digital, com a vinculação do canal temático de notícias - a RTP Informação²⁰⁶ - ao setor responsável pelos programas de jornalismo de TV da empresa - a Direção de Informação²⁰⁷.

O canal especializado significou mais uma atribuição, implementada com os recursos - tecnológicos e sociais, entre os quais estão incluídos os profissionais e sua cultura (Domingo, 2008b) - utilizados pela RTP1 e a RTP2. A RTP Informação dependeu de outro direcionamento da capacidade produtiva, estabelecido pela direção da empresa - considerando o fim de 2013 como referência no tempo, antes da penúltima troca de gestores da RTP:

[...] A estrutura da RTP Informação foi colocada na Direção de Informação, ou seja: a Direção de Informação passou a ter na sua dependência o canal de notícias. [...] no princípio foi muito difícil sensibilizar os jornalistas que estavam a trabalhar para os jornais em canal aberto, para generalista, quer pra RTP1, quer pra RTP2, chegarem com uma notícia e darem essa notícia para a RTP Informação. Porque não havia, não havia essa lógica. [...] agora já

²⁰⁶ A RTP Informação está vinculada à Direção de Informação da RTP desde 2011, depois de funcionar como emissora pública especializada em notícia, com centros de produção no Porto e em Lisboa, com a denominação de RTPN (Lopes, 2011). A origem da RTPN, a partir de 2004, está relacionada com a aquisição pela RTP da NTV, fundada no Porto, em 2001.

²⁰⁷ Os programas de informação da RTP são apresentados através de oito emissoras, entre elas a RTP1, RTP2 e a RTP Informação. A RTP1, além do *Telejornal*, produz e realiza os seguintes programas informativos, de segunda a domingo: *Bom Dia Portugal*; *Jornal da Tarde*; e *Portugal em Direto*, apenas de segunda a sexta. <http://www.rtp.pt/programacao/tv/24-04-2015>. Último acesso em 23 de abril de 2015.

funciona um bocadinho diferente. Foi preciso um processo de quase, entre aspas, abrir as cabeças das pessoas, pra elas perceberem também que havia um canal de notícias e esse canal de notícias, que neste momento não é o ideal, nem pouco mais ou menos, e este canal nós estamos a trabalhar para que seja um canal de referência, no universo do cabo e dos canais de notícia em Portugal - observa uma Subdiretora de Informação da RTP.

A estratégia de convergência da RTP visava integrar a televisão - principalmente a RTP1, RTP2 e RTP Informação -, a rádio e o meio online, através da RTP Multimédia. A RTP1 irradiava a mudança com a prioridade de produção do conteúdo para o *Telejornal* como o programa de maior prestígio, o que é admitido, naturalmente, pela Direção de Informação, através de uma Subdiretora: “O *Telejornal* é o nosso cartão de visitas.”

A dimensão, para a redação do *Telejornal*, representa mais, extrapola a estação que o exhibe, avaliada por uma das coordenadoras, entre os jornalistas responsáveis pela produção e a realização do programa: “[...] Nós sentimos muito o peso do *Telejornal* e eu sinto muito. Nem é cartão de visitas. É a montra da RTP. Sentimos muito o peso da história e da importância disso, não é?” A integração na empresa baseia-se na RTP1 através da disponibilidade do conteúdo do programa, entre as emissoras que fazem parte da RTP.

O setor de Aquisição e Gestão de Sistema (AGS) promove a operação inicial, a partir da transferência do que é gravado - em fitas ou discos digitais, adequadas para a transformação do registro em arquivos -, o que estabelece a ideia da integração, ao tornar disponível tudo o que foi registrado e recebido pela emissora.

Esta área é a área nuclear para a informação, na medida em que é a área onde são recebidos todos os conteúdos para a informação. Ou seja, sejam contribuições das agências internacionais, através dos seus *feeds* por satélites ou por ficheiros, ou seja, também pela entrega, por parte dos jornalistas, do material captado na rua, que nós chamamos, ou designamos, como brutos. [...] é feita uma operação, à qual nós chamamos de *ingest*, onde todo esse material é colocado em servidores de vídeo, em que é, na verdade, feita duas resoluções. [...] o acesso a este material, tanto é feito pelas salas de edição. São salas mais evoluídas. Portanto, o acesso a este material é feito de igual forma, tanto para os jornalistas como também para os editores de imagem. É igual, o processo é o mesmo - descreve o responsável pelo setor de AGS.

A estrutura da RTP1 em Lisboa é semelhante à do Porto, que tem uma proporção menor. A igualdade permite a reprodução do mesmo processo nas duas redações, depois da realização de uma reportagem, atestada por um dos coordenadores do *Telejornal* que trabalha na sede da emissora:

Um jornalista sai em reportagem, com o operador de imagem, o repórter de imagem, faz a sua reportagem e, quando chega, com a *cassete* ou com o disco, porque já há câmaras digitais que vêm em disco, não em cassetes, injeta este conteúdo no servidor e, a partir do momento que ele está lá, qualquer pessoa pode ter acesso a este conteúdo, nomeadamente o próprio jornalista.

A integração torna o conteúdo disponível a todos os programas e emissoras, porque precisa atender ao canal especializado em notícia. A orientação significa o aproveitamento do conteúdo conforme a finalidade de cada emissora, para cada programa. A prática representa uma norma, estabelecida pela Direção de Informação, explicada por uma Subdiretora.

[...] nós não temos, neste momento, uma equipa só pra RTP Informação. O jornalista que vai fazer um direto para o *Telejornal*, também faz para a RTP Informação. O jornalista que está agora na Assembleia da República, a captar as declarações que nós estamos a transmitir em direto na RTP Informação, vai fazer a peça, a reportagem para o *Telejornal*. Nós ainda temos as equipas assim estruturadas, e acho que, sinceramente, é assim que tem que ser. Temos que trabalhar por turnos, mas por turnos para todos os espaços, com a RTP Informação lá dentro, obviamente. Nós temos jornais hora a hora e temos que ter, obviamente, conteúdo para esses jornais, não é?

A mudança permite a utilização do conteúdo através dos outros meios, integrados na estrutura da Direção da Informação. O *Telejornal* tem uma versão na internet - *Meu Telejornal* -, disponível na página da RTP ²⁰⁸. O projeto caracteriza-se pelo uso de uma ferramenta tecnológica - o sistema digital de edição não linear - para a integração, sintetizada por um coordenador:

[...] o *Telejornal* que vai pra o ar, às oito da noite, que tem uma hora, a equipa da RTP Multimedia vai lá e corta peça a peça. Trabalho a trabalho, todos eles são cortados. E a partir daí, conseguimos fazer uma coisa que nós chamamos o *Meu Telejornal*, que é dar a possibilidade à pessoa em casa, não quer ver uma hora de *Telejornal*, quer ver só determinadas peças, vai lá, escolhe quais são as que quer ver, faz o *play* e vê só essas peças.

A cobertura das cerimônias fúnebres do líder sul-africano Nelson Mandela, em dezembro de 2013, é apontada como um exemplo da nova mentalidade e da proposta conduzida pela Direção de Informação da RTP, descrito por uma Subdiretora.

As cerimônias fúnebres foram tratadas pela rádio pra rádio, pela televisão pra televisão. O que é que nós fizemos? Chamamos a multimédia e convergimos o nosso trabalho para a multimédia. Ou seja, foi um trabalho ainda feito para televisão e para rádio, mas depois

²⁰⁸ <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?headline=218&visual=60&tipo=telejornal>. Último acesso em 23 de abril de 2015.

cada um dos canais de informação convergiu para multimídia e ainda estamos a fazer isso um bocadinho, a espaços.

O sistema digital de edição não linear é o instrumento da RTP para integrar a produção de conteúdo, o que permite distribuir através de plataformas diferentes.

O jornalista chega com o material e as nossas plataformas permitem distribuir esse material pra todos que o quiserem usar, ou seja, até pra nós que dominamos também esta ferramenta, nós próprios, jornalistas, chegamos da reportagem e podemos ser nós a fazer esta edição, não precisamos que um editor tenha disponibilidade para trabalhar conosco, que uma sala de edição esteja vaga. No nosso computador, na nossa secretária, nós conseguimos no imediato fazer o trabalho, básico, não é, mas que queremos que vá pra o ar”, justifica a estratégia uma Subdiretora de Informação.

3. GloboNews/ *Jornal das Dez*: a emissora é o primeiro canal brasileiro especializado em notícias, implantado pela TV Globo, sob a inspiração da CNN (Paternostro, 2006). A GloboNews funciona no Rio de Janeiro - dois andares acima da redação do *Jornal Nacional*. A sua trajetória de pioneirismo, como estação de TV que funciona no ambiente digital, através da distribuição do sinal de forma fechada, com o pagamento para o acesso aos programas, está relacionada com a estratégia de integração desenvolvida.

A convergência na emissora está representada pela vinculação com a TV Globo, como parte da empresa. Uma característica é a de servir para avaliar os projetos que representam mudanças, como ocorreu com a substituição da fita do *videotape* - o sistema *tapeless* -, em 2004, durante a realização dos Jogos Olímpicos de Atenas. A cobertura da Copa do Mundo de futebol de 2006, disputada na Alemanha, permitiu a sua posterior ampliação, materializada pelo uso do sistema digital de edição não linear.

A mudança progressiva faz parte da memória dos profissionais que iniciaram a atuação como jornalistas na GloboNews, marcada pela modificação do acesso à informação estabelecida pela tecnologia digital: “O sistema digital da TV Globo, no Rio de Janeiro, começou a ser implementado na GloboNews. [...] O primeiro processo foi de... a gente recebia as agências internacionais de notícias, na forma digital, e depois a gente começou a receber o material de rua”, relembra um editor da emissora, atualmente na TV Globo.

A GloboNews, vista por meio da sua estrutura física e operacional, é uma emissora, totalmente, separada da TV Globo, ainda que esteja localizada no mesmo prédio. Uma das formas de separação, a parte operacional, é evidenciada pelo uso de ilhas de edição independentes, assim

como procedimentos de uma emissora especializada em notícias. “Aqui é o contrário. Um servidor se distribui pelas ilhas para que todo mundo possa ter aquele acesso”, explica uma executiva do jornalismo da Rede Globo, que mantém a atuação voltada para o canal temático.

A diferença mantida até 2014, quando houve a interligação entre todos os servidores - o que permitiu o acesso de outras redações ao conteúdo da GloboNews, como ocorreu com o *Jornal Nacional* - corresponde a uma condição da emissora. Um aspecto que valoriza o imediatismo para divulgar uma notícia, justificada por uma jornalista, uma das responsáveis pela produção e realização do *Jornal das Dez*: “[...] as nossas ilhas são interligadas, porque, justamente, temos muitos jornais. Você deixa matéria de um jornal para o outro, você consegue conteúdo em todas as ilhas, facilita muito a nossa vida. [...] O editor do jornal das 18 horas e o editor do jornal das 10 [os dois podem editar para telejornais diferentes]. O mesmo assunto. Às vezes com repórter diferente pode ter uma versão diferente de todos os VTs, pode fazer ao mesmo tempo.” Da mesma forma que a TV Globo, o sistema é totalmente digital, com o mesmo compartimento nas ilhas de edição para a recepção de gravações feitas em discos digitais.

A especificidade representa o esforço para garantir um espaço no mercado brasileiro de TV, mesmo que precise manter a referência interna de servir à experimentação e ao desenvolvimento de novos projetos, condição que não permite prescindir da ligação com a TV Globo. O começo, através da GloboNews, da introdução da tecnologia digital, com o sistema *tapeless*, define a sua referência para realizar testes, como avalia uma executiva da área de jornalismo da empresa.

[...] quando você começa a implantar um projeto, principalmente numa rede do tamanho como esse aqui, da TV Globo, quando você começa a implantar o projeto é sempre uma coisa muito piloto, é sempre uma coisa pequena, e é sempre no teste. [...] Pra depois ele ampliar, mas com uma qualidade testada. E eu acho que isso é o que aconteceu.

A integração do conteúdo na GloboNews permite, para a emissora, maior vínculo com a natureza do seu modelo - de canal temático, especializado em notícia. A utilização da estrutura - igual, como ferramenta tecnológica, à da TV Globo - indica uma concepção baseada no estabelecimento de uma autonomia entre os canais segmentados.

A tentativa de diferenciar-se aparece através do *Jornal das Dez*²⁰⁹, telejornal que a emissora caracteriza como uma alternativa de maior aprofundamento da notícia, em um canal que tem como marca a rapidez para divulgar a informação. Em uma emissora como a GloboNews, os programas de jornalismo devem representar uma dinâmica que não restrinja a notícia ao

²⁰⁹ A grade de programas da GloboNews, pode ser verificada através de <http://g1.globo.com/globo-news/programacao.html>. Último acesso em 23 de abril de 2015.

imediatismo, explica um editor da TV Globo com a experiência de trabalhar no canal de notícias:

[...] em um canal especializado em notícias, você vai ter que ir atualizando a notícia, conforme o tempo. [...] No canal especializado em notícias, você tem o público específico do horário, mas você tem sempre a possibilidade de ir aprofundando a notícia, conforme o tempo vai passando, ganhando novas formas de buscar informações. Buscar entrevistados, gráficos, tudo mais, se aprofundando a cada instante, para formar e dar a possibilidade para a pessoa que está assistindo de ter mais informação e formar opinião.

4. SIC Notícias/ Edição da Noite: a referência à convergência relacionada com a SIC Notícias está vinculada a uma estratégia de funcionamento da emissora desde o seu início, ao ser incorporada pela empresa do setor de TV, formada a partir da SIC generalista. A estação representa a continuidade, em Portugal, de um canal temático especializado em notícias, ao incorporar o projeto do antigo CNL, pioneiro neste segmento, inaugurado em 1999 e extinto um ano depois, com a transferência do controle para o grupo, atualmente, proprietário da SIC Notícias (Sousa & Silva, 2003; Silva, 2004).

A SIC Notícias está em operação desde 2001, relançada pelo novo grupo proprietário, sem perder características do projeto da emissora extinta - a operação com procedimentos de edição através do sistema digital, o que permitia integrar a produção de conteúdo e a participação do jornalista no processo. A forma de integração está influenciada por um projeto que associou as suas características com o de uma emissora transmitida com o sinal aberto - a SIC generalista, uma das empresas do setor de TV do mesmo grupo empresarial.

A origem da SIC Notícias implicou na integração que caracteriza a atuação das emissoras, estabelecida como “plataforma SIC” (Bastos *et al*, 2010, p. 169), formada pelas estações temática e generalista, com a inclusão da empresa do meio online - SIC Online. A estratégia representou - como parte inicial do projeto, desenvolvido em duas etapas - a extensão do modelo da SIC Notícias para a SIC generalista.

O projeto, desde 2010, está em uma segunda fase, com a troca do sistema digital de edição não linear por outro, que é considerado mais adequado. Uma comissão formada por profissionais de diferentes setores da empresa, inclusive com a participação de uma representante dos jornalistas, avaliou a mudança.

A integração da redação e a digitalização de todo o processo de produção de notícias começou muito antes do *Sonaps*²¹⁰. A SIC

²¹⁰ A denominação do sistema digital de edição não linear da SIC pelo fornecedor e usado para identificação genérica do projeto na empresa. Mais informações em <http://www.sony.co.uk/pro/product/broadcast-products-creative-software/xpri-ns/overview/#overview>. Último acesso em 25 de abril de 2015.

Notícias, que existe desde janeiro de 2001, teve sempre a redação digitalizada e com os jornalistas a editarem as próprias peças. Em 2003 o processo foi alargado à redação da SIC generalista. Desde então as redações foram integradas e, apesar das diferentes equipas, passaram a funcionar como uma só. Em 2010, a SIC começou a pensar substituir o sistema digital que usávamos, o *Newsbase* [o sistema anterior, relacionado com o *Clip Edit*]. O *Newsbase* estava a mostrar-se insuficiente para as necessidades da redação e também um pouco retrógrado com o aparecimento de novos formatos digitais. Os servidores eram pequenos e já não havia hipótese de fazer atualizações - justifica a representante dos jornalistas.

A opção é, desde o início da SIC Notícias, claramente definida como uma estratégia para dois modelos de TV da empresa em Portugal, reconhecida pela direção da emissora.

[...] A SIC Notícias nasceu de um canal, que era o Canal de Notícias de Lisboa. Era exterior à SIC. A SIC depois, digamos, ficou com ele. Inicialmente eram duas realidades diferentes, apesar de estarem aqui próximas e partilharem meios. Mas entendeu-se, obviamente, na economia em que vivemos, que tínhamos que fazer, digamos integrar esses meios. [...] Obviamente que os jornais da SIC chegam a um auditório, em números, maior. Mas nós, SIC Notícias, temos um auditório qualificado e que exige a cada hora que passa uma resposta muito rápida. [...] Todos os dias estamos nessa batalha [...] No caso da SIC Notícias, ele teve vida própria, digamos, antes de se integrar.

O funcionamento da SIC Notícias está relacionada com a SIC generalista e a SIC Online, adaptada a uma fórmula determinada pelo ritmo informativo de um canal de notícias 24 horas. Uma ação que envolve, permanentemente, as três plataformas, com o prevalectimento da especificidade de cada emissora, definida pela direção. O telejornal *Edição da Noite*, como todos os programas de informação das duas emissoras ²¹¹, depende da estrutura comum, a serviço da plataforma SIC.

A realização do programa está centrada em uma prática, justificada pela estrutura, que permite à coordenação o foco exclusivo no telejornal *Edição da Noite*.

[...] não consigo ser especialista em todas as disciplinas. Ter editorias a funcionar, ter várias áreas setoriais, dá-me a garantia de que não estou a passar ao largo em nenhum assunto importante. Eles produzem autonomamente e nós fazemos a nossa seleção. [...] Posso tomar decisões à margem daquilo. Pra isso, conto com a minha equipa, mas essa forma para a minha mecânica de pensamento, raciocínio de funcionamento, é mais *friendly* - avalia a coordenadora da *Edição da Noite*.

²¹¹ A programação da SIC Notícias está baseada na exibição de telejornais entre 6h e 0h, subdivididos em três blocos - manhã, tarde e noite - com um espaço maior para os dois primeiros. <http://sic.sapo.pt/grelha>. Último acesso em 23 de abril de 2015.

O sistema digital de edição é utilizado nas redações de Lisboa e do Porto, o que amplia a integração para produzir e realizar os programas. O processo de edição, mesmo com a participação do jornalista, não extinguiu a função do editor de imagem. O sistema permitiu uma distinção para as atividades desse profissional, inicialmente pressionado pela transformação da rotina, com as demissões geradas:

Na altura houve redução de pessoas e também tivemos alguma redução de trabalho. Mas, principalmente, o que temos agora é mais trabalho de qualidade, porque foram feitas grandes reportagens, reportagens especiais, eventos e tudo. E houve essa seleção de trabalho. Ou seja, a coisa que é preciso mais cuidado na imagem é, de facto, pra nós.” - define um editor de imagem, ao fazer referência ao critério que separa as reportagens em tipos, um deles - “com mais cuidado na imagem” - feito por profissionais como ele.

A premissa inicial do funcionamento da SIC Notícias - a participação dos jornalistas na edição - representa a forma de integração, sobre a qual atuam os profissionais da SIC Online, do mesmo modo que os das emissoras de TV - do canal temático e da generalista. Um diálogo, com uma jornalista do meio online, entre os contatos com os profissionais da SIC, ilustra esta condição.

- E o trabalho específico de edição de imagens, vocês também do Online estão treinados para fazer esse trabalho?

- A formação é igual para todos os jornalistas da SIC - responde a jornalista.

- Todos daqui [da SIC Online] editam?

- Todos. A jornalista complementa - enfática.

A referência à forma estabelecida de integração pelas emissoras é um aspecto da convergência jornalística para o funcionamento de cada uma delas, relacionado com o número e a abrangência dos meios -, além do ritmo informativo (Salaverría & Negrodo, 2008). A integração estabelece a prática adotada para produzir e realizar os telejornais - parte do *corpus* desta pesquisa -, permitindo definir as modalidades de convergência, entre as escalas mediática e geográfica, além das fórmulas adotadas pelas quatro estações do Brasil e de Portugal - determinadas pelo ciclo de produção (Tabela 21).

Tabela 21: Convergência (modalidades e fórmulas)

Emissora	Telejornal	Modalidade (Escalas)	Fórmula
TV Globo	<i>Jornal Nacional</i>	Convergência a três (TV, em plataformas diferentes e online); meios nacionais.	Ritmo informativo, adequado ao ciclo de produção.
RTP1	<i>Telejornal</i>	Convergência a quatro (TV, em plataformas diferentes, rádio e online); meios nacionais.	Ritmo informativo e seções temáticas, relacionados com cada plataforma.
GloboNews	<i>Jornal das Dez</i>	Convergência a três (TV, em plataformas diferentes e online); meios nacionais.	Ritmo Informativo, fluxo de 24 horas.
SIC Notícias	<i>Edição da Noite</i>	Convergência a três (TV, em plataformas diferentes e online); meios nacionais.	Ritmo informativo e seções temáticas, relacionados com cada plataforma.

Fonte: elaboração própria

As observações refletem as opções das quatro emissoras. As escalas de convergência e as fórmulas associadas são decorrentes das estratégias estabelecidas por cada uma delas. As ferramentas tecnológicas (Salaverría & Negredo, 2008) são os instrumentos da integração, porque permitem o estabelecimento de novas rotinas, com as mudanças dos processos operacionais das TVs.

4.1.2. As rotinas: o espaço e as formas de realização

A estrutura de cada estação de TV tem características particulares, baseadas na estratégia de convergência desenvolvida, mas funcionam através do mesmo princípio: o registro da forma digital, bem como a recepção e distribuição de cada produção através de servidores, com a separação em alta e baixa resolução, além das rotinas produtivas específicas dos telejornais. A disponibilidade nos servidores é o que permite a realização das atividades, através do computador.

Os servidores funcionam como uma espécie de grande depósito do que é gravado por uma emissora, armazenando através de um procedimento denominado por uma expressão em inglês - *ingest*, incorporada ao vocabulário dos profissionais de TV com o uso da tecnologia digital. “[...] inventou-se esse verbo, ingestado no grande HD, no grande servidor, lá da TV”, a observação de um editor do Jornal Nacional está relacionada com o termo que descreve a transferência da gravação para o servidor.

A integração é desenvolvida por meio da realização dos procedimentos operacionais de uma TV, entre eles a edição através do sistema digital não linear. A estrutura que tem a recepção e a

disponibilidade nos servidores é complementada pelos recursos da informática e da tecnologia da informação. Os computadores integram os processos (Keirstead, 1999 & 2005; Hemmingway, 2008), incluindo as práticas dos jornalistas. A maneira de utilização dos computadores tem duas formas, com programas diferentes: uma relacionada a textos ²¹²; a outra relacionada aos procedimentos operacionais de edição, emissão e distribuição do sinal para o acesso às emissoras.

Os computadores permitem a realização de tarefas diversas, desde a redação de textos ao controle de equipamentos, com o *hardware* e o *software* adequados. As tarefas são realizadas a partir dos postos de trabalho. A edição da notícia, um procedimento implantado na década de 90 (Bandrés *et al*, 2002; Avilés, 2006a), da mesma forma que pode ser realizada de uma mesa na redação, pode também ser feita em áreas específicas - as ilhas de edição - e até mesmo fora das estações, por meio de computadores portáteis. A transmissão para as emissoras pode ser feita através de ligação à internet.

As emissoras de TV, relativas aos telejornais que fazem parte do *corpus* do estudo empírico, dispõem de recursos que permitem a realização de procedimentos iguais. As distinções surgem em decorrência da alternativa de integração, o que caracteriza o estágio (Bastos *et al*, 2012) e o nível (Avilés *et al*, 2009). Os aspectos que determinam a integração nas redações, entre as que estão relacionadas com a pesquisa, implicam em compreender a forma do seu desenvolvimento.

O computador permite a realização de diversas tarefas operacionais das atividades de uma redação e de uma estação de TV. O sistema digital de edição representa a mudança nas emissoras de TV do Brasil e de Portugal, com a influência que exerce a tecnologia na definição da forma da notícia. A avaliação, como parte do estudo empírico, relaciona-se com a prática adotada pelas emissoras para realizar as rotinas produtivas dos seus programas de jornalismo televisivo.

1. TV Globo/ *Jornal Nacional*: a redação da TV Globo, no Rio de Janeiro, centraliza a produção do *Jornal Nacional*. Os jornalistas trabalham na área de um antigo estúdio - no andar térreo, da sede da emissora -, antes utilizado para a realização de novelas, transferidas para outra unidade, separadas do jornalismo. A redação, instalada no fim da década de 90, serve de cenário para o telejornal, exibido de um mezanino, construído em 2000 (Bonner, 2009).

²¹² Os programas de informática utilizados pelas emissoras para a redação de textos representam a primeira forma de integração do conteúdo, através das informações relacionadas com as notícias, assim como as referências sobre as tarefas cotidianas, realizadas com o computador (Keirstead, 1999 & 2005). As emissoras do Brasil e de Portugal, entre as incluídas como *corpus* da pesquisa, utilizam sistemas de fornecedores diferentes (Tabela 22), mas têm a mesma finalidade.

A rotina do telejornal desenvolve-se através de uma estrutura que coordena a produção de conteúdo por todo o Brasil, por meio das emissoras que fazem parte da Rede Globo. A coordenação é realizada no Rio de Janeiro, por um grupo de jornalistas em um setor denominado de Mesa de Produção da Rede, que substituiu o antigo Centro de Produção de Notícias (CPN), formado na década de 80.

A função da Mesa é reunir as informações de assuntos gerais de todo o país e de esportes que são avaliados em uma reunião, às 10 horas da manhã, de segunda a sexta-feira. A forma atual é por meio de vídeo conferência, diferente em relação ao recurso tecnológico utilizado quando foi idealizado - apenas uma conexão de voz entre os vários participantes, localizados em diferentes cidades brasileiras.

Nas redações da TV Globo, o procedimento mantém uma denominação recebida no passado, na década de 80, quando era chamado de “reunião da caixa” (Bonner, 2009, p. 77). A reunião faz uma avaliação da oferta de assuntos para o *Jornal Nacional* - “vender” é a expressão usada -, o que permite a definição de um espelho - o conteúdo previsto para o telejornal elaborado, geralmente, pelo editor-chefe, baseado em uma ordem e um espaço de tempo, em função da grade de programas da Rede Globo.

Os assuntos internacionais, indicados por um coordenador específico da área, vão ser confirmados através dos responsáveis pelos escritórios no exterior, em Nova York e Londres, da mesma forma que os de esportes, o que é feito por um produtor específico que participa da reunião. O conteúdo relacionado com o Brasil é definido por telefone, por um jornalista da Mesa de Produção - em contato com algumas das principais emissoras afiliadas, entre as que fazem parte da Rede Globo -, com a participação dos responsáveis pelo programa em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Recife - estações de TV que são propriedade da Globo - na conferência realizada por vídeo.

Uma segunda reunião, realizada na parte da tarde, às 14 horas, com a participação de todos os editores do *Jornal Nacional* que atuam em cinco áreas temáticas (Geral, Política, Economia, Internacional e Esporte), confirma o espelho, elaborado depois da reunião realizada na parte da manhã. Os editores do programa são 12, incluído o editor-chefe e uma editora-executiva - os dois apresentadores do programa, além de um editor-chefe adjunto, que conduz a exibição. Os profissionais de grafismo e edição de imagem pertencem a áreas específicas de trabalho, relacionadas com a Direção de Jornalismo e Esporte, à qual está subordinada a realização do telejornal.

A confirmação do espelho define a atividade dos editores, os responsáveis pela forma da notícia, com a participação dos editores de imagem. A tarefa de cada editor depende da área

de atuação dele. O editor faz uma intermediação do trabalho realizado pelo repórter, em geral, distante desta fase da rotina produtiva que permite estabelecer como a informação vai ser divulgada através do *Jornal Nacional*.

Como sou um editor de um telejornal de rede - o JN [expressão usada na Rede Globo para denominar o telejornal] -, trabalho com os editores das praças que produzem as matérias. Troco ideias. Vejo e proponho mudanças no texto do repórter. Acrescento informações. Depois recebo o material, normalmente já editado, para completar com alguma coisa: arte, imagens de arquivo e faço, com o editor de imagens, a edição final. Mostro a reportagem para a chefia e sendo ela aprovada, fazemos a exportação para o servidor de exibição, explica um editor do programa.

O espaço da redação do *Jornal Nacional* é dividido com outros programas de informação diária da TV Globo, realizados no Rio de Janeiro, além dos que fazem parte da grade regional - exibidos apenas no Estado do Rio de Janeiro. Das ilhas de edição - um total de dez - apenas três são exclusivas do programa, duas delas utilizadas para editar notícias de assuntos esportivos e internacionais. As sete ilhas restantes são para as notícias previstas para o telejornal, divididas com os programas regionais de jornalismo televisivo da TV Globo.

A emissora promoveu a mudança do sistema digital de edição não linear utilizado, concluída em 2014, em todas as estações da empresa - no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Recife, incluída a GloboNews. A emissora fez a troca do programa *XPRI* - fabricado pela *Sony* - pelo *Newscutter*, da *Avid*. A modificação ampliou a forma de integrar o conteúdo, com o acesso aos servidores da GloboNews, que anteriormente não existiam.

O sistema digital de edição permite apenas aos editores de imagem a realização do processo. Os jornalistas, mesmo os editores têm acesso limitado ao conteúdo. Através de um computador específico, chamado de terminal, os editores realizam pesquisas de gravações e organizam listas dos trechos - de imagens e entrevistas - em baixa resolução. A edição é feita de forma prévia, algumas vezes entre a redação e a ilha, descreve um editor do *Jornal Nacional*: “[...] Na minha mesa, posso assistir ao material que chega e planejar a minha edição a caminho da ilha. Posso também fazer uma pré-edição separando os *clipes* que o editor de imagens vai utilizar. Ainda estamos no início desse processo, mas ganhamos muito em velocidade no processo de edição.”

As listas de edição são feitas a partir das gravações disponíveis nos servidores e enviadas para o editor de imagem. As listas antecipam o processo de editar, ainda que seja concluído pelo editor de imagem. Os computadores que funcionam como terminais de pesquisa não estão

disponíveis em toda a redação e são diferentes dos utilizados para a redação de textos, que têm um programa específico.

2. RTP1/ *Telejornal*: A sede da RTP, em Lisboa, funciona como a redação central do programa. O espaço, dividido em três níveis, concentra a área de trabalho dos jornalistas, separados por seções temáticas, além de dois estúdios - um exclusivo para o *Telejornal* e o *Bom Dia Portugal*; o outro para a RTP Informação -, no piso mais abaixo. No piso intermediário está uma área operacional, onde funcionam as ilhas de edição, o setor de grafismo e o da transferência do material gravado para os servidores. No terceiro nível, de acesso à empresa pela entrada principal, funcionam setores como o Desporto, a Agenda e a RTP Multimédia, em seguida às salas da Direção da Informação. O contato entre os setores é feito pelo telefone, por ramais internos.

A estrutura representa o conceito de “*open space*” (Saraiva, 2011, p. 23), organizado com a designação de *Newsdesk*, marcado pela presença no centro da redação dos profissionais das diversas estações da RTP. A forma corresponde a um modelo implantado em Portugal pela SIC. A área da redação é um espaço amplo, que ocupa a parte mais abaixo a partir do nível de entrada da sede da RTP. O prédio foi recebido pelo Governo português da empresa que realizou a Expo 98, incluindo o sistema operacional usado para a edição não linear, usado na transmissão do evento.

Em cada uma das extremidades da redação estão duas *régies* para a exibição dos programas das emissoras subordinadas à Direção de Informação. O estúdio do *Telejornal*, na verdade, está integrado ao ambiente da redação, de forma mais evidente que o segundo, utilizado pela RTP Informação e separado por uma parede de vidro, ainda que permita perceber a movimentação, durante a apresentação dos programas. O funcionamento da estação inclui ainda a produção e emissão dos programas de informação da RTP2.

A utilização dos estúdios nunca é simultânea. Um esquema de rodízio estabelece uma subdivisão de tarefas e emissões entre as redações de Lisboa e do Porto. A regra é que a exibição dos programas de informação seja feita através das duas cidades, em horários e turnos pré-estabelecidos, da seguinte maneira: a partir das 6h30m, iniciada em Lisboa, com o *Bom Dia Portugal*, e encerrada no Porto, à uma hora da madrugada, com o *telejornal 24 horas*, da RTP2.

A realização do *Telejornal* tem como marco uma reunião a partir das 12h30, entre segunda e sexta-feira, na qual a definição dos assuntos da edição prevista para as 20h serve para observações sobre o programa do dia anterior. Em uma reunião realizada no dia 11 de dezembro de 2013, uma primeira parte avaliou o início da cobertura da morte de Nelson Mandela. Um dos equipamentos utilizados na África do Sul apresentou um defeito e

comprometeu o trabalho de uma das duas equipes enviadas pela emissora - uma delas deslocada de Moçambique ²¹³.

A conversa refletiu um tom preocupado, porque a RTP1 não tinha o registro da presença do Presidente de Portugal, Cavaco Silva, no estádio Soccer City, o local do primeiro dia da cerimônia, em Johannesburgo, porque houve a quebra de uma das câmeras. A imagem incluída na reportagem foi aproveitada da gravação de uma entrevista com o Vice-Presidente de Angola, Manuel Domingos Vicente, alternativa que foi definida na edição, descrita na reunião.

A reunião teve dois tons. A outra parte, a de definição do alinhamento, propriamente, dito, estabeleceu, entre outros assuntos, um desdobramento da cobertura da morte de Mandela. Em todas as propostas, a indicação de assuntos para a realização e edição, durante à tarde, para que fossem exibidas à noite, no *Telejornal* - a complementação de uma finalidade da reunião de alinhamento.

A reunião é conduzida pela coordenadora do *Telejornal* - a responsável pela exibição do programa - que, a cada assunto definido, fazia a inclusão no alinhamento, da mesma forma que o editor- executivo - a quem cabe gerir a redação, uma tarefa realizada por dois profissionais, em Lisboa, em turnos iguais, baseados na rotina diária das três emissoras, iniciada às 6h30 e encerrada à 1h. Entre os outros participantes da reunião sempre devem estar os coordenadores, aos quais estão subordinadas as seções temáticas - Política, Sociedade, Economia, Internacional, Desportos e Cultura -, e integrantes da Direção de Informação, como uma Subdiretora - na reunião realizada um dia antes, 10 de dezembro, o então diretor, Paulo Ferreira, esteve presente.

A responsável pela Agenda, o setor que relaciona os assuntos fora das áreas cobertas através das seções temáticas, complementa a lista, que não incluía um representante da RTP Multimédia. A reunião, às quintas-feiras, é subdividida em duas partes, em que a primeira, integrada às atividades da redação, é destinada a um planejamento semanal, com a participação através de vídeoconferência das redações do Porto e da Madeira.

A produção do *Telejornal* depende da atuação da coordenadora, com o apoio do editor - executivo, além dos coordenadores de cada seção, com base na reunião de alinhamento. O coordenador tem o apoio de um realizador - com orientações específicas para o setor de exibição -, e do apresentador, através do roteiro para a exibição do programa. A tarefa impõe a preocupação com as informações do roteiro, a disponibilidade das reportagens para exibição,

²¹³ A estrutura de correspondentes estrangeiros da RTP inclui cidades da Europa, da África - nos países de língua portuguesa -, Ásia, Estados Unidos e América do Sul - no Brasil.

de acordo com a ordem pré-estabelecida, e a preocupação com a emissão das outras emissoras, acompanhada através de um conjunto de monitores, vistos da sala de operações - a *régie*.

A edição do programa gravita em torno das salas - são sete, localizadas no nível intermediário entre os dois pisos da área que divide a redação, e mais duas no primeiro andar, específicas para a tarefa. O sistema digital de edição não linear usado na RTP - *Quantel* -, mantido no prédio depois da Expo 98, pode ser utilizado de três formas.

A primeira delas, a mais simples - denominada *Q View* - usada apenas para avaliar a gravação que está disponível, é utilizada para a escolha de imagens e declarações, como uma pesquisa; a segunda - *Q Cut* - é usada pelos jornalistas na edição, de uma forma limitada, servindo basicamente para “cortar a boca” - expressão usada na redação da RTP para referir-se a entrevistas - e *off*, sequência de imagens para texto a ser lido pelo apresentador de pequenas notícias. A terceira - *Q Edit* - é exclusiva dos editores de imagem, com recursos visuais, diferentes dos outros tipos e usadas em alta resolução.

As salas de edição estão em uma área de circulação obrigatória, percorrida pelos jornalistas para o trabalho com os editores de imagem. Dois cartazes definem o que elas representam. No primeiro, a inscrição: “Zona livre de endorfinas. Não esteja à espera de um sorriso. Há muito que não vemos o Sol raiar”; no outro: “Pouco barulho, por favor. Edição de reportagens em progresso.”

Uma tentativa de contato com um editor de imagem, depois das 16 horas, é desaconselhada. Uma norma, não escrita, estabelece que a única disponibilidade deles seja para a edição de notícias previstas para o *Telejornal*.

3. GloboNews/ *Jornal das Dez*: O dia do telejornal começa ao meio-dia, iniciado por uma das jornalistas que participa da definição do seu plano de voo, antes da presença dos principais editores - a editora-chefe e o editor-executivo:

[...] é a produtora-executiva - uma referência a quem inicia a definição de cada edição do *Jornal das Dez*. Ela chega ao meio-dia e aí ela começa a ver as notícias do dia, coisas que a gente já combinou do dia anterior, o que é que tem. O que já está produzido, o que é não tá, já vai distribuindo, mais ou menos, entre os editores. Ela abre o espelho, mas não fecha. Ela põe tudo lá que acha que tem que ter. Aí, às 13 [...], a gente começa a conversar os três, se ficou alguma coisa de fora, se a gente ainda quer colocar alguma coisa. A nossa reunião é as 16, a gente tem três horas para a reunião - descreve a rotina a editora-chefe do telejornal.

A segunda parte, realizada com a participação de todos os editores do *Jornal das Dez*, define o conteúdo do programa:

Os nossos editores só chegam às 16. E aí, se nesse espelho, que eles já pegaram pronto, eles acham que está faltando alguma coisa... Por exemplo, hoje a gente não tinha achado que precisava botar muito grande o avião [o avião do voo MH370 da Malasya Airlines, desaparecido desde março de 2014]. Ia entrar em uma lapada, que é uma notícia, uma notinha coberta. Mas o editor pediu, falou que tinha informação a mais. A gente refaz, também escuta o que eles estão falando.

Para os editores do *Jornal das Dez*, os responsáveis pela definição do conteúdo do programa, as orientações que estabelecem são passíveis de uma avaliação. A reformulação é feita através da mudança do espelho, a indicação da ordem e o tempo de cada assunto: “O espelho é feito antes da reunião. [...] Claro, nada é muito rígido.” O princípio fundamental é o aproveitamento do que é feito pela emissora, exclusivo: “A gente não usa nada de ninguém. E tudo feito pela GloboNews.”

A referência marca a diferença de um período no qual o telejornal dependia do conteúdo destinado ao *Jornal Nacional*. O aproveitamento, posterior à exibição do programa, dependia de uma liberação. A valorização de uma produção exclusiva é uma das referências para o estabelecimento de uma autonomia. O conteúdo próprio do *Jornal das Dez* estabelece uma identidade para a emissora, exemplificada na descrição de como pode ser uma edição do telejornal, feita pela produtora-executiva:

[...] além daquela reportagem que é editada, que é feita na ilha de edição, que pode ser por Brasília, por exemplo. Uma matéria sobre o Marco Civil [regulamentação do uso da internet no Brasil, aprovada em abril de 2014], depois vinha o comentário da Renata Lo Prete, que é comentarista de Política, amarrando aquela história, ou o Merval [Pereira] para contextualizar aquilo ali. Não só tem a matéria, que é editada, é feita, como a parte do comentário.

A redação da GloboNews reúne a produção dos telejornais da emissora, os que são relacionados com notícia - com o sentido de *factual news* - e serve de cenário para a apresentação de todos. Os editores do *Jornal das Dez* trabalham no mesmo espaço que os jornalistas que fazem os programas de informação exibidos a cada hora e os especializados em economia, dois andares acima da redação do *Jornal Nacional*, no nível correspondente ao da entrada principal da sede da emissora.

A rotina da emissora, como comparação - ainda que seja uma realidade improvável para definir a dinâmica da realização de programas de forma sucessiva, para divulgar a notícia - é

relacionada com a de um avião, mantido no ar sem a interrupção do voo, a lembrança mantida por uma editora do *Jornal Nacional*, depois da experiência de trabalhar no canal de notícias:

[...] na GloboNews você tem uma gaveta [espaço no sistema de texto, para arquivamento relacionado com um programa] que você vê o que os outros editores, mais cedo, fizeram, meio que você acompanha o dia, e você vê o que precisa ser atualizado. Uma troca de turnos, do que precisa ser atualizado. E aí, você, meio que pega o Boeing andando e mantém ele no ar. [...] na GloboNews, você vai, você vai atualizando. Como a GloboNews tem jornal de hora em hora, na minha época. Eu trabalhei lá, antes dessas mudanças, grandes, que tiveram. Por exemplo, começou uma reunião. A reunião acabou, no próximo jornal, então, acabou, o resultado foi esse, enfim.

A edição do *Jornal das Dez* é feita em cinco ilhas, do mesmo sistema digital não linear da TV Globo - *Avid*. As ilhas, nas quais a edição da notícia é feita com os editores de imagem, estão localizadas em um corredor em frente à redação. A concepção é a mesma da TV Globo, em geral, baseada em tarefas divididas, relacionadas com o conteúdo e a forma, em que a participação do jornalista - um editor - depende do controle operacional de um profissional especializado - o editor de imagem.

A estrutura da GloboNews, pela importância que tem divulgar uma informação da forma mais rápida, pela natureza da emissora como um canal temático de notícia, porém, tem uma diferença no sistema digital de edição, em comparação com a TV Globo. Os editores, sem a necessidade de usar uma ilha de edição, podem fazer a exibição de uma informação - avaliada da redação -, diretamente, do computador, da mesa de trabalho: “Na redação, também, a possibilidade de assistir ao material”, observa uma editora, complementada por outro editor quanto ao procedimento, em uma eventual notícia para divulgação imediata: “De enviar, direto da redação. [...] É mais rápido, você queima uma etapa [a da edição, na ilha].”

O esforço da GloboNews tem sido, para além de garantir a condição de pioneira, usar a estrutura da Rede Globo, mas com uma identidade própria, de uma emissora inserida no mercado com uma característica diferente. O programa *Jornal das Dez* contribui para esta estratégia, com a consolidação do projeto que marcou a sua inclusão na grade da emissora, desde o início dela (Paternostro, 2006). A GloboNews sofreu o abalo do pioneirismo, com o surgimento de emissoras concorrentes, entre os canais temáticos que transmitem notícias 24 horas por dia.

O projeto da Globo, inspirado na rede norte-americana CNN, implantado a partir de 96, estimulou o surgimento de outros no Brasil. Emissoras, como a Bandeirantes e a Record, desenvolveram as suas estações especializadas em notícias, denominadas, respectivamente, como Band News e Record News. A segunda das emissoras, porém, estabeleceu uma diferença

do projeto da GloboNews, que é transmitir o sinal de forma aberta, sem a necessidade de pagamento para o acesso aos programas. Uma diferença que impõe uma redefinição para um canal temático - a GloboNews - que transmite com o sinal fechado, e que exige o pagamento.

4. SIC Notícias/ Edição da Noite: A rotina produtiva do telejornal *Edição da Noite* reflete a dualidade da SIC Notícias: a necessidade de ser específica, porque representa uma alternativa como modelo de TV, mas também dependente de uma estrutura voltada para a emissora maior, representada pela SIC generalista.

A definição dos assuntos e recursos para a produção do programa, da mesma forma que outros telejornais das duas emissoras, é estabelecida em duas reuniões, uma pela manhã, e a no início da tarde, com a participação dos diretores do setor de informação. As orientações são aplicadas pelos editores - os responsáveis pelas seções temáticas - e os coordenadores dos telejornais, incumbidos de realizar as coberturas que foram decididas.

A rotina produtiva e o processo de edição do telejornal estão estabelecidos por procedimentos que demarcam a origem da SIC Notícias como emissora desenvolvida no ambiente digital. As referências são percebidas a partir de um primeiro contato com a emissora, no acesso à redação. Um conjunto de totens faz diversas indicações que remetem a integração do jornalismo da SIC, por meio das plataformas representadas pela emissora generalista, à especializada em notícias e ao meio online. “Redação. 100 pessoas em 5 turnos.” - destaca o primeiro, para estabelecer a dimensão das tarefas realizadas em comum, em um mesmo espaço.

O cotidiano, porém, através das rotinas produtivas da SIC Notícias, ao mesmo tempo em que faz o reconhecimento da especificidade como canal temático, especializado em notícias, inclui os procedimentos que a relacionam com a estação generalista, sem perder a identidade. A ideia transparece na visão da forma de produção da emissora por meio da direção:

Obviamente que depois nós herdamos as peças mais trabalhadas, que muitas vezes vão para o canal generalista. E, portanto, há algumas que são mais elaboradas, que precisam de mais tempo. Acabamos também por poder alinhá-las em nossos telejornais, depois de passarem na SIC. E, portanto, há uma polivalência logo original, se quiser, mas nunca abdicamos também, tivemos sempre noção, de que mesmo, aquela figura do jornalista que não editava, não fazia outras funções que não fossem apenas do seu trabalho mais direto. Mesmo que hoje, boa parte dos jornalistas já faça muitas funções que antes eram desempenhadas por várias pessoas, nós nunca abdicamos, nos trabalhos mais importantes, ter um grafista, um produtor, um editor de imagem.

A estratégia, baseada na integração, representou a extensão do modelo do canal temático, um projeto desenvolvido em duas etapas, como uma consequência do funcionamento de emissoras de TV que tinham propostas diferentes - A SIC Notícias e a estação generalista. O projeto, desde 2010, está em uma segunda fase, com a troca do sistema digital de edição não linear por outro, considerado mais moderno, mais adequado para as atividades das duas emissoras.

O ambiente digital representa a realidade do trabalho de jornalistas, principalmente entre os da SIC Notícias. A experiência de fazer parte de um canal especializado em notícias, assim como a forma utilizada para produzir e distribuir o conteúdo é a única referência de ser jornalista de TV, o que é citado por uma das profissionais do canal temático: “[...] Nunca trabalhei de outra forma, e às vezes é complicado perceber outra forma. Nós fazemos tudo.”

O sistema digital de edição como ferramenta implicou em mudança da rotina. Uma modificação desenvolvida em duas partes. A forma de organizar a produção integrada de conteúdo mudou a referência, atualmente centralizada pela Direção de Informação e desenvolvida por equipes temáticas, com jornalistas especializados na cobertura de assuntos relacionados em uma área de atuação, divididos por editorias. A Direção de Informação assumiu as tarefas de coordenação, antes realizadas por dois setores diferentes para promover a integração.

A mudança anterior representou a tentativa de fusão das redações, quando houve a aquisição do controle da SIC Notícias, em operação desde 2001. O funcionamento da plataforma SIC dependia de práticas integradas para produzir o conteúdo, destinado para as duas emissoras. Uma prática avaliada por profissionais do canal temático, no fim de 2013, através de uma coordenadora que conviveu com as duas propostas para a realização das rotinas, desde o funcionamento da estação.

O *Intake* e o *Output* ²¹⁴, acho que teve também, em determinada altura, na história das duas estações, o objetivo de concluir a fusão das duas redações. A SIC Notícias, quando começa, começa de uma forma autônoma, era um grupo, sobretudo externo à SIC, com a equipa que vinha do CNL e com elementos do exterior, como era o meu caso. E trabalhávamos, embora nas mesmas instalações até, mas de forma e com métodos completamente autônomos em relação à estação-mãe. E o *Intake* e o *Output* concluíam o processo de fusão. [...] Tinha alguns aspectos de agilidade, a gestão dos meios, provavelmente, era mais ágil. Era mais fácil ter uma decisão sobre os meios todos, do que ter dez coordenadores, tipo eu. ‘Ah, eu quero um direto’, ‘também quero um’. ‘Eu também quero um repórter’.

A nova fase, marcada pelas definições através dos diretores da área de informação representa, para a mesma coordenadora uma realidade diferente, o que permite mais alternativas na escolha mais adequada para a *Edição da Noite*.

²¹⁴ Os setores da redação, que coordenavam os processos de produção e edição para as duas emissoras, sob a orientação de um núcleo central. Para mais informações consultar Gomes (2012, p. 157).

De facto, hoje, há outras lógicas, que nós estamos a funcionar. Na minha cabeça faz mais sentido, ter equipa especializada, que se focam numa determinada temática. Temos equipa da Justiça, da Sociedade, da Política, do Desporto, Internacional, que ficam atentos e nos dão a garantia de que não há assuntos que estão a ser esquecidos. [...] Ter editorias a funcionar, ter várias áreas setoriais, dá-me a garantia de que não estou a passar ao largo em nenhum assunto importante. Eles produzem autonomamente e nós fazemos a nossa seleção.

As mudanças, por mais que determine uma correção do rumo, mantêm uma rota que apresenta a integração como meta, percebida na definição do projeto pela representante dos jornalistas na comissão formada na empresa:

A mudança teve como objetivo a modernização da produção de notícias na redação. Quisemos também tornar o trabalho mais rápido e com maior qualidade na edição de imagem. A ferramenta que usávamos antes era um pouco rudimentar e não permitia algumas operações que acrescentam qualidade à edição de imagem.

O programa *Edição da Noite* não tem uma estrutura autônoma - de raiz, na expressão utilizada na redação -, voltada para a sua produção. É um programa de análise dos principais fatos, com possível inclusão de um acontecimento em desenvolvimento. O telejornal tem uma estrutura semelhante à de outros programas da SIC Notícias, em que o responsável pela apresentação acumula a tarefa de coordenador. A produção do programa é realizada, simultaneamente, com mais dois programas exibidos à noite - *Jornal das Nove* e *Jornal da Meia-Noite* -, sem a distinção das atividades entre os profissionais envolvidos, exceto os apresentadores.

A redação da *Edição da Noite* funciona sede da SIC, instalada em Lisboa, dividida pelas duas emissoras e o meio online. A separação é por setores, com o espaço circundado nos limites pelo estúdio utilizado pelos programas da SIC - os telejornais da SIC Notícias são realizados em outro estúdio, a única diferenciação entre as estações. As ilhas de edição estão atrás dos monitores do setor de recepção de imagens, um total de cinco. A edição de notícias para os telejornais da SIC Notícias, inclusive da *Edição da Noite*, é feita pelos jornalistas, diretamente nos computadores.

O sistema digital de edição é utilizado nas redações de Lisboa e do Porto, que ampliam a integração com a ligação entre elas para a produção dos programas - a redação de Lisboa tem 100 computadores, para 75 licenças. O programa de edição utilizado pelos jornalistas - *Proxy* - é diferente do que está disponível para os editores de imagem - *Craft*.

A versão dos jornalistas é mais limitada e não permite a inserção de recursos visuais e gráficos como a versão utilizada pelos editores de imagens - os programas são do sistema *XPRI*,

fabricado pela *Sony*. Os dois programas são utilizados com resoluções diferentes - baixa, pelos jornalistas; alta, pelos editores de imagem. A participação do jornalista não extinguiu a função do editor de imagem, que edita as reportagens feitas para a SIC.

O desenvolvimento das rotinas produtivas de integração demonstra práticas estabelecidas pelas empresas, baseadas em suas estratégias. O sistema digital de edição não linear, pelo que representa como ferramenta essencial, é a condição básica para o estabelecimento de novas formas de integrar e distribuir o conteúdo, como uma consequência da mudança estabelecida pela tecnologia.

A utilização do sistema digital de edição está condicionada pela escolha de cada emissora, entre as opções do mercado, através de diversos fornecedores. A escolha está condicionada pelo que representa o investimento para a implantação do sistema (Tabela 22).

Tabela 22: Emissoras (sistemas digitais)

Emissora	Sistema (texto)	Sistema (edição)	Programa (edição)	Operação (edição)	Jornalista (participação)
TV Globo	iNews	Avid	<i>Newscutter</i> - editor de imagem, diferença de resolução.	Alta resolução	Pesquisa e pré-edição em terminal de pesquisa.
RTP1	ENPS	Quantel	<i>Q-View</i> , visionamento; <i>Q-Cut</i> , jornalistas; <i>Q-Edit</i> , editores de imagem.	Alta e baixa resolução	Pesquisa e procedimentos de edição sem recursos visuais.
GloboNews	iNews	Avid	<i>Newscutter</i> - editor de imagem, diferença de resolução.	Alta resolução	Pesquisa e pré-edição, com a opção de exibição direta.
SIC Notícias	ENPS	Sonaps	<i>XPRI</i> - <i>Proxy</i> : jornalistas; <i>Craft</i> : editores de imagem.	Alta e baixa resolução	Edição de <i>hard news</i> e <i>feeds</i> de agências.

Fonte: elaboração própria

Os dados relacionados com as rotinas desenvolvidas nas redações dos telejornais da presente pesquisa permitem avaliar o estágio da integração (Bastos *et al*, 2012, p. 24). A análise considera a existência de quatro estágios, de relação mínima a redação integrada, com dois deles intermediários - o de espaços separados e em comum. O resultado corresponde à integração em torno dos telejornais que fazem parte do *corpus*, em cada uma das quatro emissoras de TV (Tabela 23).

Tabela 23: Integração (estágios)

Emissora	Telejornal	Estágio de integração
TV Globo	<i>Jornal Nacional</i>	Espaços separados
RTP1	<i>Telejornal</i>	Espaços em comum
GloboNews	<i>Jornal das Dez</i>	Espaços separados
SIC Notícias	<i>Edição da Noite</i>	Redação integrada

Fonte: elaboração própria

Uma segunda forma de avaliação da estratégia adotada pelas emissoras para integrar a produção de conteúdo dos telejornais considera três níveis (Avilés *et al*, 2009). Os níveis representam a integração, do maior para o menor, através das seguintes condições: integração plena, colaboração entre as redações e coordenação de suportes separados (Tabela 24).

Tabela 24: Redação (colaboração)

Emissora	Telejornal	Nível (redação)
TV Globo	<i>Jornal Nacional</i>	Colaboração
RTP1	<i>Telejornal</i>	Colaboração
GloboNews	<i>Jornal das Dez</i>	Colaboração
SIC Notícias	<i>Edição da Noite</i>	Integração plena

Fonte: elaboração própria

Os aspectos que determinam a integração nas redações, entre as que estão relacionadas com a pesquisa, implicam em compreender a forma do seu desenvolvimento. O computador permite a realização de diversas tarefas operacionais das atividades de uma redação e no funcionamento de uma emissora de televisão.

As novas tarefas modificam as práticas profissionais, com a alteração das rotinas de produção, e interferem na forma de atuação e no perfil dos jornalistas, com o estabelecimento de uma condição: a polivalência (Micó, 2006b; Micó *et al*, 2007; Scolari *et al*, 2008; Salaverría, 2014). A polivalência é considerada um elemento importante para compreender a convergência jornalística por meio da integração (Aguado & Torre, 2010).

4.1.3. As práticas profissionais: atividades e funções

A polivalência, como parte da integração das redações, tem reflexo nas rotinas e implica numa mudança da forma de atuação e do perfil profissional, principalmente, do jornalista. O sistema digital não linear está definido como uma ruptura do processo de edição (Micó, 2006a), porque altera a forma de participação do jornalista. A definição da forma da notícia, a finalidade da tarefa de editar, está caracterizada por procedimentos e recursos do cinema, que foram assimilados pela TV, na década de 30, com a implantação do jornalismo televisivo.

A modificação dos procedimentos tem reflexos nas rotinas, porque um único profissional, sem a necessidade de um especialista, o editor de imagem, realiza o processo. A prática estabelecida desde o surgimento da televisão foi alterada na década de 70, quando o *videotape* substituiu o filme e ao registrar imagem e o som - simultaneamente - estabeleceu uma nova forma de editar. A mudança está representada pelo computador que conjuga os procedimentos de mais de um equipamento, entre os utilizados pelas emissoras de TV para tarefas como da edição.

A divisão das tarefas entre o jornalista e o editor de imagem caracteriza a edição (Siracusa, 1999 & 2001). O uso do sistema digital de edição não linear faz parte, progressivamente, das rotinas de produção dos telejornais do *corpus* da pesquisa desde o início do século XXI, a partir de 2001, com o funcionamento da SIC Notícias, o que estabelece um vínculo com o tema da investigação, mais acentuado com as mudanças promovidas por outras estações do Brasil e de Portugal.

O sistema digital de edição demonstra um aspecto da mudança realizada por emissoras de TV dos dois países, com a influência que exerce na definição da forma da notícia. A avaliação como parte do estudo empírico relaciona-se com a prática adotada pelas emissoras para realizar o processo de edição, integrando as rotinas produtivas dos seus programas de jornalismo televisivo.

As rotinas estão determinadas pelo grau de polivalência dos jornalistas como referência necessária ao tema da pesquisa. A avaliação da polivalência está baseada na consideração do grau que é praticado em cada uma das emissoras, entre nula, esporádica e sistemática (Cabrera *et al*, 2007). As distinções correspondem à existência de estágios diferentes, desde nenhuma polivalência até uma prática com o envolvimento dos jornalistas na edição, estabelecida como parte das rotinas adotadas para a realização dos telejornais como um padrão da emissora.

1. TV Globo/ *Jornal Nacional*: A edição é uma prática discursiva do jornalismo televisivo, realizada na TV Globo para a produção do *Jornal Nacional*, por meio da divisão de tarefas entre um jornalista, que desempenha a função de editor, e o editor de imagem. A distinção reforça uma concepção estabelecida na emissora desde a estreia do *Jornal Nacional* sobre as atividades

realizadas pelo jornalista, como responsável pelo conteúdo da notícia, mas sem intervir, diretamente, no processo de editar.

A diferença de tarefas em relação ao editor de imagem determina a responsabilidade por partes diferentes de uma mesma reportagem, como define uma jornalista, editora do *Jornal Nacional*, adaptada ao uso do sistema digital de edição não linear: “[...] Eu posso pré-editar, cortar os trechos de imagens que eu quero. Eu já posso deixar tudo prontinho. Agora, a parte técnico-operacional, é o editor de imagem.”

A edição complementa as rotinas produtivas do telejornal, depois de ser definida a relação dos assuntos - o conteúdo, estabelecido em função de uma ordem e baseado em um espaço, relacionado com um tempo pré-estabelecido - através do espelho. O processo antecipa a apresentação, a fase em que o programa é exibido para o público.

Um editor do *Jornal Nacional* trabalha de forma diferente, considerando a relação com a área temática. Um editor de assuntos internacionais realiza a tarefa a partir de outra perspectiva, em que interfere a proposta do telejornal de ser um resumo dos principais acontecimentos do Brasil e, nesta referência, do mundo, porém influenciada por um dado subjetivo que é o tempo: “[...] no caso do *Jornal Nacional*, você já está fechando o dia, né? Então, é um trabalho mais consolidado. Eu vejo tudo que está acontecendo. [...] Claro que, durante à tarde, se acontece alguma coisa, eu vou avisar, ‘oh! aconteceu.’ A gente avalia se vale ou não vale. É um trabalho mais de consolidar, mesmo. De fechar o dia.” - descreve uma editora do programa.

O editor do telejornal realiza tarefas que não estão relacionadas apenas com a forma da notícia. A atividade incluir redigir as informações necessárias para exibir a informação, depois que a reportagem está aprovada pelo editor-chefe ou editor-executivo, o que é parte da rotina do *Jornal Nacional*. As informações são incluídas em um roteiro, formado pelo equivalente a uma página para cada assunto, adequadas a um modelo próprio para emissoras de TV através de um *template* do programa de redação de texto no computador. As tarefas, realizadas depois de aprovada a edição, são enumeradas por um editor do *Jornal Nacional*:

[...] cuido da página do VT. Faço a cabeça do locutor, coloco créditos, indicações e deixa. Muitas vezes, tenho que cuidar de entradas ao vivo no telejornal. Meu trabalho é discutir com o repórter o que vai ser falado e mostrado. Fazer a cabeça do locutor que vai chamá-lo e, se for necessário, produzir VTs que chamamos de ‘ilustra’ para melhorar a qualidade da informação durante o vivo.

O computador diminui procedimentos, bem como as funções que eram necessárias para a realização, concentrados no editor. A prática começou, com qualquer telejornal, antes da introdução do sistema digital de edição não linear. A diversidade de tarefas é realizada sem a

participação de outro profissional, direto da mesa de trabalho, enumera uma editora do Jornal Nacional:

Os créditos. Eles formataram. Nós podemos fazer a legenda. Se a gente precisar, a gente pode fazer a legenda ou do nosso próprio computador ou na ilha. Nós podemos fazer [...] legenda mesmo. Legendar, legendar. [...] eu posso fazer do meu computador, ou posso fazer na ilha. Posso legendar uma entrevista, posso legendar um sobe som. Eu posso... A arte me dá já uma possibilidade, de fazer *templates*. Eu posso botar para fazer várias coisas. Aquilo que sobe, ao lado do Bonner [William Bonner, editor-chefe e um dos apresentadores do *Jornal Nacional*]. Isso a gente faz, *display*, em nosso computador. Subiu o dólar, desceu o dólar.

O acúmulo de tarefas para exibir uma informação não é compreendido pelos jornalistas como a exigência de uma competência mais específica, como a de editar a notícia. A divisão de trabalho relacionada com o processo de edição é reconhecida como uma contingência, necessária para a realização de um telejornal, define um editor:

[...] Se trabalhasse numa produtora, talvez eu estivesse sendo mais exigido para saber editar imagens também. Mas, no dia a dia de um telejornal, acho que a separação dos profissionais proporciona mais qualidade. De qualquer maneira, acho que tanto um quanto o outro têm que saber das funções de cada um. Ou seja, meu trabalho rende mais quando tenho ao lado um editor de imagens que tenha noções de jornalismo e acho que o mesmo acontece quando procuro entender e dominar as técnicas de edição de imagens. Não somos estanques. E uma boa relação entre os dois profissionais proporciona um trabalho de maior qualidade.

A mudança, já percebida pelos jornalistas que atuam como editores, com a responsabilidade de participar, mesmo que de maneira ainda indireta, da edição, representa o caminho que indica a transformação. A polivalência, porém, não é vista como o ponto final.

[...] Você não vai só escrever. Vai escrever e usar toda uma tecnologia que existe a seu favor. Não é mais uma função. A função, agora, agrega isso. Eu não sou a Arte. Eu sou um editor que sabe usar recursos da Arte. A CNN faz isso. [...] Eles têm muito mais recursos, e editores, do que nós aqui. Então, eu acho que a gente não pode estar fechada. Não é mais uma função. Mas tem um limite - considera uma editora.

A comparação da jornalista com a emissora norte-americana parte de uma referência, observada para quem trabalha em uma estação de TV que transmite em sinal aberto, sem a pressão do imediatismo de divulgar uma notícia:

Na CNN, os editores são editores e os editores de imagem são editores de imagem. São bem definidos, e ela é 24 horas. E ela [a emissora], inclusive, comparando com a gente, ela é muito mais específica [em

relação às funções]. A minha função são cinco cargos na CNN. [...] No meu caso eu vejo conteúdo, checo informações, confiro as agências para novas informações ou notícias, entro em contato com os correspondentes, edito os VTs com o editor de imagem. [...] Cinco pessoas fazem o que eu faço, diferentes. Eu já agrego coisa pra caramba, se for ainda editar uma matéria com efeito, com isso, com aquilo, com aquilo outro, com *super slow*, com câmera lenta... Aí, já é demais. Por isso, que acho, que tem certos momentos que você não pode sobrepor tanto.

A edição não é uma prática exclusiva dos editores de imagem, entre as emissoras que fazem parte da Rede Globo. As estações afiliadas têm uma diferença de práticas, na realização do *Jornal Nacional*, da mesma forma que quanto a outros telejornais da Rede Globo. Na Rede Paranaense de Televisão, formada por oito estações no Estado do Paraná, a prática é a da polivalência, com a edição através do sistema digital não linear.

A editora responsável pelas reportagens enviadas para os telejornais da Rede Globo, como o *Jornal Nacional*, faz a edição, sem a presença de um editor de imagem, direto da mesa de trabalho na redação, em Curitiba, através de um computador: “Quando dizemos que nós é que fazemos a edição, eles estranham um pouco. [...] Mas é sempre assim, alguns têm reserva, a questão do emprego do editor de imagem, a questão de que demanda muito tempo. Há certa controvérsia, mas é uma tendência que é irreversível.”

A EPTV adaptou a sua prática à forma realizada pela TV Globo. A emissora é a primeira do Brasil a implantar o sistema digital de edição não linear (Crocono, 2001). A polivalência é uma orientação da estação, que permite a jornalistas e editores de imagens, a maior parte formada em cursos da área de Comunicação, editar de uma forma para os telejornais exibidos em cidades do Interior de São Paulo e de Minas Gerais e de outra para os programas de jornalismo da Rede Globo. A emissora usa a divisão das tarefas, entre o jornalista e o editor de imagem, para as reportagens dos telejornais da Rede Globo:

[...] a gente sabe que a Rede tem isso mais dividido do que o que a gente faz aqui. Então, normalmente, o editor de texto vai fazer a função dele de editor de texto e vai entregar isso para o editor de imagem. Mas ele vai revisar isso depois, vai discutir. O editor de imagem vai pedir coisa se ele achar que está faltando, como a gente faz no dia a dia, no nosso local aqui. A questão só é que você tem mais tempo, mais gente, não no sentido numérico, no sentido do número de pessoas com a produção, pra que não precise a pessoa fazer tudo ao mesmo tempo, explica a responsável pelo jornalismo da EPTV.

A adaptação da forma de editar inclui estabelecer a definição do conteúdo da notícia a um editor de um telejornal da Rede Globo, mais uma prática do *Jornal Nacional*. A rotina da emissora afiliada fica submetida a uma orientação da redação no Rio de Janeiro: “A edição de texto, aí em termos de texto, com a Rede, normalmente, se passa esse *off*, para que a Rede

aprove, ou sugira as transformações, as mudanças, que eles consideram necessárias, antes que o repórter grave e envie isso como produto final”, acrescenta a jornalista da EPTV.

Nos escritórios de Nova York e Londres, que centralizam a cobertura fora do Brasil, os editores de imagem assumem as mesmas tarefas realizadas no país. Os correspondentes e enviados especiais têm uma participação maior na edição da notícia fora das redações, porque utilizam um computador portátil, que permite editar e transmitir via internet. O equipamento é chamado de “kit correspondente” (Esperidião, 2007; Bonner, 2009).

A edição é feita por um jornalista - entre o correspondente ou enviado especial e o cinegrafista. O método, basicamente, consiste em uma edição prévia, para ser concluída na redação - no Rio de Janeiro, relacionada com o *Jornal Nacional*, ou em um dos escritórios no exterior. A transmissão através da internet é feita da mesma forma que das agências de notícias - via o protocolo de transferência de arquivos.

2. RTP1/ *Telejornal*: a prática adotada pela emissora, considerada a rotina e a sua referência às atividades e funções desempenhadas para editar a notícia, está submetida à permanência de um modelo. Ao introduzir o sistema digital de edição não linear, a RTP destaca a importância do *Telejornal* entre os programas de jornalismo televisivo das estações da empresa. O programa, como um dos telejornais da RTP1 - ainda que reconhecido como o mais importante - , demonstra que corresponde ao todo para a RTP, pelo que representa para as modificações como pilar que sustenta o projeto.

A edição da notícia prevista para o *Telejornal*, depois da definição da ordem e dos assuntos, estabelecida como uma parte preliminar das rotinas, durante a reunião de alinhamento, é realizada pelos jornalistas que atuam nas reportagens, sem a interferência de outro profissional que atue ao lado dos editores de imagem. A supervisão é do coordenador do programa, realizada através do computador, feita da secretária na qual trabalha, no centro da redação. O procedimento, efetivamente, muitas vezes não é realizado, pela necessidade de exibir uma reportagem, para o espanto de uma coordenadora: “[...] estou sempre aos gritos, porque há peças que não consigo ver antes. No ar, vejo só disparar e me chateio muito, não é?”

Um exemplo, observado na edição do programa do dia 10 de dezembro de 2013, ressalta a importância da avaliação. A coordenadora do programa mudou a posição de uma reportagem, inicialmente, a primeira, porque logo em seguida ao começo *Telejornal*, ainda faltava “salvar” - da mesma forma que um texto, o que significa dizer, que não estava disponível no servidor para a emissão.

O programa do mesmo dia reservou preocupação para a coordenadora - a redação do título de uma reportagem sobre um alerta, por causa do mau tempo na Ilha da Madeira. A jornalista

precisou do auxílio do responsável para inserir a informação - um operador de caracteres -, porque o jornalista responsável não redigiu. O procedimento é baseado em um *template* - disponível no programa para a redação de textos - no padrão do Telejornal e da RTP1 - como o título e a identificação dos jornalistas que participam da reportagem e dos entrevistados. A forma de inserir é automatizada, feita pelo operador de caracteres, desde que conste na página, mas precisou que a coordenadora indicasse - “Alerta vermelho”, disse para indicar o título - para, depois de redigir, o operador fazer a exibição.

A participação do jornalista - que realiza a reportagem - na edição depende da necessidade de fazer a cobertura de outro assunto. A diferença de rotina entre as funções representa uma sobrecarga para o editor de imagem, sendo muitas vezes o único que participa, exclusivamente, do processo - condição que serve para justificar a especificidade da participação dele, principalmente nas reportagens para o *Telejornal*:

Um jornalista, de uma determinada área, e na RTP os jornalistas estão divididos por áreas, um jornalista, que editasse as suas peças, editaria por dia uma peça. Só sobre a sua área. Ou sobre a Sociedade, ou sobre a Política, ou sobre o Desporto. O editor, não. O editor monta sete, oito peças e tem lá Política, Internacional, Desporto. Ou seja, a velocidade de raciocínio, no caso do editor, na colocação das imagens, na edição das imagens proporciona que o trabalho final, fique com mais qualidade, pondera o coordenador do setor de edição de imagem.

A edição da notícia corresponde a uma etapa importante do *Telejornal*, refletida em favor de outros programas, como os da RTP Informação. A participação dos editores de imagem define uma qualidade necessária para distinguir o programa, na avaliação de uma Subdiretora de Informação.

Nós trabalhamos a edição pra o *Telejornal* de uma forma muito mais cuidada do que a edição que fazemos pra um jornal que assim que o jornalista chega, tem que meter aquilo no ar. Ou seja, a edição, essa edição, entre aspas, é feita mais à pressa, e tem que ser, porque é pra a hora, e depois, porque o trabalho do *Telejornal* é migrado pra a RTP Informação. Nós vamos buscar conteúdo ao *Telejornal* para a RTP Informação. Senão não conseguimos ter conteúdos suficientes para o canal de informação. O que é que acontece? Acontece que a utilização dos editores é, obviamente, muito mais forte no *Telejornal* e nos programas que requerem uma edição mais cuidada.

A participação do jornalista na edição da notícia ocorre em situações bem específicas. A intervenção ocorre, de forma direta, voltada para o aproveitamento pela RTP Informação, principalmente de entrevistas - “cortar a boca”, uma declaração do entrevistado. Em um momento antes de uma saída imediata de uma jornalista para realizar uma pauta, até mesmo o

editor- executivo é requisitado. “Preciso sair, porque tem um Conselho de Ministro”, diz uma jornalista de política. “O que falta é cortar a boca”, avisa.

A edição de “bocas” é vista como um processo simples, que pode ser realizado pelo jornalista, na redação, sem recorrer a um editor de imagem. A prática é descrita por uma das coordenadoras do *Telejornal*, que admite a facilidade para realizar alguns procedimentos, feitos sem a substituição do editor de imagem, quando não existe uma exigência maior: “Eu corto bocas e faço *offs*, quando é necessário, sim. [...] Isto aqui [mostrando o computador] é fácilimo de usar, simples e só preciso ter atenção ao som, à boca igual, o nível. Ver se o som ambiente... Se for só pra cortar uma boca, isso é cortado pelo jornalista, mas as reportagens...”

Um programa - comum em redações de TV - permite ao jornalista escrever o texto - para a leitura pelo apresentador, o lançamento -, além de informações complementares como títulos e créditos - a identificação dos entrevistados e profissionais envolvidos na reportagem. As informações são inseridas em um arquivo, o que permite que estejam disponíveis para a exibição do programa, vistas pelos vários setores e profissionais envolvidos, além do apresentador, através do *teleprompter*.

A responsabilidade pelos procedimentos da edição, como uma atribuição do editor de imagem, está relacionada com a rotina na redação de Lisboa. Nas delegações regionais a forma é diferente, alternada pela jornalista e o repórter de imagem. A distinção é comum entre os profissionais, mesmo que a segunda função seja uma atividade da profissão de jornalista, descreve o responsável pelo setor de edição de imagem da RTP:

[...] nas delegações regionais os repórteres de imagem tiveram toda a formação de edição, alguns deles foram da edição também, portanto, eles vieram da edição [...]. Ao princípio o repórter de imagem [que] filmava, era o que editava, mas nas delegações, agora, já não é bem assim. Agora o repórter de imagem filma, muitas vezes, se for preciso, vai sair outra vez, e outro repórter de imagem que lá está edita. Portanto, já criaram o hábito de editar, portanto, as delegações regionais, as coisas, embora pareça ser igual, às vezes não é.

A experiência de trabalhar nas delegações regionais, unidades de produção em regiões de Portugal - Lisboa e Porto são centros de produção -, permite aos jornalistas que voltam a trabalhar na redação central uma prática maior em atividades como a de edição. O aprendizado surge com o acúmulo de funções, para a realização das tarefas, conta um jornalista:

[...] ainda que fosse no sistema de edição linear, já tive alguma aprendizagem na captação de imagens e na edição máquina a máquina. Ou seja, logo aí, fiz a transição antes dos meus colegas, porque a edição não linear chegou aqui há pouco tempo, à sede. E depois tem ainda outra questão, que é a percepção da matéria recolhida, em bruto, neste sistema intermédio, digamos assim, nas delegações é muito maior por parte de todos os elementos, porque ou o câmara ou o jornalista é

que editavam as peças. Não havia editores logo aí, mesmo na máquina a máquina, o que significa que há cem por cento conhecimento do bruto, por parte do câmara e do jornalista.

A participação do repórter de imagem, da mesma forma que nas delegações regionais, ocorre quando são designados para coberturas no exterior ou no trabalho com os correspondentes - a explicação é do responsável pelo setor de edição de imagem.

Nós temos dois métodos de edição, quando fazemos exterior. Ou vai um editor, e o editor ainda leva um portátil de edição, de fita. Agora já temos pcs também, vai com pcs. Segunda situação, repórter de imagem. E é a mais frequente. Portanto, na maioria das vezes, o repórter de imagem, quando vai dar uma saída pra o estrangeiro, é o repórter de imagem que edita. [...] Normalmente, o que acontece são as chefias dos repórteres de imagem, nas saídas que sabem que vai envolver mais edição, manda aqueles que foram editores e que sabem editar. E isso tornou as coisas muito mais simples. Na realidade, lá fora... O repórter de imagem é jornalista também mas, no exterior, quem monta é o repórter de imagem, é verdade. Há raras exceções em que os jornalistas também montam. São raras, mas há situações em que os jornalistas também montam. Mas são raras.

A formação acentuada pela prática contribui para a mudança de uma função da área técnica para uma atividade da redação - os que fizeram o percurso mais incomum entre os jornalistas, dos profissionais da RTP1 em atuação no *Telejornal*.

[...] fiz o percurso ao contrário. Se calhar, é mais fácil começarmos na parte técnica, aprendemos a manobrar a câmara e fazer imagens e a montagem, depois aprendemos o jornalismo, do que o contrário. Porque as pessoas, muitas vezes, não têm apetência pra técnica, não é? É mais fácil, se calhar, um técnico começar a escrever, do que uma pessoa que escreve, porque dizem que aquela pessoa, normalmente a pessoa que escreve diz, ah, eu não percebo nada de máquina, ah eu não percebo nada de câmara, tem um bloqueio e recusa-se a aprender. Muitas vezes a dificuldade que há aqui é pôr as pessoas a montar, porque as pessoas acham sempre complicado.

A polivalência não é considerada uma opção absoluta para todos os profissionais na RTP1. O seu desenvolvimento é avaliado como uma meta, uma alternativa para uma parcela capaz de realizar tarefas em meios distintos, como a televisão, o rádio e o online. A disposição é apresentada pela Direção de Informação como uma opção de maior produtividade:

Nós queremos que haja pessoas especializadas em determinadas áreas de informação. Não queremos que todos façam de tudo. [...] Primeiro, para conhecimento nosso também. Se nós soubermos como funciona na rádio, na multimédia, também nós, em termos de televisão, conseguimos dar um passo em frente e sabemos que ferramentas podem nos ajudar, para poder ajudar aos outros. Depois, até por uma questão de rentabilização dos trabalhos que fazemos será importante

termos equipas multidisciplinares. Temos equipas que possam trabalhar em rádio, saibam trabalhar em rádio, televisão e multimédia, e que elas próprias em reportagens, onde isso possa acontecer, possam fornecer os conteúdos para cada uma das plataformas. [...] Mas se houver pessoas com valência em cada uma dessas áreas, será mais fácil também reorganizar a redação e pôr as pessoas certas a trabalhar no lugar certo. Precisamos ter valências nessas três plataformas pra podermos migrar mais os conteúdos e para podermos ter uma informação mais eficaz no ar. Seja no site, seja na rádio ou seja na televisão.

Nos critérios estabelecidos para a edição de programas, como o *Telejornal*, a diferença de tarefas e de capacidade entre os jornalistas da emissora para editar não permite identificar uma unanimidade. A predominância é o reconhecimento de uma contingência, pela qual a função do editor de imagem é reconhecida como necessária para determinar uma qualidade para a notícia, porque representa a participação de um profissional a mais no processo, no qual a referência é a edição nas coberturas realizadas fora do país - pondera um repórter de imagem.

Eu sou apologista que a equipa saiba fazer tudo. Sou apologista que o redator saiba montar, e saiba montar bem. Que o redator saiba filmar, e saiba filmar bem. Que o repórter de imagem saiba escrever, e saiba escrever bem. Eu acho que isso abre algumas possibilidades, no entanto, isso também nos tira aquele olhar crítico da terceira pessoa. Eu, como disse há pouco, acho que é tudo uma questão econômica. Os editores de imagem não vão por uma questão econômica.

Outro ponto de vista, em torno da função desempenhada pelo editor de imagem está relacionado com a forma de editar, avaliada por um jornalista que já editou as próprias reportagens, em um período de trabalho numa delegação regional.

[...] o contributo dele para a parte criativa é menor, o repórter de imagem desliga-se da operação, a partir do momento que tu entras na sede e ao jornalista cabe fazer um visionamento, mais ou menos apurado, e uma pré-relação, mais ou menos apurada do material. Ou seja, quando vai para a sala, não pode contar com o conhecimento por parte do editor e tem que valer da sua única experiência, uma situação já muito individual. Eu não sou de facilitar, quando chego à sala de edição para editar, levo um visionamento exaustivo e uma seleção de imagens, porque escrevo, o meu texto é todo feito pra imagens que tenho. Fazê-lo a cem por cento para as imagens, portanto, não tem muita margem pra o editor.

A participação do jornalista na edição ainda tem um ingrediente a mais, quando a alternativa é discutida. A redução do número de profissionais, com o acúmulo de tarefas pelos que são mantidos na empresa, representa uma realidade de redações como a da RTP1. A mudança, porém, não garante aos profissionais qualquer compensação financeira:

[...] Há jornalistas, mais velhos, que dizem ‘Ah, não vou editar porque isso é um trabalho técnico!’, ele não quer saber disso. Portanto, há um bocadinho de preconceito dos jornalistas, provavelmente, se calhar, com alguma razão, que dizem ‘Eu não vou estar preocupado com um trabalho menor, se a empresa não me paga a mais pra isso’, não é?

3. *GloboNews/ Jornal das Dez*: A mudança de tecnologia, com a introdução do sistema digital de edição não linear, corresponde a uma realidade da emissora. A história da GloboNews, como a dos canais temáticos, especializados em notícias, tem relação com o ambiente digital, uma consequência natural da forma é transmitido o sinal - fechada, com a necessidade de pagamento para acesso aos programas.

O sistema digital de edição, ao mesmo tempo em que reforça uma distinção como um modelo de TV, representa uma contradição, por seguir a estratégia da empresa da qual faz parte, orientada para a participação do editor de imagem no processo de edição. A mudança no processo de edição, com a implantação do sistema digital não linear, não aparenta ser um tema de maior preocupação dos jornalistas da GloboNews que atuam na realização do programa.

O maior interesse pelo sistema é a agilidade que permite, mesmo que o *Jornal das Dez* seja um telejornal que tem como finalidade o aprofundamento dos fatos do dia, e o imediatismo corresponda a uma vinculação com a natureza da emissora, um canal temático que transmite notícias 24 horas por dia. A rotina produtiva para realizar o *Jornal das Dez* reflete uma transformação, que parece maior que a influência do sistema digital de edição não linear. A constatação, referendada pela observação e complementada pelas entrevistas, é de uma tentativa de estabelecer a GloboNews como autônoma no mercado brasileiro de TV, no segmento formado pelas estações especializadas em notícia. A referência à Globo, desta maneira, surge pela ligação empresarial, como parte do mesmo grupo do setor de comunicação.

A ideia da polivalência para a realização de atividades e funções está mais associada à experimentação do que a uma prática, como avalia uma executiva do jornalismo da TV Globo:

[...] eu acho que a ideia da polivalência, ou multifunção, ela foi, de certa forma, uma das premissas da criação da GloboNews, porque quando pensou na GloboNews e a gente pensou em trabalhar com jovens, que estavam recém-saídos da universidade. Uma parte da redação eram eles, a gente já projetava que esses jovens não seriam, não viriam para trabalhar no padrão anterior a esse momento, lá atrás - 96. O padrão anterior era nada de multifunções, tinha as suas funções muito bem definidas. Então, quando a gente projetou a GloboNews, a gente viu que esse padrão já teria que ser diferente.

O sistema digital de edição não linear representa, para a emissora, um recurso que torna mais rápido a edição da notícia, como condição intrínseca a um canal temático. “[...] a seleção de

imagens facilitou e agilizou o processo todo. O que facilita uma intervenção, quando necessária”, reconhece um editor, favorecido na realização de tarefas relacionadas com o *Jornal das Dez*: “A gente pode ver as imagens para a escalada em qualquer lugar, não precisa parar ninguém para ver.”

A rotina da GloboNews permite um aprendizado na realização dos programas, utilizado para o desenvolvimento da carreira, como um editor transferido da estação para a TV Globo. A sua experiência como jornalista começou como editor de imagem, treinado por um profissional do setor.

[...] Quando escrevia um texto, já tinha assistido as imagens. Primeiro o que eu procurava era dar uma lida rápida nas agências ou procurar pesquisar sobre o assunto que estava escrevendo. No segundo momento, olhava as imagens e a partir já das imagens tentava conciliar já essa edição. Lembrando, ‘Ah, eu posso escrever isso, nesse trecho aqui, posso usar aquela imagem. Ou aquela outra.’ [...] Também na hora de decidir. Essa notícia é uma nota coberta ou apenas uma nota lida pelo apresentador. Ou se cabe uma matéria, se tem uma entrevista, que possa abrir uma edição. Colocar uma entrevista, então vai ser um texto que vou ter de gravar com um editor ou repórter. Enfim, isso, de cara, foi muito importante, para entender essa relação e a importância da imagem no telejornalismo.

A formação de novos profissionais pela emissora baseou-se na contratação de estudantes de jornalismo, quem eram aproveitados para realizar tarefas como a de editar notícia. A alternativa estabeleceu um novo padrão, implantado pela empresa, incluída a TV Globo.

[...] Buscavam-se técnicos nas áreas técnicas, nas escolas técnicas e tal. Isso mudou. Hoje, os editores de imagens da rede, novos, e mesmo os repórteres cinematográficos, já de um bom tempo pra cá, eles são formados em jornalismo. Quer dizer, então. Você está dando à função, trazendo para uma função técnica, uma formação diferenciada. Claro que o trabalho vai ser muito melhor, de mais qualidade e tal - descreve a executiva do jornalismo da emissora.

Os profissionais formados pela GloboNews estão entre os que trabalham na TV Globo, em funções diferentes, como a de correspondente internacional. A experiência do jornalista em um canal de notícias - Rodrigo Alvarez, correspondente da TV Globo no Oriente Médio - é citada como um exemplo da sua formação, através da alternativa estabelecida no início da emissora.

[...] A GloboNews tem quase 20 anos, ele veio pra cá há quase 20 anos. Eu falei que ele começou como editor de imagens. Ele foi contratado como radialista, porque estava fazendo o curso de Jornalismo, ele não estava formado. Foi um grupo de recém-formados e um grupo que ainda não estava formado. Então, ele foi contratado. Ele era jornalista, ele estava fazendo jornalismo e foi contratado para uma função técnica, de editor de imagem. [...] E aí, ele passou para a reportagem, onde ele trouxe toda essa experiência e, então, ele conta mesmo, que hoje, quando ele reporta, quer dizer, quando ele faz o trabalho de

reportagem, que ele pensa, que a cabeça dele funciona como a cabeça de editor, né? Então, foi essa base que ele teve lá atrás. E a gente tem alguns outros exemplos.

A estrutura atual não impede que, quando existir a necessidade de um jornalista da emissora, durante a apresentação do *Jornal das Dez*, exibir uma notícia editada por ele mesmo, a partir do seu posto de trabalho - a mesa na redação. A possibilidade está determinada pelo valor do imediatismo para um canal especializado em notícia, ainda que o telejornal corresponda a uma alternativa com um maior aprofundamento da informação, em meio à rotina diária, durante 24 horas e toda a semana.

A opção serve como referência, quando é feita a definição do conteúdo, durante o planejamento de cada edição do programa, como indica uma jornalista, entre os que participam da seleção do conteúdo: “E também tem a marca de aprofundar, sempre que possível, as principais notícias do dia, com os nossos comentaristas.”

O planejamento do telejornal representa uma atividade diferente, no meio de uma rotina que, por ser baseada na convicção de que uma breve informação provoca uma mudança de um programa, como relata um jornalista que trabalhou na estação, antes da transferência para a TV Globo.

[...] na GloboNews, uma câmera e um apresentador estavam sempre prontos para entrar no ar. [...] Na GloboNews, a notícia era a estrela total, principal, total e única. [...] A gente conseguia entrar no ar de uma forma muito ágil, de uma forma muito rápida. Tinha todo um esquema preparado, para que aquela notícia fosse dada, de uma forma mais ágil possível. [...] a notícia era a estrela. Qualquer coisa, o importante era contar aquilo para os nossos assinantes, para o público em geral.

Os jornalistas da emissora desenvolveram uma prática, com a rotina diária de exibir informação, durante 24 horas. A edição segue uma referência, estabelecida no cotidiano com o sistema digital não linear. A diferença que representa a forma de divulgar a notícia no *Jornal das Dez*, porém, não altera a rotina, mesmo sem a cobertura sequenciada que é feita dos acontecimentos, como descreve uma editora do telejornal: “[...] a seleção de imagem, prévia, é do editor de texto. Ele vai levar aquele material para o editor de imagem. O editor de imagem trabalha com aquelas imagens, fazendo a cobertura do texto. Acho que não muda tanto a forma de trabalho para o que era o analógico.”

O editor de imagem, apesar da relativa autonomia que os jornalistas têm, é considerado uma parte do processo. A sua participação é considerada necessária para editar a notícia, sem que o

reconhecimento esteja definido apenas pela capacidade de realizar os procedimentos operacionais e o domínio da linguagem audiovisual, avalia um editor:

Foi o tempo em que editor de imagem era apertador de botão, hoje em dia são pessoas com bastante capacidade. Artística, principalmente. São pessoas que veem o ritmo e leem o que é que a matéria precisa, facilmente. Rapidamente, eles identificam o que é que a matéria precisa, se vai funcionar ou não e isso é um termômetro muito importante para o nosso trabalho. A gente deveria investir muito mais nos editores de imagens, porque eles são quem, no final das contas, dão a aura para o produto.

4. *SIC Notícias/Edição da Noite*: a polivalência do jornalista está relacionada com a realização do telejornal como uma marca, o que é reconhecido pela Direção de Informação da SIC Notícias. A prática herdada com a continuidade do projeto desenvolvido pelo Canal de Notícias de Lisboa, do qual a emissora tornou-se a sucessora, serviu para o estabelecimento de um projeto para integrar a estação generalista e o canal temático em torno da plataforma SIC, com a inclusão do meio online, através da SIC Online.

A participação dos jornalistas na edição é justificada como essencial para a SIC Notícias, como canal temático especializado, para que corresponda à natureza da emissora, esclarece um coordenador, ao qual cabe a incumbência de, além de supervisionar a edição das notícias dos três programas do bloco da noite, a exibição da *Edição da Noite*.

[...] acontece alguma coisa no mundo, eu dentro de cinco minutos preciso ter uma imagem no ar e se aquele jornalista conseguir editar umas imagens torna-se mais rápido, não é, do que propriamente numa ilha de edição de imagens. [...] nós, na SIC Notícias, trabalhamos com jornalistas, que editam as peças. Tem vantagens, mas também tem desvantagens. Sobretudo, a grande vantagem pra mim é mesmo a questão da rapidez, porque um canal, como a SIC Notícias, precisa. É um canal 24 horas, com blocos de noticiário de hora a hora.

A polivalência, que serve como identidade da integração da qual faz parte a SIC Notícias, está relacionada com a mentalidade estabelecida na empresa, desenvolvida com um programa para a capacitação dos profissionais, a partir do princípio de que todos devem saber editar, com limites determinadas por critérios como o tempo da notícia a ser editada, indica a profissional que representa os jornalistas na comissão da empresa: “Em regra, os jornalistas editam as peças mais pequenas e cortam vivos na redação. As salas de edição de imagem ficam assim libertas para trabalhos maiores e que requerem mais competência técnica. Os repórteres de imagem editam as peças quando estão a trabalhar como enviados fora do país, essencialmente.”

O jornalista, para realizar a tarefa de editar, mesmo com a distinção quanto à forma da notícia, participou de um programa de formação, dividido em duas etapas, quando houve a troca do sistema digital de edição não linear. A primeira envolveu todos os profissionais - das emissoras de TV e SIC Online -, inclusive os editores de imagem. A primeira etapa permitiu o conhecimento dos programas, a utilização da ferramenta, realizada durante dois dias. A segunda etapa, seis meses depois, era mais prática, e estabeleceu a participação dos jornalistas na edição.

O sistema digital de edição não linear permite à SIC Notícias maior agilidade na realização de programas, porque os procedimentos são mais rápidos. Os jornalistas envolvidos na realização da *Edição da Noite* atestam esta qualidade com o resultado alcançado diariamente, como descreve um deles:

Se não fosse com o sistema de edição digital nós não conseguiríamos fazer tantas peças, tantos *offs*. Escrever tanto material, como conseguimos. Se estivéssemos no sistema analógico, provavelmente, não seríamos nós próprios a montar as nossas próprias peças, teríamos sempre que pedir ajuda a um editor e seria sempre um processo mais moroso. Portanto, provavelmente, ao invés das duas peças e três *offs* ou das três peças e não sei quê, por dia, se calhar, fazíamos uma, uma e meia. Mais, no máximo duas. E acabaria por limitar o nosso trabalho.

As tarefas de edição dos jornalistas para o programa, na verdade, eram acumuladas com mais dois telejornais, sem uma exclusividade. Da mesa de trabalho, no computador, o jornalista, além da edição, escrevia as informações necessárias para a exibição da notícia, com os recursos permitidos pelo programa para a redação de texto - título e crédito. O grafismo e as legendas usadas como reproduções das declarações de estrangeiros são feitas por uma empresa do grupo da emissora de TV.

O volume de trabalho dos jornalistas não interfere na realização da *Edição da Noite*, pelo valor dado ao maior aprofundamento da informação, sem a predominância do imediatismo dos canais especializados em notícia. A agilidade, a rapidez do processo de edição, é sempre a maior justificativa para a prática adotada, uma concepção firmada pelo coordenador dos programas do bloco exibido à noite: “[...] Acredito que um canal 24 horas precisa trabalhar com um sistema rápido, não é? Hoje é o digital, amanhã pode ser um outro qualquer, depende da evolução da tecnologia, não sabemos. Mas precisa de um sistema rápido, que permite pôr, em pouco tempo, notícias no ar, não é?”

A edição realizada pelos jornalistas, com um programa diferente do utilizado pelos editores de imagem, submetida ao olhar dos mais especializados apresenta erros, como os identificados por um editor de imagem:

[...] Os jornalistas, de facto, editam. Editam mais rápido que podem, muitas vezes pressionados, às vezes porque também as peças que trazem não têm, naquele momento, espaço nos editores de imagem, que somos poucos. As salas também são poucas. E, portanto, não podemos dar resposta a toda informação, que a SIC generalista e a SIC Notícias produzem e emitem. [...] De maneira que, em geral, o jornalista trabalha muito nessa base, tem que ser rápido e depressa e às vezes nem sequer tem tempo. Nem tem o equipamento capaz de verificar depois a qualidade daquilo que depois manda para o ar. Mandamos para o ar com frequência, infelizmente, coisas muito mal feitas.

A marca estabelecida pela SIC Notícias submetida a uma avaliação pelo que representa para o projeto da empresa tem como trunfo a rapidez para editar. O benefício permitido pela velocidade pelo sistema digital de edição não linear corresponde a um desafio para a competência do jornalista para realizar o processo, considerado através da rotina consolidada na emissora, na definição de uma coordenadora de um dos telejornais:

[...] Eu acho que representa rapidez. Eu editava sozinha, em analógico, as coisas mais rápidas. Eu fui repórter parlamentar e, portanto, não precisava de grande trabalho de sonoplastia, e nem de técnicas. Era uma coisa muito simples na sua forma, eu editava. Eu acho que este processo traz, sobretudo, rapidez. Rapidez e elasticidade. Estou a falar em termos de edição, não estou a falar em termos editoriais. Em termos editoriais, tirando a vantagem da rapidez, eu não vejo assim nenhuma outra. Mas é incontornável. Não é sequer uma opção já.

A condição que a polivalência estabeleceu para o funcionamento da SIC Notícias, desde a sua origem, está na base do dilema enfrentado para realizar a edição da notícia, o que é reconhecido por jornalistas que realizam a tarefa:

[...] Pode ser mais rápido para o trabalho e não temos que buscar ideias com ninguém. Mas como televisão é um trabalho de equipa, eu quando estou a escrever um texto, para montar a reportagem, chegar à ilha de outra pessoa, que nos ajuda a ter uma ideia diferente. [...] Eu acho que às vezes a peça perde criatividade. Perdem criatividade porque desde o momento em que são escritas, até o momento em que escolho as imagens, até o momento em que escolho os TH [*talking head*, expressão adotada na redação para designar a notícia baseada, exclusivamente, na declaração de um entrevistado] ou vivos dos que estão lá a falar, até o momento da montagem só tem os meus olhos. Portanto, eu acho que há a possibilidade de perder criatividade. Porque aqui, só tenho o meu olhar.

A concepção de todos os jornalistas que trabalham para SIC e SIC Online é que a possibilidade de editar serve para os repórteres de imagem apenas quando eles realizam coberturas no exterior. A tarefa de editar na redação, em Lisboa, é uma exceção, explica um desses

profissionais: “[...] os repórteres de imagem só editam no estrangeiro, normalmente. Raramente cá, mas acontece”.

A opção é considerada, entre editores de imagem, como uma medida para reduzir custos, porque limita a duas pessoas o número de profissionais que são deslocados, ao invés de três:

[...] Os nossos repórteres de imagem é frequente, quando saem, e é uma questão apenas economicista, penso eu, da SIC. Nós, editores, já saímos muito pouco pra o estrangeiro. Já saímos muito mais. E é pena. E aí, tal como aconteceu com o *Clip Edit*, com os jornalistas, aconteceu também com os repórteres de imagem. Quando são locações longas ao estrangeiro, à China, ao Japão, aos Estados Unidos, normalmente não vai editor de imagem. [...] vai apenas um jornalista-redator e o repórter de imagem, que também tiveram que aprender a editar.

A opinião estabelece dois pontos de vista. Um é o que valoriza a participação do jornalista no processo de edição. O outro, o que considera que ocorre uma restrição da qualidade da informação, porque reduz a quantidade de profissionais envolvidos. Um prejuízo para a notícia, mas que atende a uma estratégia da empresa.

A atribuição das tarefas, a partir de um alinhamento, serve como referência para o trabalho dos jornalistas - cinco no total, entre eles dois que são apresentadores do *Jornal da Meia-Noite*. A convicção entre eles, exprimida por uma jornalista, define a compreensão sobre a atividade que realizam:

[...] Nós fazemos tudo. Partimos desse princípio que fazemos tudo. Percebemos alinhamento, a lógica do alinhamento. Dentro desse alinhamento sabemos qual é a nossa peça, o que é o nosso *off*, o que é o nosso TH e somos autônomos do princípio ao fim. Pivô, edição, colocação.

A atividade de editar uma sequência de notícias para até três telejornais - *Jornal das Nove*, *Edição da Noite* e *Jornal da Meia-Noite* - é dimensionada pelo número de edições realizadas, a cada dia, uma contagem que é parte do cotidiano da jornalista da SIC Notícias.

“[...] O volume de trabalho é muito grande. Muito, muito grande. Numa edição como a nossa, diria que é um volume de trabalho que não deixa grande margem para se pensar na edição... Para se pensar e discutir, e alterar a edição. [...] Posso dizer que faço, em média, duas, três peças, por horário. Mais quatro, cinco, seis *offs*, mais destaques da edição [*Edição da Noite*]. Portanto, terei quarenta minutos, meia-hora, para cada uma das peças principais.”

O sistema digital não linear impôs o esforço de aprender a editar notícias a jornalistas que tiveram apenas esta experiência em toda a carreira, uma história profissional como a de outra

jornalista da SIC Notícias vivida através da experiência de ter conhecido apenas um método para editar.

Foi sempre com o sistema digital. Nós, antes, tínhamos um outro programa, chamava-se *Clip Edit*. Antes deste, *XPRI*. Era outro programa de edição de imagem e eu sempre trabalhei com edição. A experiência foi se ganhando ao longo dos anos. Nós não tivemos muita formação, em termos de edição de imagem, os jornalistas. Até, porque os jornalistas não queriam tirar o lugar aos editores de imagem, uma das questões mais sensíveis. As pessoas não pensam à partida, mas também há isso. [...] os editores de imagem sentiam-se um bocadinho ameaçados, porque os jornalistas, que deviam contar a história, agora estavam a editar imagens, que era o nosso trabalho. Isso também não foi muito específico. Obviamente que o trabalho deles fica muito mais perfeito, do que o nosso. [...] E depois, há sensibilidade que se ganha com a experiência. [...] eu tive que aprender sozinha isso, porque alguém me chamou a atenção, que não devia meter dois planos em movimento, seguidos. Ninguém me disse isso, não tive formação pra isso. Isso foi tudo que fui apanhando, ou que me disseram. Provavelmente quem edita só imagem, sabe disso desde a faculdade, provavelmente porque esta formação teve.

A alternativa de editar, para os jornalistas, corresponde ao reconhecimento de que o processo é o mais rápido e adequado para a realidade em que trabalham - a meta da empresa. A percepção surge do resultado que o sistema digital de edição permite, quando comparado ao anterior, baseado na gravação com fita, revivida por um dos jornalistas da SIC Notícias ao relatar uma realidade com a qual não conviveu.

[...] Quando acabasse a cassete é que podíamos levar ali, à *régie*, para pôr no ar. Aqui fica logo disponível, não é preciso fazer este percurso, ir a correr até ali pra entregar. Acho que as coisas acabavam por funcionar, na altura, mas... Por exemplo, essa coisa da televisão 24 horas, de informação. Vinte e quatro horas não era possível nessa altura. Acho que isso diz muito. Ou pelo menos não existia nessa altura, se calhar nem acharam que valia a pena tentar, precisamente por causa desse *handicap*, dessas dificuldades.

As mudanças nas rotinas e a prática da polivalência correspondem às estratégias das emissoras de TV, da mesma forma que a integração das redações. As modificações das rotinas interferem na definição da polivalência. A alteração da forma de atuar e do perfil dos jornalistas pode ser classificada através da prática nas redações relacionadas com o *corpus*, na realização dos telejornais, dividida em quatro categorias (Cabrera *et al*, 2007, p. 319).

A divisão estabelece as distinções entre nula, quando não ocorre na redação; esporádica, que determina algum tipo de polivalência; a sistemática, considerada uma prática habitual; e a total, correspondente a uma forma de atuação do profissional que permite a realização da maior parte do processo produtivo de um meio. A polivalência pode ser verificada de três formas diferentes (Micó, 2006b; Micó *et al*, 2007; Cabrera *et al*, 2007; Salaverria, 2014).

A polivalência é definida de maneira parecida, relacionada com duas formas - midiática e temática -, com uma diferença quanto à terceira, entre técnica ou profissional (Micó, 2006b; Micó *et al*, 2007); tecnológica (Cabreta *et al*, 2007) e funcional (Salaverría, 2014). As redações observadas apresentam tipos diferentes de polivalência (Tabela 25), com a consideração de que a análise quanto ao tipo está relacionada como profissional, da forma técnica ou tecnológica (Micó, 2006b; Micó *et al*, 2007).

Tabela 25: Formas de polivalência

Emissora	Telejornal	Polivalência
TV Globo	<i>Jornal Nacional</i>	Nula
RTP1	<i>Telejornal</i>	Esporádica
GloboNews	<i>Jornal das Dez</i>	Esporádica
SIC Notícias	<i>Edição da Noite</i>	Sistemática

Fonte: elaboração própria

Uma particularidade nas rotinas produtivas está relacionada com as emissoras, sendo determinada pela plataforma. As emissoras especializadas em notícias refletem uma característica delas: o valor para divulgar a informação de maneira rápida, como ocorre com uso do *ticker* - elemento gráfico inserido no vídeo, com a notícia em pequenos resumos, feitos em uma frase.

A inserção do *ticker* é um processo automatizado, realizado pelas redações que atuam para os meios online para duas das emissoras relacionadas com o *corpus* da pesquisa - GloboNews e SIC Notícias. O *ticker*, exclusivo das emissoras especializadas em notícias, atualmente, no início, a partir de 2001, foi exibido em Portugal pelas estações generalistas como parte dos telejornais (Saraiva, 2011).

Os textos que correspondem ao *ticker* são enviados para o setor de exibição de cada emissora, onde é inserido sem qualquer intervenção dos jornalistas responsáveis pelos programas, em qualquer estação de TV que utilize este recurso (Saraiva, 2011). O sistema utilizado pela SIC Notícias permite a redação de até cinco frases por cada tema, definidos pela redação online. O limite é de 75 frases, relacionadas com as informações dos alinhamentos dos programas, de agências de notícias e sites de outras empresas de comunicação.

O processo tem relação com o grau de adaptação dos meios quanto à distribuição de conteúdo, em torno de cinco níveis - de zero a quatro (Cabrera, 2010). O nível mais baixo - o grau zero - corresponde aos meios baseados em conteúdo monomídia. A partir do um, a variação está

representada pela difusão multiplataforma através de uma menor ou maior adaptação automática, separada por menos ou mais participação humana, até o nível cinco, que indica um conteúdo produzido com planificação e difusão multiplataforma. À maneira realizada pelas emissoras segmentadas, entre as analisadas, permite a classificação no grau dois, com a difusão do conteúdo multiplataforma, através da adaptação automática e escassa edição humana, relacionada com a intervenção para a redação das frases (Cabrera, 2010, p. 151).

As práticas das redações, relacionadas com as rotinas, são determinadas pelo uso do sistema digital de edição não linear - uma consequência da transformação da tecnologia, com mudanças da forma de atuação e do perfil do jornalista, além dos procedimentos permitidos com o computador. Avaliar essas alterações permite compreender melhor a influência da tecnologia na edição da notícia, essencial para a análise da forma de divulgar a informação, estabelecida através do processo, e seguidamente demonstrada no presente capítulo. A participação do jornalista, influenciada pela cultura profissional, faz parte desta avaliação, no sentido de compreender o impacto das mudanças promovidas pela tecnologia com o sistema digital de edição não linear.

4.1.4. Edição: processo, forma e atuação dos profissionais

As referências estabelecidas através da observação e das entrevistas permitem uma avaliação da influência representada pela tecnologia, através do sistema digital não linear, relacionadas com a prática profissional e o modo de editar nas redações que fazem parte do *corpus* da pesquisa. A par de outras questões decorrentes da convergência jornalística, elas são apresentadas por meio de uma abordagem específica de cada uma, sendo que a descrição permite compreender o tema investigado.

A forma estabelecida pelas emissoras revela uma diferença, quando comparamos as estações de TV do Brasil e de Portugal, em termos de função do jornalista que participa da edição, com o editor de imagem. Nas emissoras do Brasil, um editor - jornalista que, para ser distinguido do editor de imagem, pode ainda ser chamado de editor de texto ou de notícia - atua como responsável pela edição, mantendo-se a divisão das tarefas. A edição, em geral, não tem a participação do autor da reportagem - jornalista que, no Brasil, é designado como repórter.

A tarefa desempenhada pelo editor representa uma espécie de filtro da reportagem. Uma supervisão do relato sobre um fato, por meio do registro de imagens e sons - texto e entrevistas -, para adquirir a forma a ser exibida. A importância de um editor, no cotidiano de uma redação, aumenta à medida que está mais perto de exibir o telejornal.

[...] Se observados apenas por volta de uma da tarde, tranquilos, lendo jornal, navegando na internet ou em conversas amenas, bem que poderiam ser considerados obsoletos ou dispensáveis [...] Se observados no mesmo dia, cinco horas mais tarde, aflitos, aos gritos, martelando deixas nas páginas do computador, checando nomes de entrevistados, conferindo informações com repórteres e produtores para redigir cabeças de três matérias ao mesmo tempo, com o jornal quase no ar, os auditores corretamente concluirão que não há gordura para se tirar desta categoria. (Rodrigues, 2005, p. 100).

A nossa análise, porém, como na primeira parte, tem como referência a observação, complementada pelas entrevistas. Nesta segunda parte, de apresentação dos resultados do estudo empírico, a referência à forma como os profissionais realizam o processo de editar, os recursos utilizados e a maneira de atuar, entre os jornalistas e os editores de imagem, contribui para compreender como a notícia é definida por meio da edição - o que corresponde à seção posterior a esta.

A forma da edição está relacionada com o sistema digital não linear, comparando-se com as práticas realizadas antes, tendo estas sido modificadas pela tecnologia, pelos procedimentos e pelo modo como atuam os profissionais envolvidos no processo, para definir a forma como a notícia é apresentada ao público.

4.1.4.1. A perspectiva dos profissionais

A tecnologia contribui para mudanças que alteram o funcionamento das redações, sendo reconhecidas como um avanço para tarefas como a de editar a notícia. Ao avaliar a transformação, uma editora do *Jornal Nacional* constata como os procedimentos foram modificados.

[...] graças a Deus, a tecnologia avança. [...] comecei [...] com U-Matic. Não tinha nem contador, não tinha nem TC [contador de *time code*]. [...] E agora a gente tem a tecnologia digital, e ainda mais porque a gente não tem mais fita. Você pode ter a tecnologia digital ainda com disco, nem isso a gente tem mais. É um avanço de tempo, de qualidade. Você pode reeditar a matéria com uma facilidade muito grande, muito rápido. Usar efeitos que, no analógico, você teria que editar, botar numa fita, levar para a arte, a arte fazer os efeitos. Agora, você se torna multi, porque você pode fazer os efeitos, você pode criar em cima da matéria de uma maneira muito mais rápida e corrigir eventuais efeitos de uma maneira muito mais rápida.

A mudança, com a troca de tecnologia, é percebida como uma ampliação da produtividade. O conteúdo, disponível no servidor, permite o uso simultâneo, o que favorece a estratégia para integrar a produção - alternativa utilizada pela RTP para o projeto de uma emissora temática, especializada em notícias, demonstrada por um coordenador do *Telejornal*.

[...] num grupo que tem um canal de informação 24 horas, é fundamental, porque a rapidez com que conseguimos meter os conteúdos no ar é muito superior ao que acontecia antigamente. [...] qualquer pessoa tem acesso a

esse conteúdo, dentro da RTP, e pode mostrá-lo, e pode trabalhá-lo. [...] Entrevistamos alguém durante meia hora e, na peça do *Telejornal*, utilizamos 30 segundos dessa entrevista, o Online, se quiser, chega lá, e tira meia hora dessa entrevista e publica toda essa entrevista. Isso é uma grande mais-valia de aproveitamento de conteúdo e de rapidez do processo.

A particularidade de cada emissora estabelece a maneira de utilizar o sistema digital de edição. A maior produtividade, considerada necessária para o funcionamento da RTP Informação, implicou em alterar o perfil e a forma de atuar dos jornalistas, com o acréscimo da incumbência de editar o conteúdo das notícias para exibir no canal temático.

A transição que a RTP procedeu, com maior envolvimento do jornalista numa prática que sempre foi da responsabilidade do editor de imagem, estabeleceu o reconhecimento da especificidade da competência profissional para a edição - na avaliação do coordenador de edição de imagem da RTP.

[...] Numa primeira fase, as coisas foram um pouco mais complicadas, porque os editores acharam... Os jornalistas começaram a editar, iria tirar-lhes trabalho. A verdade é que isto fez com que os editores aperfeiçoassem o trabalho. E comesçassem a oferecer aquilo que, normalmente, o jornalista não consegue fazer, porque não é função dele. Ou seja, aperfeiçoaram as técnicas de edição, técnicas do tratamento da imagem, técnicas do tratamento do som, que os afastaram dos jornalistas, outra vez. Portanto, neste momento, o editor, no trabalho que faz, no trabalho que concebe, afasta-se, dando técnicas que o jornalista não tem acesso.

Na GloboNews, o sistema de edição não linear reflete a trajetória da emissora. A estação, como canal temático, serve como uma referência para experimentar novos projetos, sem que a troca permitida pela tecnologia altere o padrão adotado para a forma de editar a notícia, por parte dos jornalistas.

“Ela ajuda a TV aberta a se renovar também”, avalia uma executiva da empresa, relacionada com o jornalismo: “A TV aberta começa a ver o que está acontecendo, e o que ela começa a trazer. Ela tem outros recursos, tem mais poder econômico. Então, ela tem mais possibilidades de pegar aquela experimentação e transformar numa coisa mais real, numa realidade concreta, que é muito interessante também.”

A experiência permite aos jornalistas uma comparação entre os sistemas utilizados em atividades e períodos diferentes. As novas práticas e procedimentos têm diferenças entre as diversas tarefas relacionadas com a notícia no jornalismo televisivo, como relembra um jornalista da RTP, por causa das mudanças dos equipamentos com a tecnologia digital: “[...] em Timor, eu trabalhava com uma câmera DV, deste tamanho, muito pequenina, não é? praticamente uma *handycam*, era uma *handycam*, e com um computador portátil, eu cobri o *tsunami* na Ásia, não é?”

Deste modo, a tecnologia, associada à ideia de uma mudança vantajosa e, aparentemente, de maior facilidade para a realização das tarefas, impõe restrições, de maneira contraditória. Na RTP, a edição através do computador é avaliada como um procedimento fácil, que depende do *software* utilizado na redação para realizar a tarefa, pelo coordenador de edição de imagem: “O trabalho do jornalista é muito mais fácil com este sistema. É tudo muito visível, a maneira como se colam os planos é muito simples, é muito intuitiva. E isso simplifica muito o trabalho.”

Uma dificuldade, porém, é a capacidade do sistema, utilizado, simultaneamente, pelas redações de Lisboa e do Porto. O número de licenças é limitado - 50 para as duas redações, das quais 25 permitem editar e a outra parte apenas assistir as imagens; o *software* tem distinção para realizar as operações, diferentes entre elas. As ilhas de edição, com um programa diferente - o que permite editar efeitos, grafismo, tratar o som e a cor das imagens - têm seis licenças.

O número de licenças impõe situações como a presenciada no dia 11 de dezembro de 2013, durante o período de observação. Um coordenador que editava um programa da RTP Informação dependia de uma licença ser liberada para realizar a tarefa. “Alguém libera um *Q Cut*?”, perguntava na redação, na expectativa de começar a edição. O número pequeno de licenças torna o problema maior, porque muitos dos jornalistas, mesmo que seja para a visualização, preferem utilizar o programa de edição - *Q Cut* -, quando poderiam recorrer ao *Q View* - o mais adequado, já que a intenção não é editar.

A diferença entre os programas utilizados nas ilhas e nas redações representa uma forma de distinguir o trabalho realizado por editores de imagem e jornalistas. Na redação da TV Globo - ainda que a prática de editar estabeleça a participação de um editor de imagem no processo -, uma jornalista observa o limite imposto, comparando o *software* disponível no seu computador com o da ilha de edição: “O áudio vai ser o natural. Eu não tenho como regular áudio, por exemplo, no meu terminal, só através da ilha.”

A realidade estabelecida pela tecnologia amplia a dimensão que tem a mudança. Um novo exemplo da memória serve para reforçar a diferença entre os diversos sistemas utilizados pelas emissoras de TV e, progressivamente, modificados, como recorda um jornalista da RTP.

[...] Com um computador portátil consigo fazer uma edição, como dantes. Os meus colegas, quando eles marcavam pra sair, para o exterior, tinham que levar um chamado *laptop*, era uma mala enorme pra fazer a edição. Hoje, não. Leva um pequeno portátil, faz a edição, uma *pen* de quatro gigas, emite e estão no ar. Uma coisa que dantes não era possível fazer.

A edição com o sistema digital não linear é considerada mais fácil quando comparada com os sistemas anteriores, por causa do computador. A edição com o sistema digital, a partir do

exemplo sempre citado, é feita da mesma forma que redigir um texto no computador, o que permite realizar a tarefa diferentemente de como era feita antes - descreve um editor do *Jornal Nacional* que, no início da carreira na GloboNews, tinha a incumbência de editar imagens, tarefa que dividia com a atividade como jornalista.

[...] Antes, você ia editando por partes e aquilo depois, para você refazer o que tinha feito... Ah, não gostei do início. Refazer o início dava um trabalho danado, porque o material tinha de ser copiado. Tudo isso passou a ser feito com uma facilidade, uma agilidade e sem o menor problema. Eu acho que a gente ganhou muita agilidade. A forma de pensar também tem que mudar, na hora de editar a imagem. Na hora de pensar como é que vai ser feita a matéria. Às vezes, eu tenho a impressão que a gente tem o material todo disponível e ao invés de ir acrescentando, a gente vai tirando.

O sistema digital não linear representa vantagens e desvantagens para o processo de edição, avaliado através das práticas desenvolvidas pelos profissionais, entre jornalistas e editores de imagem das emissoras de TV e telejornais analisados. As vantagens estão relacionadas com a maior agilidade permitida pelo sistema para editar a notícia, como o desafio ao prazo de fechamento de um programa de informação - o *deadline* -, destacado por um editor do *Jornal Nacional*, com a experiência de trabalhar em TV desde o período do *videotape*.

Lutamos sempre contra o tempo. Nossas matérias têm que estar prontas para o horário do telejornal. Acho que o sistema digital nos facilitou muito. Desde o momento em que recebemos o material até exportá-lo para a exibição. [...]. Também para o uso de efeitos que ajudem a edição e que tornem mais atraente a reportagem. Tudo isso tem que ser medido para que não prejudique a exibição. Lembre-se: matéria boa é a que vai para o ar... e isso tem que estar na mente do editor. Às vezes temos que sacrificar a beleza ou a qualidade para colocar a notícia no ar.

A troca de tecnologia para a digital e, conseqüentemente, a mudança de sistema com a edição não linear, permite maior qualidade. Um editor de imagem da SIC, que inclui na experiência profissional uma passagem pela RTP, antes de mudar para a primeira emissora privada de Portugal, destaca a diferença ao comparar o sistema de edição digital com o praticado antes, com o *videotape*.

O marco que utiliza - o editor de imagem da SIC - corresponde à década de 90, quando o formato era a fita de 1/2 polegada - o padrão *Betacam*:

[...] Começa logo pela própria qualidade. Com *Betacam* uma cópia, pra outra [exemplifica, para demonstrar a necessidade de copiar de uma fita para outra, durante a edição]. Claro que, com os sistemas digitais, não lineares, esses problemas não se põem. Portanto, é muito fácil editar uma peça de dez minutos e facilmente reduzi-la pra cinco, ou pra quatro; e inverter completamente a estrutura da peça. Isso era impensável com uma *Betacam*, sem perder qualidade - relembra o editor de imagem da SIC, ao comparar a forma de editar nos dois sistemas.

Na GloboNews, os jornalistas que trabalham como editores do *Jornal das Dez* usam a estrutura - a disponibilidade de todo o conteúdo nos computadores da mesa de trabalho, sem a necessidade de um terminal de pesquisa, como ocorre com os editores do *Jornal Nacional* - para garantir maior independência, ainda que a edição seja feita com a participação do editor de imagem. A prática representa uma referência da estação, mesmo que o *Jornal das Dez* tenha outra finalidade entre os programas da Globo News - a de maior aprofundamento da notícia, destaca uma produtora do programa.

[...] a seleção de imagem, prévia, é do editor de texto. Ele vai levar aquele material para o editor de imagem. O editor de imagem trabalha com aquelas imagens, fazendo a cobertura do texto. Acho que não muda tanto a forma de trabalho, para o que era o analógico.

A agilidade e a rapidez do processo servem sempre para justificar a participação do jornalista na edição, geralmente em um canal temático, especializado em notícias, observa um coordenador da SIC Notícias - como uma contingência da natureza da emissora para divulgar informação.

[...] Acredito que um canal 24 horas precisa trabalhar com um sistema rápido, não é? Hoje é o digital, amanhã pode ser um outro qualquer, depende da evolução da tecnologia, não sabemos. Mas precisa de um sistema rápido, que permita pôr, em pouco tempo, notícias no ar, não é?

A maior produtividade, porém, o que implica editar mais reportagens, estabelece um risco, entre os que aspectos que estabelecem as desvantagens, mesmo que o sistema disponha de procedimentos que permitem valorizar a edição. O processo com o sistema digital, por ser mais rápido interfere na qualidade - a possibilidade de editar mais notícias em um espaço de tempo menor, na avaliação de um editor do *Jornal Nacional*:

[...] no dia a dia, de uma forma geral, no feijão com arroz, vamos dizer, a edição passou a ser mais rápida. De certa forma, teve certo impacto no acabamento, muitas das vezes. O editor de imagem passou a fazer mais de uma matéria por dia, às vezes passou a fazer várias, a não ser que ele esteja dedicado, para fazer uma coisa especial, naquele dia. Então, às vezes, agilidade é bacana, mas você passa a contar muito com essa agilidade e isso acaba tendo um impacto na qualidade, no acabamento.

O volume de trabalho tem impacto para jornalistas e editores de imagem, mesmo em emissoras com características distintas - generalistas e segmentadas. Na SIC Notícias, as tarefas relacionadas com a *Edição da Noite*, na verdade, são acumuladas pelos jornalistas com mais dois telejornais, dos que estão incluídos no bloco da noite da grade de programas da emissora, sem uma exclusividade para o programa.

Da mesa de trabalho, no computador, o jornalista da SIC Notícias, para além da edição, escreve as informações para a exibição da notícia, com os recursos permitidos pelo programa para a redação de texto - título e crédito. O grafismo e as legendas usadas nas declarações de estrangeiros são feitos por uma empresa do grupo da emissora de TV, fora da redação.

A distinção na RTP1 estabelece a participação do editor de imagem nas reportagens para programas como o *Telejornal*: “Há que fazer omeletes com ovos podres”, reclama uma jornalista. Ela está em uma espécie de fila de espera [“à seca”, na expressão dela], na expectativa de que um editor de imagem esteja disponível. A cada porta de uma sala de edição aberta, a mesma pergunta, para saber se chegou à vez dela para editar.

A redução que precisava fazer no tempo da reportagem poderia ser feita no computador na mesa de trabalho dela, mas existe a dependência do editor de imagem. Por uma razão diferente, outra jornalista da emissora justifica a sua necessidade de trabalhar com um editor de imagem: “Não sei regular bem o som”. Os jornalistas da SIC Notícias, pela experiência que têm de editar, descobriram alternativas para realizar a tarefa - a edição de um elemento da linguagem audiovisual como o som:

[...] O som, normalmente, é aquele que as imagens trazem [o som ambiente]. Eventualmente, o que nós fazemos é... Nem todos os *feeds* são perfeitos, os *feeds* que nós recebemos. Às vezes há *feeds* que vêm sem som. Se for muito importante, nós usamos a mesma [imagem] e vamos buscar o som, que deve ser parecido, mas isso é raro. Isso também não acontece muitas vezes, conta uma jornalista da SIC Notícias.

A ausência do editor de imagem, a tarefa de editar realizada pelo jornalista através do computador é vista como um comprometimento da qualidade de uma reportagem, porque o resultado final corresponde a apenas um ponto de vista. A avaliação é de um jornalista da SIC Notícias acostumado a edição - individualmente - desde o início do funcionamento da emissora.

[...] O trabalho do editor, quando eu passo a fazer também, tem a vantagem de estar todo em minhas mãos, mas eu continuo a dizer que perdemos dois olhos que nos podem melhorar. Ou seja, perde-se o trabalho de equipe. Perde-se outra perspectiva de contar a história, ‘que tal fazer assim?’, que acho fundamental no jornalismo. O jornalismo, quando fica só com o nosso olhar, perde.

A mudança permitida pelo sistema digital não linear estabelece uma prática para editar a notícia que está relacionada com a forma, a dimensão e o programa ou a emissora. As referências indicadas definem, na RTP, o que pode ser diretamente editado pelo jornalista, e o que depende do editor de imagem. A distinção estabelece ainda uma *diferença* entre o conteúdo para o *Telejornal* e o que é destinado à RTP Informação, o que determina critérios para editar uma notícia, explicados por um coordenador do programa da RTP1.

[...] há aqui uma grande diferença entre um trabalho imediato e rápido, que é cortar uma boca, coisa simples, e o trabalho mais cuidado que tem de ser feito para o *Telejornal*, e aí convém ir a uma sala de edição. Estamos a falar do jornal *prime time* da televisão, não é? Com mais de um milhão de pessoas a ver, e aí o trabalho tem que ser muito bem tratado, muito mais específico. Portanto, esta tecnologia permitiu as duas coisas. A rapidez, o imediato, o online, e, ao mesmo tempo, o trabalho cuidado que existia antigamente.

A prática do *Telejornal*, para distinguir o conteúdo, é justificada pela importância do programa - a condição de cartão de visita ou, mais acentuadamente, de montra da RTP. O critério que justifica a participação do editor de imagem é reforçado por outra coordenadora do programa:

[...] No dia a dia, eu prefiro que as peças, portanto, numa reportagem, que se vai pra o terreno, que se têm vários entrevistados, várias situações de reportagem, seja montada com um editor de imagem. Acho que valoriza o trabalho, acho que é outra visão que roda, complementar à nossa, não é? E um olhar que não acompanhou a história toda. O editor de imagem é isto, não é? Levam ali, com a história já pronta, praticamente com as entrevistas feitas, com as imagens já recolhidas e, portanto, é um olhar que muitas vezes enriquece a reportagem.

A distinção do *software*, de alta resolução - utilizados pelos editores de imagem - e baixa - que correspondem aos jornalistas - estabelece outra maneira de **limitar** os procedimentos. Os jornalistas da RTP, mesmos os que têm capacidade para editar, dependem dos editores de imagem, em consequência da diferença entre os programas de edição. A capacidade de editar, porém, não impede o jornalista de reconhecer que a tarefa feita com o editor de imagem compensa a insatisfação:

[...] quando vim pra aqui já era possível editar no computador e, obviamente, que sinto-me muito mais à vontade em editar as minhas peças, mas estas estações [os computadores] têm limitações, não podem fazer efeitos gráficos, nem *mixers*, nem... E muitas vezes, quando é uma peça mais elaborada, ou precisa de efeitos especiais, ou uma coisa mais com mais peso, eu recorro lá em cima e gosto muito do trabalho dos editores, que eles realmente acrescentam uma criatividade que eu não tenho, porque não esse o meu papel, não é?

A edição realizada pelo jornalista, mesmo sendo adequada à estratégia de cada redação, representa uma controvérsia, sem um aparente consenso. A divergência está relacionada com outros aspectos, na avaliação de profissionais dos telejornais que fazem parte do *corpus* da pesquisa. Um deles será a competência do jornalista para editar, na concepção de um editor do *Jornal Nacional*:

[...] eu acho que uma imagem, uma entrevista curtinha. [...] Um pedacinho dela, não vai cortar no meio, não vai precisar editar [uma referência ao uso de uma transição, para encobrir o corte]. Ou uma imagem que acabou de

acontecer. Uma imagem contínua, que não tenha muitos cortes, eu acho que o editor de texto tem total capacidade.

A formação é outro aspecto, destacado por uma jornalista da SIC Notícias:

[...] Por exemplo, a mim, nunca, um editor de imagem me chamou: 'olha, anda aqui', para lhe dar umas luzes. Se calhar, isso devia ser feito. Mas acredito que sim. Acredito que podemos ser tão bons como eles, desde que recebamos a formação idêntica, pelo menos, à que eles têm.

A formação de um editor de imagem, avaliada pelo coordenador do setor da RTP, representa uma jornada longa, complementada pelo trabalho na função para acumular a experiência que precisa.

[...] Se ensina o que é que se pode fazer, o que é que não se deve fazer, e o que é que não pode fazer, mas às vezes pode fazer. Quando nós queremos chamar a atenção pra alguma coisa, onde é que as regras podem ser quebradas? Portanto, esta fase de formação é uma fase muito longa. Um editor, normalmente, a trabalhar, demora dois, três anos. Só ao fim, pra aí de dois, três anos, é que pode começar a pensar que pode fazer as coisas; é o que, normalmente, acontece. Os primeiros dois anos, três anos, são dois, três anos de fazer as coisas mais simples.

A diferença de capacidade, para um editor de imagem da SIC, estabelece a distinção da tarefa realizada pelo jornalista.

Ele não é um editor de imagem, no fundo. Ele coloca os planos, ele não edita. Eles não percebem, muitos deles, nem sequer o que estão a fazer. Estão só a colocar planos, uns alis, atrás dos outros, sem respeitar, minimamente, a lógica da edição de imagem. Eu não considero o jornalista, quando está ali... Noventa por cento deles, não o considero como editor de imagens.

O reconhecimento da importância do editor de imagem não gera uma autonomia no processo de edição. A prática na RTP impõe a presença do jornalista ao lado do editor de imagem, durante o processo. O padrão da emissora - descrito pelo coordenador do setor de edição de imagem - vincula a edição ao jornalista, sem que seja o profissional realiza o controle do processo e os procedimentos.

[...] Em Portugal, achou-se que o que faria sentido era o jornalista que agarra na reportagem, vai com ela até o fim e isso implica que o jornalista, por dia, faz uma reportagem. Nos Estados Unidos faz duas. [...], os americanos rentabilizam mais as pessoas nesse sentido. Portugal, não, Portugal achou-se que o jornalista vai pra o terreno, faz a pesquisa, vai pra o terreno, vai com o repórter de imagem, fazer a captação de imagem, chega, vai visionar e depois vai pra a sala de edição, ler o seu texto e fica sempre a acompanhar o editor. Ou então, naqueles casos mais especializados, e na RTP são muito poucos, os jornalistas fazem tudo isso e fazem o processo final.

O editor de imagem não tem como norma, a condição de jornalista nas emissoras de TV de Portugal, ainda que, na RTP, existam os que têm este reconhecimento, estabelecido pela carteira de jornalista, emitida pela Comissão da Carteira Profissional de Jornalista ²¹⁵: “[...] O repórter de imagem tem a categoria de jornalista, os editores de imagem não têm a categoria formal, mas são jornalistas”, observa um repórter de imagem da empresa.

Os jornalistas dividem-se em tendências, quanto à participação deles na edição - a RTP como exemplo, na destacada como a primeira:

[...] As pessoas adaptaram-se muito bem. Perceberam que não podem fazer reportagens muito trabalhadas em termos de edição no computador, mas que pra reportagem básica, do dia a dia, pra um *off*, pra uma declaração apenas, este trabalho é fundamental, observa um coordenador do *Telejornal*, entre os que veem a participação do jornalista na edição através de uma perspectiva limitada, entendida como uma alternativa para permitir integrar a produção de conteúdo.

Uma segunda tendência compreende a edição pelo jornalista como uma consequência da estrutura da RTP, para atender a demanda de mais de uma emissora.

[...] o Desporto é precursor na autoedição de peças, com uma taxa de 98 por cento. [...] Tanto como a Editoria de Internacional, também muito avançada em relação às outras, por uma questão de necessidade e disponibilidade. Necessidade porque, cada vez com menos recursos humanos, é cada vez mais uma angústia estar à espera de um editor disponível pra terminar. E, tendo as ferramentas e a capacidade de o fazer, obviamente, preferes controlar e acelerar a produção da notícia do seu item noticioso.

Uma ideia entre as tendências é a de colaboração entre profissionais com tarefas diferentes no mesmo processo, enfatiza uma editora do *Jornal Nacional*.

[...] Burro é o editor de texto que não tem o editor de imagem como o seu parceiro, e existe. O editor de texto que acha que é o editor de texto, e o editor de imagem está ali só para colar imagem. Eu, geralmente, uso os editores de imagens como os meus parceiros. Eles são olhos supertreinados, eles estão acostumados a fazer isso e eles veem a matéria de outra maneira. Eles veem a matéria como edição de imagens, eu vejo como conteúdo, com imagens, claro. Mas como conteúdo.

A avaliação de um editor de imagem - da SIC -, por outro lado, tem outra referência quanto à participação do jornalista. A presença justifica-se - para ele - quando depende do reconhecimento da especificidade de uma imagem para o conteúdo de uma reportagem.

²¹⁵ As atividades da Comissão foram iniciadas em julho, de 1996, estabelecida por decreto publicado no Diário da República. Para mais informações consultar <http://www.ccpj.pt/ccpj.htm>, último acesso em 23 de julho de 2015.

[...] É importante à presença deles. A mim não me faz muita confusão se eles não estiverem. Se for uma grande reportagem, é até bom que eles estejam, porque há sempre dúvidas que nós podemos ter. Se escreveu para este plano específico. Agora, de resto, eu acho que é importante eles estarem na sala, admite o editor de imagem da SIC.

Na redação do *Jornal Nacional*, uma editora não imagina que a TV Globo altere o modelo, baseado na divisão de tarefas. A expectativa, porém, é a necessidade de uma adaptação para realizar novas tarefas, os procedimentos relacionados com as mudanças permitidas pela tecnologia, considera a jornalista.

[...] a Globo, acho que não acaba com os editores de imagem. Talvez aconteça isso: o editor de texto tenha mais *input* para poder fazer, para usar, do que antes. Mas, eu acho que, aqui dentro, vai ficar separado. Ao contrário, aqui, eu acho que os editores de imagem também vão ser cobrados para dar mais do que ficar colando imagens. Eu acho que isso é o que está acontecendo no geral, como o repórter é mais do que ir lá, e ficar entrevistando. Ele também pode fazer uma imagem, como vejo na GloboNews. Levando um celular, Iphone. E filmar, e trazer essa imagem. E não ficar esperando, também, que o cinegrafista faça tudo. Então, eu acho, que você hoje é muito mais multifuncional, porque o mundo é assim [...]. Cada um ainda vai continuar ocupando o seu espaço.

A prática de editar a notícia - adequada à cultura profissional e desenvolvida pelo jornalista que incorpora um saber de narração -, permite compreender a finalidade do processo, estabelecido pela convergência, por meio do projeto de integrar e distribuir o conteúdo através do sistema digital não linear. A avaliação tem uma definição simples - direta -, de quem percebe o que representa a estratégia, com a experiência - apenas - desde o início da atividade em uma emissora de TV em que a condição é a polivalência do jornalista, a realização de tarefas como a de editar, o que corresponde à trajetória de uma jornalista da SIC Notícias.

Eu acho que o que se ganha mais é rapidez, até porque, com um mínimo de experiência, conseguimos que uma peça ou uma declaração vá para o ar, e fica bem. Agora, o trabalho de edição de imagem não fica bem. Pode ficar muito tempo, é esta a diferença. Com o tempo, sobretudo aplicado às grandes reportagens, acho que faz todo o sentido. Agora, percebo a opção de quem manda nesta área, de querer que os jornalistas editem também, porque, de facto, ajuda muito a poupar. A poupar sinergias e pôr no ar tudo que é pra ontem.

A perspectiva dos profissionais, analisada através das tarefas do jornalista e do editor de imagem, permite compreender a edição por meio dos que atuam, diretamente, no processo para definir a sua forma da notícia. A edição, como prática profissional do jornalismo televisivo, está relacionada com procedimentos e recursos para o estabelecimento da forma ou maneira de divulgar a informação. A etapa a seguir permite complementar a apresentação dos

resultados obtidos, além de ilustrar os procedimentos e recursos utilizados para editar a notícia pelos telejornais analisados.

4.1.4.2. A forma da notícia

A análise do conteúdo dos telejornais que fazem parte do *corpus* permite avaliar, através da edição, as características da notícia, o que estabelece uma referência para definir a forma de divulgar a informação nos programas de jornalismo televisivo incluídos na pesquisa. A edição estabelece a forma discursiva da notícia, com características estabelecidas por meio das emissoras de TV e da cultura profissional.

No caso desta investigação, a prática tem formas diferentes em cada um dos países, pela natureza comparativa do estudo. A análise determina a especificidade de cada notícia a partir da avaliação dos aspectos que estabelecem a sua apresentação, em torno das estratégias de edição das emissoras aplicadas aos telejornais.

O desenvolvimento da edição como prática do jornalismo televisivo está relacionado com a evolução da tecnologia, estabelecido através da mudança de procedimentos, como a atual - introduzida pelo sistema digital de edição não linear, baseada no computador como equipamento básico para integrar a produção e a distribuição do conteúdo. O computador permite realizar procedimentos de edição que dependiam de um maior número de equipamentos.

O jornalista, através do computador, pode editar, sem um editor de imagem para intervir no controle operacional e definir os critérios relacionados com a linguagem audiovisual sobre os procedimentos narrativos. A avaliação da forma da notícia representa uma alternativa para analisar como o jornalista participa do processo de edição através do sistema digital não linear.

A referência para a análise é a amostragem formada pelo conjunto de 48 edições dos quatro programas, entre telejornais de quatro emissoras - duas do Brasil e duas de Portugal, distinguidas entre generalistas e segmentadas. As unidades correspondem a duas reportagens de cada um dos quatro telejornais, selecionadas por meio da classificação entre *hard* e *soft news*. A finalidade da análise é estabelecer uma tipificação da forma da notícia apresentada nos programas e estabelecida através da edição com o sistema digital não linear.

A análise do conteúdo da notícia, baseada na distinção entre *hard* e *soft*, permite definir a estratégia utilizada para editar (Schaefer & Martinez, 2009). A avaliação do tipo de edição usa como referência os elementos técnicos - divididos entre gerais e específicos - da linguagem audiovisual (Hansen *et al*, 1988). O processo de edição está relacionado com os procedimentos adotados para a junção dos planos, através de cortes e transições, o que inclui as referências visuais e gráficas do sistema digital não linear, além do som - por meio do texto dos jornalistas

e declarações de entrevistados, ou como adicional - músicas e outras formas de ruído que possam ser utilizadas.

A avaliação pretende estabelecer as características dos telejornais analisados, além das emissoras - baseada na forma de cada uma transmite o sinal, entre generalista e segmentada -, e dos tipos da notícia - *hard* e *soft news*. As características da notícia são analisadas através dos elementos gerais - para determinar os aspectos entre os programas, as emissoras e a informação distinguida entre *hard* e *soft* - e dos elementos específicos - relacionados com os procedimentos de edição, incluindo o grafismo.

A análise de conteúdo contribui para identificar as características da reportagem e o modo de edição de um telejornal. As referências para avaliar o conteúdo estão relacionadas com os dados sobre os elementos da linguagem audiovisual - a imagem e o som - assim como os que definem a especificidade da edição, da qual o grafismo aparece como parte pelo que representa para complementar a informação.

Os elementos gerais, ao indicarem as características de cada telejornal e da notícia, permitem constatar aspectos relacionados com os específicos, que identificam procedimentos adotados nas estratégias de edição, através dos recursos visuais e gráficos utilizados. Os elementos - gerais e específicos - estão reunidos em um conjunto de variáveis - 30, no total - através do *Code Book* (Anexo C).

Os elementos gerais correspondem às seguintes variáveis: unidade; programa; classificação; duração; planos - média; edição - efeito, imagem, entrevista e arte; grafismo - título, legenda, arte, dados e *ticker*; narração - *on* e *off*; entrevista - *on* e *off*; e som adicional. Os elementos específicos são os citados entre as variáveis de edição e de grafismo como partes dos elementos gerais.

A caracterização da forma de editar a notícia pelos telejornais analisados identifica um padrão entre os programas, através da pesquisa centrada em aspectos como a duração das reportagens e a média de planos em cada uma delas. A avaliação relacionada com a duração das reportagens apresenta um total de quarenta e uma unidades - entre as 48 da amostragem²¹⁶ - com mais de dois a cinco minutos, entre três faixas de tempo - das quais as outras duas eram menores que dois ou acima de cinco minutos. A verificação foi realizada através das variáveis 1 (Unidade) e 6 (Duração).

²¹⁶ Os dados das análises relacionadas com o estudo empírico foram incluídas em um CD-Rom, apresentado com a tese.

Em relação à média de planos - com base em três alternativas, entre de um a 15 segundos; 16 a 30 segundos; e maior que 30 segundos - 27 unidades estiveram na segunda alternativa - a de 16 a 30 segundos -, avaliada por meio do cruzamento das variáveis 1 (Unidade) e 14 (Planos/Média). A média de planos corresponde a uma variável definida através do número total de planos - entre os sete adotados para representar uma escala para o enquadramento de pessoas, objetos e o ambiente - e o tempo de duração de cada reportagem.

O resultado determina a duração média de cada plano, refletida na edição. O procedimento de corte ou de transição realizado na edição de cada reportagem estabelece a junção entre mais de um plano. Os aspectos comuns aos programas são complementados por uma tendência, entre todas, quanto ao uso do som adicional - um recurso de edição utilizado para complementar a narrativa, sem qualquer relação com o ruído do ambiente que, em geral, é parte obrigatória de uma reportagem. Entre as 48 unidades da amostragem, em apenas seis houve o registro do som adicional - avaliado por meio das variáveis 1 (Unidade) e 30 (Som adicional). Em cinco das unidades, a duração estava acima de cinco minutos.

As diferenças relacionadas aos telejornais estabelecem dois tipos de características: a primeira é definida por uma estratégia de edição mais aplicada em um país, entre o Brasil e Portugal, e destacada entre os elementos gerais. A segunda, mais identificada com a forma de a emissora transmitir o sinal, distinguida entre as modalidades das estações incluídas no estudo - generalistas e segmentadas -, percebidas através dos elementos específicos.

As diferenças entre os dois tipos são identificadas quando analisadas tanto em relação aos elementos gerais quanto aos específicos. As destacadas, inicialmente, são as que têm vínculo com os elementos específicos, porque permitem caracterizar os telejornais avaliados.

As estratégias de edição do *Jornal Nacional* e do *Jornal das Dez* são diferentes das praticadas pelo *Telejornal* e pela *Edição da Noite* em diversos aspectos, incluídos nos elementos gerais. No primeiro deles, os programas exibidos por emissoras brasileiras utilizam o repórter como principal narrador, visto no vídeo para apresentar uma parte do relato sobre a informação.

A presença do jornalista no vídeo aparece na forma do *stand up* - enquadrado de frente para a câmera, geralmente como se falasse para o espectador, no local do fato (Dunn, 2005). O *Jornal Nacional* tem o registro de 12 unidades - identificadas por meio da relação entre as variáveis 1 (Unidade) e 24, 25 e 26, respectivamente, Narração *on*; Narração *off*; e Duração - em um número igual de reportagens. Os programas das estações de Portugal têm pouca presença do jornalista no vídeo, constatada em uma reportagem de cada emissora entre as incluídas na pesquisa, as duas realizadas por correspondentes no exterior.

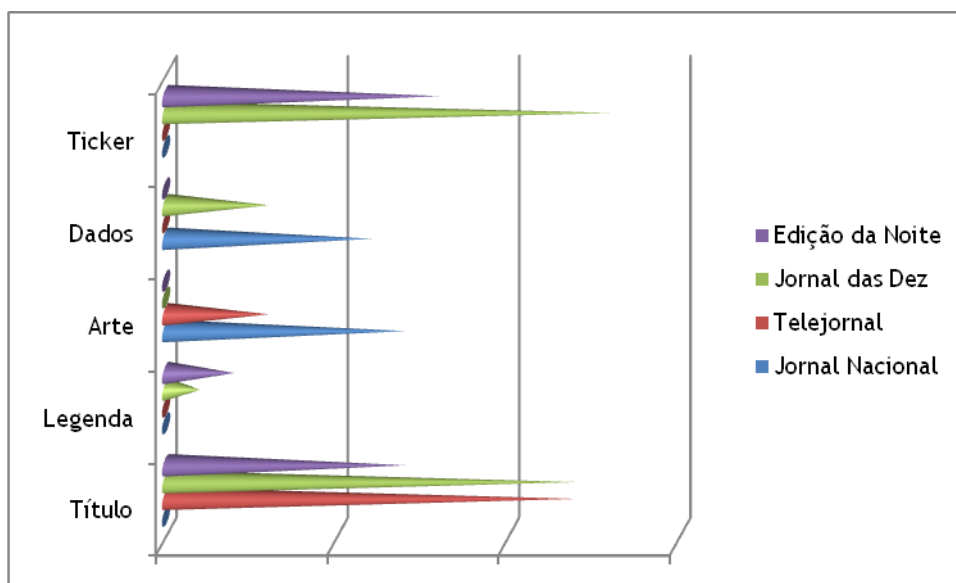
A diferença, observada entre as emissoras do Brasil e de Portugal, destaca-se ainda na edição das entrevistas - avaliação feita através das variáveis 1 (Unidade) e Entrevista *on* (27), Entrevista *off* (28) e Duração (29) . Nos programas de jornalismo televisivo das estações brasileiras, o padrão mais comum é a presença do entrevistado no vídeo, com o uso de recursos de edição para suprimir um corte, quando, por exemplo, a declaração é reduzida para ajustar ao tempo da reportagem. Nas emissoras de Portugal predomina a edição da entrevista - com uma parte dela, algumas vezes, encoberta por imagens. A prática evidencia um maior aproveitamento das declarações, o que representa 15 unidades de um total de vinte e duas para a forma utilizada pelas estações portuguesas.

As entrevistas têm um maior aproveitamento nos telejornais das emissoras de Portugal - superior a 30 segundos - entre três variações. O *Telejornal* apresenta a maior quantidade - 11 unidades de um total de 29 -, ainda que seguido pelo *Jornal das Dez* - oito -, à frente da *Edição da Noite* - seis unidades. As duas variações de tempo menores têm até 15 e entre 16 e 30 segundos.

Os telejornais do Brasil e de Portugal analisados têm diferenças mais evidentes, relacionadas com os elementos específicos. As distinções refletem aspectos da cultura profissional, manifestados por meio da edição - a verificação foi feita através da relação entre as variáveis 2 (Programa) e as relacionadas com o grafismo: 19 (Título); 20 (Legenda); 21 (Arte); 22 (Dados) e 23 (*Ticker*). A prática reflete estratégias para editar diferentes em cada país, assim como uma forma discursiva distinguida pela natureza do telejornal.

A maneira de editar, constatada através da análise, define uma relação com o fluxo informativo ao qual a emissora está vinculada. A distinção está destacada entre as estações de TV que transmitem os telejornais com o sinal aberto - o que coloca os programas como parte de um conjunto de uma estação generalista, sem uma especificidade, porque faz parte de uma grade ampla - e os canais temáticos (Figura 8).

Figura 8: Emissoras (grafismo)



Fonte: elaboração própria

Os programas de jornalismo televisivo transmitidos por emissoras generalistas do Brasil e de Portugal, entre os incluídos no estudo, apresentam as seguintes características relacionadas com os elementos gerais, definidos através da edição e do grafismo:

1. **Jornal Nacional:** não usa título e legenda; usa recursos visuais e gráficos, como arte e dados; e não usa *ticker*;
2. **Telejornal:** usa título e legenda; utiliza poucos recursos visuais e gráficos, como arte, além de dados e exibe as reportagens sem *ticker*;

Os telejornais das estações de TV segmentadas dos dois países - *Jornal das Dez* e *Edição da Noite* - têm uma característica mais aproximada, considerando os elementos gerais:

1. **Jornal das Dez:** usa título e legenda - ainda que conte apenas uma unidade entre as registradas de um total de 14, com a preferência para a tradução das declarações dos entrevistados através do texto do repórter; uma relativa utilização de recursos visuais e gráficos, além do *ticker*;
2. **Edição da Noite:** usa título e legenda - mesmo que, no conjunto de oito unidades, não conste o uso de título em uma delas, o que aparenta ser um erro de edição; redigir o título é uma tarefa do jornalista, o responsável pela tarefa; demonstra um baixo uso de recursos visuais e gráficos e tem o *ticker* como elemento constante.

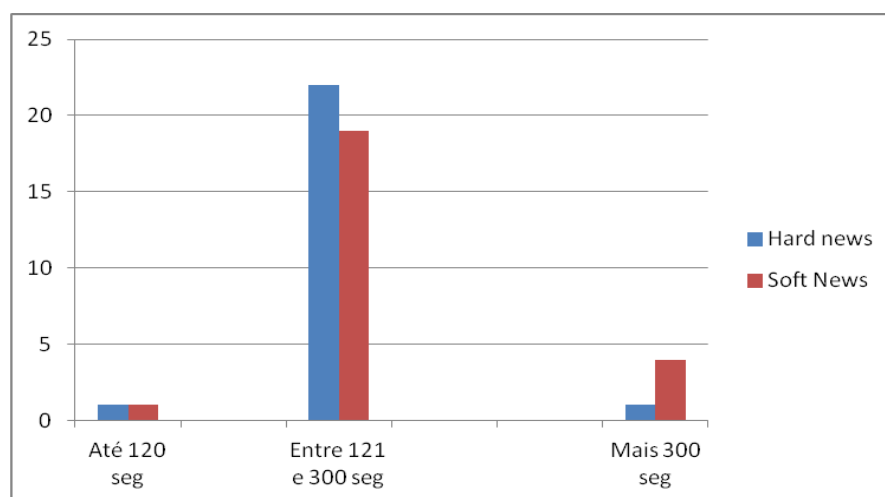
O *ticker*, entre os elementos específicos da edição, está presente, de forma exclusiva, nas emissoras especializadas em notícias. A forma de utilizar é independente da redação e manifesta uma maneira automatizada de informar, através de resumos limitados a frases, divididas por assuntos. A operação nas estações analisadas reflete uma prática para integrar a produção, realizada pelos profissionais do meio online e semelhante em todas as emissoras que utilizam este procedimento. As informações são enviadas para o setor que exibe os telejornais, sem a intervenção dos jornalistas envolvidos com os programas.

A análise por meio da diferença do tipo de notícia - entre *hard* e *soft* - demonstra outras evidências, relacionadas com a prática de editar - inclusive com a participação dos jornalistas no processo. A distinção do tipo de notícia representa um modo de analisar as diferenças relacionadas com a forma de editar.

A avaliação refere-se aos elementos da análise, gerais e específicos. As unidades, por meio da classificação entre *hard* e *soft news*, correspondem a um total de 24 reportagens - o que equivale ao total da amostragem, uma para cada edição dos programas analisados, identificadas por meio da relação entre a variável 4 (Classificação) e 6 (Duração).

A duração da reportagem, avaliada como o primeiro elemento geral, confirma a tendência verificada, ao caracterizar as emissoras com a predominância do tempo acima de dois minutos e meio e abaixo de cinco, em uma escala que contém mais duas alternativas - até dois e mais do que cinco minutos. O número de reportagens *hard*, incluídas na faixa mais destacada, porém, não é muito acentuada em comparação com a notícia *soft* (Figura 9).

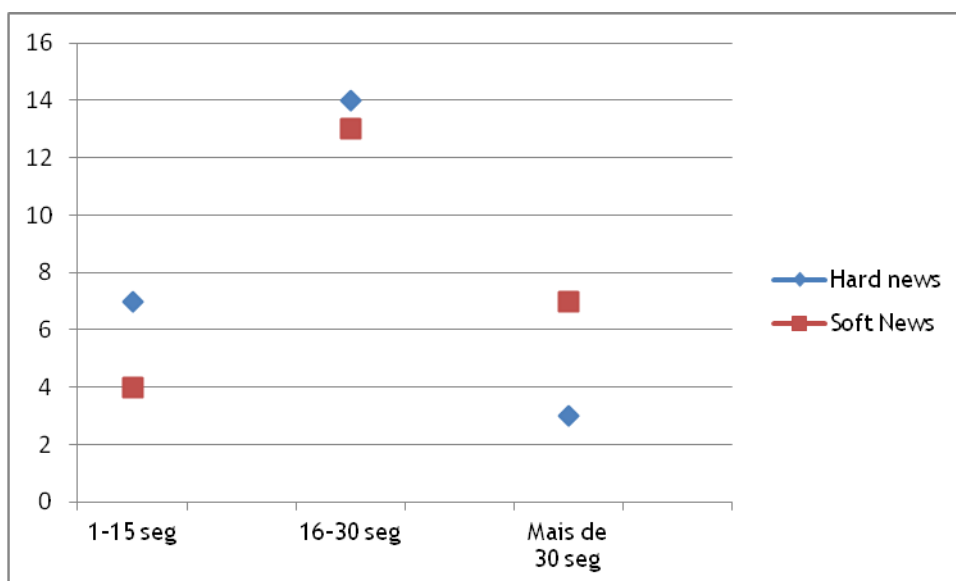
Figura 9: Notícia (duração)



Fonte: elaboração própria

A média entre os planos evidencia outra tendência equilibrada, com o registro de uma diferença menor entre as notícias do tipo *hard* e *soft*. A proximidade entre os dados observados permite - na referência a este elemento, verificado pela relação entre as variáveis 4 (Classificação) e 14 (Planos/ Média) - identificar a falta de uma distinção na forma de editar a notícia, considerada a diferença quanto ao conteúdo da informação, relacionada com o tipo entre *hard* e *soft* (Figura 10). Um princípio da edição é distinguir as notícias, de acordo com os tipos.

Figura 10: Notícia (Planos)

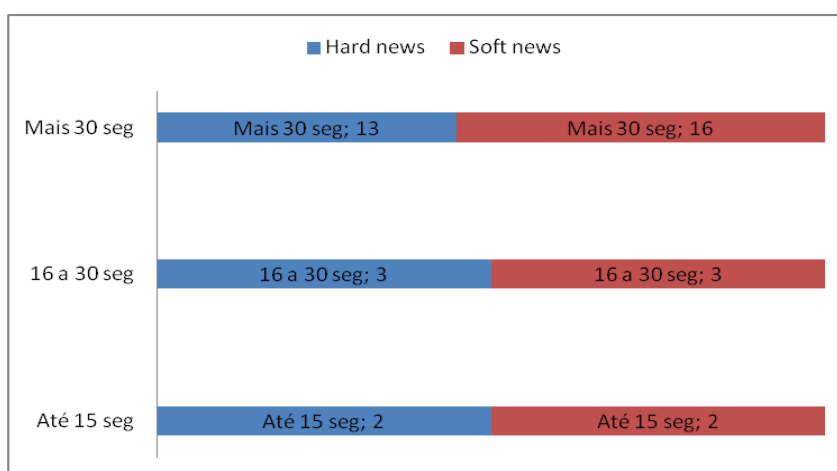


Fonte:elaboração própria

A forma de narração da reportagem indica a opção em *off*, sem a presença do repórter no vídeo - registro de 26 unidades, quatro a mais que a narração da maneira inversa: o repórter presente no vídeo é mais comum nos telejornais do Brasil, sobretudo nas reportagens do tipo *hard* - 15 em 11 da notícia *soft*.

A presença do entrevistado no vídeo, porém, é mais destacada na *soft* - 21 unidades em 38, das quais 17 para a notícia *hard*. A duração das entrevistas representa outro elemento específico, sendo que a diferença registrada para as notícias *hard* não é muito relevante, quando comparada com as do tipo *soft* (Figura 11), entre as unidades analisadas, pois nove - os dois tipos de notícia - foram editadas sem entrevistas -, baseada na avaliação relacionada com as variáveis 4 (Classificação) e 27 (Entrevista *on*), 28 (Entrevista *off*) e 29 (Entrevista duração).

Figura 11: Entrevista (Duração)

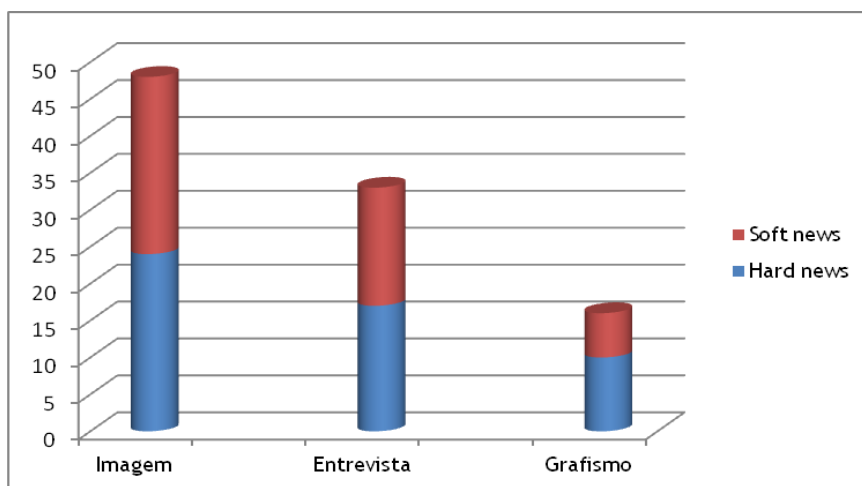


Fonte:elaboração própria

O elemento som adicional determina um aspecto significativo da edição da notícia *soft*. As seis unidades registradas - em um total de 48, divididas em duas partes iguais quanto ao tipo de notícia - são todas de reportagens classificadas entre as que têm conteúdo *soft* - relação entre as variáveis 4 (Classificação) e 30 (Som adicional).

A avaliação dos elementos específicos apresenta dados que permitiram analisar a forma de editar a notícia nos quatro telejornais, considerando-se a diferença entre o tipo de informação - a distinção entre *hard* e *soft news*. A prática evidencia a redução gradativa da aplicação do processo - o procedimento para editar imagem, entrevista e grafismo, verificado por meio da relação entre as variáveis 4 (Classificação) e 16 (Edição imagem); 17 (Edição entrevista); e 18 (Edição grafismo) - concentrado nas duas formas de notícia para editar imagem e entrevistas (Figura 12).

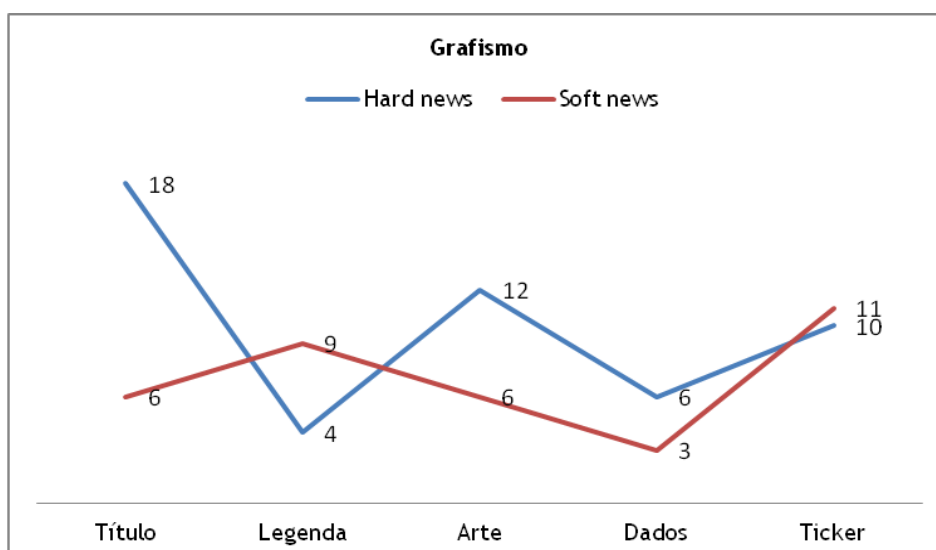
Figura 12: Edição (Procedimentos)



Fonte: elaboração própria

O grafismo, como recurso que complementa a edição, tem aspectos destacados nas notícias *hard* e *soft*, constatadas na avaliação entre as emissoras generalistas e os canais temáticos. O título aparece como o mais utilizado entre os recursos visuais e gráficos nas notícias *hard* analisadas, baseadas na amostragem formada pelas edições dos telejornais incluídos na pesquisa - avaliação através das variáveis 4 (Classificação) e Grafismo 19 (Título); Grafismo 20 (Legenda); Grafismo 21 (Arte); Grafismo 22 (Dados); e Grafismo 23 (*Ticker*). O *ticker* está entre o elemento mais destacado nas notícias que são do tipo *soft* (Figura 13).

Figura 13: Grafismo



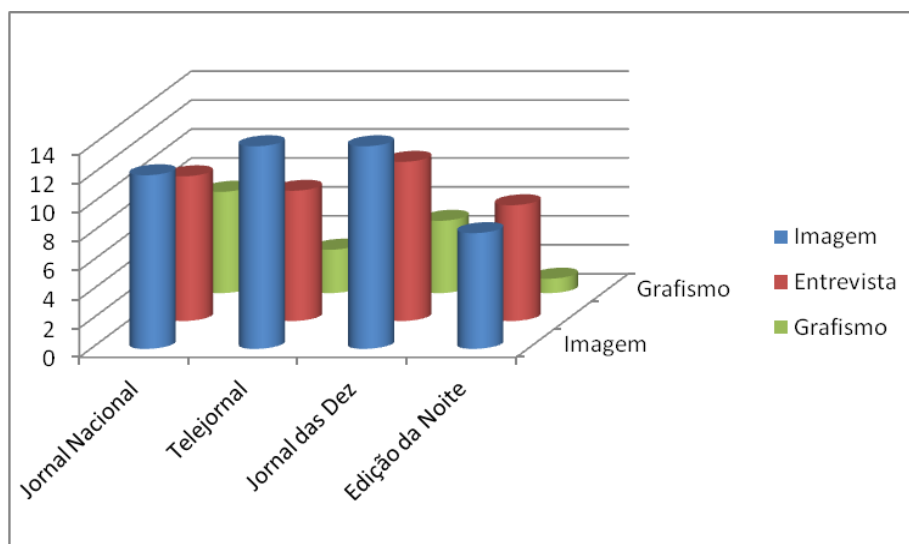
Fonte:elaboração própria

A análise de conteúdo, relacionada com as características dos telejornais e os tipos de notícia, permitiu estabelecer um padrão para a estratégia de edição que identifica uma prática refletida pelos programas para divulgar a informação. A edição, como prática do jornalismo para elaborar a forma discursiva da notícia, está relacionada com procedimentos definidos pela forma de realizar o processo.

A partir dos dados obtidos através da gravação das edições dos telejornais, a avaliação da maneira de editar permite identificar aspectos dos procedimentos realizados para o estabelecimento de uma estratégia, com a ilustração de uma parte deles, por meio do processo. A ilustração da prática de edição permite demonstrar, por meio dos recursos utilizados, a importância do sistema digital não linear, ao conjugar procedimentos para os quais eram necessários outros equipamentos, além de estabelecer referências para analisar a participação do jornalista por meio dos elementos específicos do processo. A referência às ilustrações permite acrescentar, à análise, as perspectivas dos profissionais de jornalismo, entre jornalistas e editores de imagem.

A edição, como prática essencial para definir a forma da notícia, está aplicada em procedimentos relacionados com a imagem, a entrevista e o grafismo, em todas as emissoras, de maneira indistinta quanto ao tipo de notícia (Figura 14) - relação estabelecida através das variáveis 2 (Programa) e 16 (Edição imagem); 17 (Edição entrevista); e 18 (Edição grafismo).

Figura 14: Telejornais (Edição)



Fonte: elaboração própria

A edição da notícia está associada a dois procedimentos: o corte, que é considerada a forma mais simples, pela qual a junção do plano é feita sem a inserção de qualquer recurso, distinguindo-se da edição com o uso de recursos visuais - a transição. A forma utilizada na

edição da notícia, nos telejornais analisados, permite identificar os procedimentos associados aos recursos para a edição de imagem, entrevista e grafismo. A maior predominância é a edição da imagem - procedimento associado à totalidade das unidades registradas, representando o essencial, uma vez que editar, desde o início, sempre correspondeu à junção dos planos.

A avaliação relacionada com a imagem permite constatar o uso do corte - a maneira mais simples - e tipos diferentes de transição entre *dissolve*, *fade*, fusão, *flash*, tela dividida e *wipe*. Os recursos foram utilizados para estabelecer a ligação entre os planos, em meio a referências como a mudança do enfoque da narrativa quanto ao tempo e ao ambiente. Os exemplos destacados, das formas de utilizar os recursos visuais e gráficos, representam procedimentos destacados das unidades incluídas na amostragem do estudo empírico.

O corte simples representa uma forma de transição entre as imagens, ainda que sem a inclusão de qualquer tipo de efeito (Figura 15). O corte simples trata-se do procedimento mais elementar da edição. A referência básica é a associação entre os planos, traduzindo-se na diferença de enquadramento relacionada com a escala. A edição considera como referência a regra dos 30 graus, porque a falta de variação de tamanho entre dois planos promove a impressão de um salto entre as imagens.

Figura 15: Corte simples



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal* de 13 de setembro de 2013

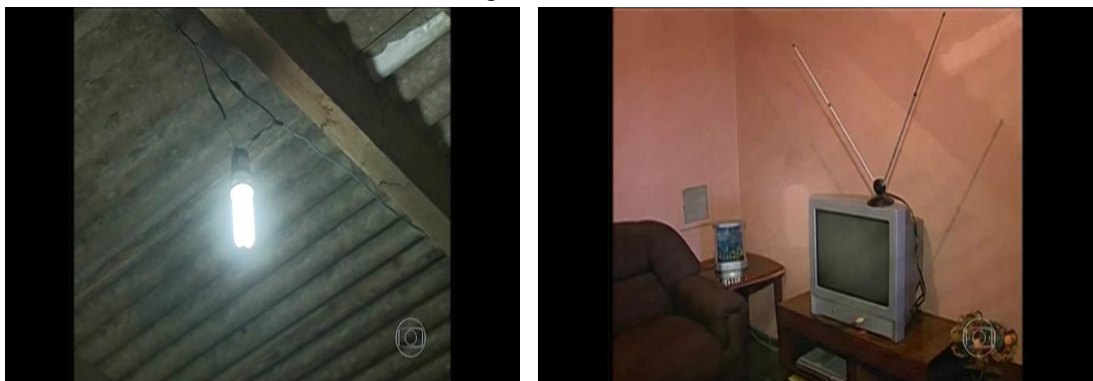
A edição com corte simples representou, em um universo de 48 unidades de quatro telejornais, uma referência com a mesma repercussão do som adicional. Apenas três reportagens, exibidas pelo *Telejornal*, foram totalmente editadas, sem qualquer transição entre os planos.

O corte simples é avaliado como uma alternativa eficiente para editar, para o coordenador do setor de edição de imagem da RTP:

[...] a melhor edição é a que é feita quase sempre em *cut*, corte. Essa é a edição que leva ao espectador, e transmite ao espectador emoções maiores. [...] Nós, normalmente, em reportagens mais pequenas, pra que as pessoas estejam constantemente a ser surpreendidas com as imagens, utilizamos o corte.

A edição de imagem, através de transições para reunir os planos, tem a alternativa de diversos tipos de recursos, entre *dissolve*, *fade*, *flash* e fusão (Figuras 16, 17, 18 e 19). Os recursos são inseridos na notícia, durante a edição, por meio do computador, sem a necessidade de outro tipo de equipamentos. A finalidade do uso deles é promover o estabelecimento de uma sequência, uma forma de ligação temporal ou espacial relacionada com a narrativa da notícia.

Figura 16: *Dissolve*



Fonte: Reprodução TV Globo, *Jornal Nacional* de 13 de agosto de 2013

Figura 17: *Fade*



Fonte: Reprodução GloboNews, *Jornal das Dez* de 13 de agosto de 2013

Figura 18: *Flash*



Fonte: Reprodução SIC Notícias, *Edição da Noite* de 21 de agosto de 2013

Figura19: Fusão



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal* de 13 de agosto de 2013

As transições - como *dissolve*, *flash* e fusão - podem ser utilizadas para editar entrevistas, quando existe a necessidade de suprimir o corte realizado durante a declaração, seja para promover uma emenda com outra parte ou para evitar a impressão de um salto, como ocorre com a imagem.

O *flash*, como recurso para a transição entre dois planos, serve como alternativa para a edição, compensando a falta de uma imagem que estabeleça a ideia de corte, para facilitar a troca. A imagem de corte - a referência usada nas redações -, em geral, está relacionada com um plano de detalhe - chamado de *insert*. O *flash* substitui um tipo de imagem utilizada para editar a notícia que era comum mesmo quando o jornalismo televisivo utilizava o filme, exemplificada por objetos - como um telefone - e de outros profissionais, durante a cobertura.

A forma de editar o *flash* é descrita por um editor de imagem, profissional da SIC:

[...] Evita de estarmos a pôr um plano de corte, que às vezes não temos. Às vezes o tipo fala, e nós não temos mais nada. [...] Não há imagens, não há

planos de corte. Os famosos planos de corte normalmente é um câmara da televisão concorrente que está ao lado, ou é um fotógrafo do jornal que está ao lado, e é esse tipo que lá pomos. [...] Mas quando não há nada, é frequente, temos uma *flashada*. Consta de um pequeno flash. Eu faço flash com o branco a *cut*, depois rapidamente *dissolve* com três *frames*, ou quatro, para o plano seguinte. Dá ali um *flash* muito rápido, que o espetador não fica irritado, nem chateado, porque aquilo não é cabeçada, não é um pulo.

A edição de imagem com transições tem outros recursos, aplicados através do computador. As alternativas do uso da tela dividida (Figura 20) e do *wipe* (Figura 21) reforçam a ideia do computador como equipamento básico da edição, essencial também para realizar procedimentos operacionais de uma emissora de TV.

Figura 20: Tela dividida



Fonte: Reprodução TV Globo, *Jornal Nacional* de 14 de setembro de 2013

Figura 21: *Wipe*



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal* de 6 de setembro de 2013

Os recursos visuais utilizados como transições no *Jornal Nacional* e no *Telejornal*, com a tecnologia analógica, dependiam de mais de um equipamento para serem feitos, através do *switcher* - utilizado para receber as fontes de imagem e som de uma emissora, e enviar, para a

exibição, com a forma de um programa. As transições representam uma alternativa usada para editar, sem comprometer a informação. “[...] Se pintamos aquilo com muita coisa, muito florido e há muito ruído, isso não é eficaz. É contraproducente, a pessoa acaba por se distrair com os efeitos e perde o essencial da notícia”, observa um editor de imagem da SIC.

A edição da entrevista depende de recursos como o *flash* para as transições, quando são feitos cortes para adequar o tempo ao previsto para a exibição (Figura 22).

Figura 22: *Flash* (entrevista)



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal* de 5 de agosto de 2013

Editar a transição nas entrevistas não é diferente de quando é imagem. O recurso é utilizado na SIC Notícias, inclusive pelos jornalistas:

[...] Quando chegam declarações de alguém. Imagine que chega cinco minutos de uma declaração de um político. [...] Se for um Presidente da República, se calhar, pomos cinco minutos [...] Temos que partir o que é mais importante. Ao partir esta declaração, o sistema digital ajuda-nos a pôr *flashada* no meio, para não ter que passar tudo na íntegra, descreve uma jornalista, entre as que trabalham nos telejornais do bloco da noite da emissora.

A opção de editar o recurso visual é facilitada pelo sistema digital de edição não linear utilizado na SIC Notícias, desde a troca do *software*.

[...] Eu lembro que, com o sistema antigo, o *Clip Edit*, nós tínhamos que gravar e aquilo tinha que *render* [expressão em inglês, utilizada para dizer salvar no servidor em um determinado tempo], depois ter que ir buscar a versão cortada, depois pôr a *flashada*. [...] o *XPRI*, não... Digitalmente, arrasta-se o efeito *flashada* e aquilo faz imediatamente o efeito que nós queremos. Imediatamente vai pra o ar - complementa a jornalista da SIC Notícias.

A edição de entrevistas nas emissoras de Portugal utiliza um recurso estilístico, que pode representar uma justificativa para a maior quantidade de entrevistas em *off*, sem a presença

do entrevistado no vídeo. Uma imagem relacionada com o fato, o assunto da reportagem, é usada para suprimir o corte, quando a declaração precisa ser diminuída.

A alternativa corresponde ao que um editor do *Jornal Nacional* chama de “ilustra”, um procedimento através do qual as imagens são usadas para encobrir o entrevistado, durante uma participação ao vivo no telejornal. A justificativa para o procedimento é permitir o uso de uma imagem com mais movimento e que tem maior relação com o fato. Nas emissoras portuguesas, o sentido é o mesmo, descrito por um editor de imagem da SIC:

[...] As pessoas, quando ouvem alguém a falar em televisão, está provado que o ideal é dez, 15 segundos. A partir daí, distrai. Então, nós tentamos enriquecer a conversa da pessoa com planos que tenham mais interesse, que tenham obviamente que ver com aquilo que a pessoa está a dizer. Esta senhora [mostrando peça pronta no computador] a falar sobre o rio Tejo, e água que os espanhóis nos estão a cortar e a desviar. Portanto, o rio Tejo está a trazer menos caudal d'água, porque os espanhóis estão a ficar com a água. E, portanto, em cima do discurso dela, com a tal cabeçada, o tal pulo, eu coloquei três planos do rio Tejo, que enriquecem a conversa; tem a ver com o que ela diz e tapa, tapa o pulo.

As funções dos recursos visuais estão relacionadas com as transições, os cortes realizados durante a edição para estabelecer um sentido para a narrativa, através da associação com a imagem ou nas entrevistas (Tabela 26).

Tabela 26: Edição (Recursos visuais)

Procedimento	Função	Figura
Corte simples	Ligação entre planos, sem efeito para a transição.	15
<i>Dissolve</i>	Troca de planos, com a substituição da imagem anterior - progressivamente.	16
<i>Fade</i>	Escurecimento da imagem, indicação de mudança de plano.	17
<i>Flash</i>	Efeito para transição, que justifica o limite para fazer o corte.	18
Fusão	Altera plano, com a troca da imagem anterior - semelhante ao <i>dissolve</i> .	19
Tela dividida	Estabelece relação com imagem em momento diferente, como referência.	20
<i>Wipe</i>	Demonstra a troca de imagem, evidencia a sequência de entrevistas.	21
<i>Flash</i> (entrevista)	Suprimir o corte, feito para diminuir a declaração.	22

Fonte: elaboração própria

Os recursos relacionados com o grafismo têm finalidades diferentes na edição. A função, principalmente, é a de substituir uma imagem, elaborada por um setor específico das emissoras de TV, mesmo quando o sistema digital de edição não linear permite - da forma que ocorre com as transições. Entre as emissoras incluídas no *corpus* da pesquisa, três - TV Globo, RTP1 e GloboNews - têm um setor específico para o grafismo. A SIC Notícias utiliza uma empresa, de propriedade do grupo empresarial da TV, que funciona no mesmo prédio.

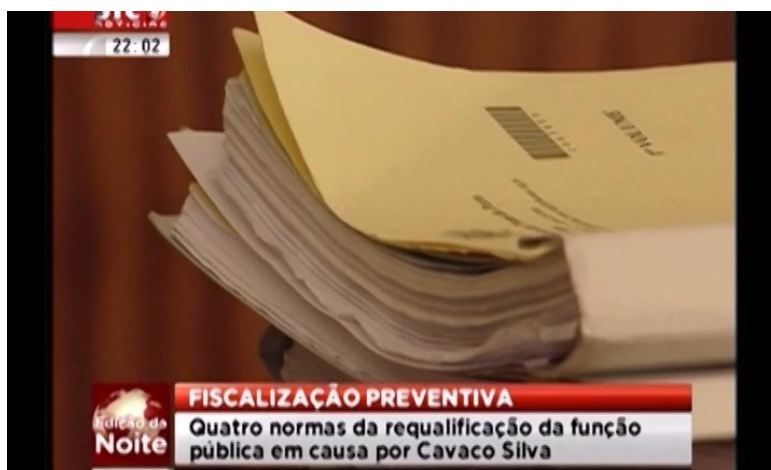
O grafismo estabelece especificidades na forma de editar, adotadas pelas estações de países diferentes, como ocorre entre Brasil e Portugal, e quanto ao modo de transmitir o sinal - os canais temáticos exibem recursos gráficos que os generalistas não usam. A distinção relacionada com as emissoras de países diferentes, pela forma de transmitir, está mais relacionada com o grafismo utilizado para complementar a informação, através do reforço à

notícia - título, dados e *ticker* - ou para facilitar o entendimento, principalmente de entrevistas em idiomas estrangeiros - como a legenda.

Os telejornais analisados registraram cinco tipos de grafismo nas suas edições, diferenciados entre título (Figura 23), legenda (Figura 24), arte (Figuras 25, 26, 27, 28, 29 e 30), dados (Figura 31) e *ticker* (Figura 32). O grafismo como recurso complementar à informação depende do jornalista, que orienta o seu uso como alternativa à falta de uma imagem específica.

A avaliação na RTP é sobre a necessidade de o jornalista compreender a importância que o grafismo representa para a edição da notícia. “[...] Tens que olhar e ver, ver as relações entre as coisas, e isso o grafismo é perfeito pra fazer isso. É mais uma ferramenta. Os jornalistas têm que perceber isso, que deviam ter formação pra isso”, sugere o responsável pelo setor de grafismo da RTP.

Figura 23: Título



Fonte: Reprodução SIC Notícias, *Edição da Noite* de 13 de agosto de 2013

A legenda, geralmente, serve para inserir as frases de idiomas estrangeiros - ou quando a fala de um entrevistado é incompreensível. A prática é mais comum nas emissoras de Portugal, porque no Brasil prevalece um aspecto da cultura profissional. O mais comum é a referência a uma declaração do entrevistado no texto editado na reportagem, na voz do jornalista (Figura 24).

Figura 24: Legenda



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal* de 22 de setembro de 2013

Em cinco das reportagens registradas, entre as exibidas pelos telejornais do Brasil - uma no *Jornal Nacional* e quatro no *Jornal das Dez* - em apenas uma o recurso à legenda foi utilizado. Nas outras quatro, a prática foi a mesma: incluir as citações no texto lido pelo repórter ou apresentador.

Nas emissoras de Portugal que fazem parte do estudo, a declaração, para ser incluída na legenda, é traduzida em um setor específico, ainda que na RTP exista a possibilidade de inserção direta a partir das ilhas. A forma é diferente no Brasil - o máximo é quando a qualidade do áudio é considerada baixa, o que atrapalha a compreensão. Em estações como a TV Globo e a Globo News, a legenda pode ser inserida durante na ilha de edição.

A arte representa um tipo de grafismo de uso mais abrangente porque, além de complementar a informação para a qual não existe imagem, o sistema digital de edição não linear permite, literalmente, substituir a imagem. Os exemplos apresentados a seguir (Figuras 25, 26, 27 e 28) demonstram a forma de o grafismo contribuir para complementar a informação de uma maneira que não pode ser feita através da imagem.

As emissoras utilizam, como alternativa para elaborar o grafismo, *templates* - modelos padronizados, adaptados para um determinado tipo de informação. As reproduções (Figura 25) permitem estabelecer uma referência a uma prática abolida na edição do *Jornal Nacional*, sobre o uso de imagens neutras, que não estabelecem uma relação mais direta com o fato relatado, sendo substituídas pelo grafismo. A informação é ampliada, inclusive, com o grafismo inserido na imagem do repórter.

Figura 25: Arte



Fonte: Reprodução TV Globo, *Jornal Nacional* de 29 de agosto de 2013

Figura 26: Arte



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal 6* de setembro de 2013

Figura 27: Arte



Fonte: Reprodução GloboNews, *Jornal das Dez* de 29 de agosto de 2013

Figura 28: Arte



Fonte: Reprodução SIC Notícias, Edição da Noite de 21 de agosto de 2013

A tecnologia digital já permite ao grafismo uma forma mais específica de substituir a imagem. As alternativas podem ser mais sofisticadas, inclusive com a mudança de dimensão, como no exemplo (Figura 29), utilizado pelo *Jornal Nacional*. A finalidade da reportagem era demonstrar o desenvolvimento de uma doença como o câncer. O grafismo permitiu exemplificar a forma como ocorre o aumento das células que provocam a doença e, muitas vezes, o que compromete o tratamento de um doente.

Figura 29: Arte

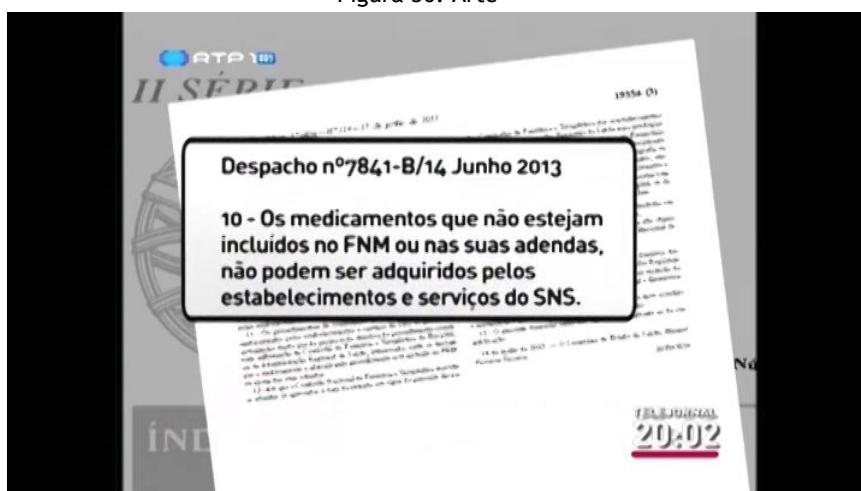


Fonte: Reprodução TV Globo, *Jornal Nacional* de 5 de agosto de 2013

Uma das formas mais utilizadas de grafismo é a referência a documentos, através de citações incluídas na reportagem. O grafismo, como alternativa para suprir a falta de referência direta à

informação relacionada no texto, contribui para uma compreensão melhor, como o exemplo do *Telejornal* permite demonstrar (Figura 30).

Figura 30: Arte



Fonte: Reprodução RTP1, *Telejornal* 5 de agosto de 2013

Para além da referência a documentos, o grafismo representa a alternativa para destacar dados através da edição. São números e informações que podem passar despercebidos quando apresentados, apenas, através do texto, sendo destacados no vídeo para despertar maior atenção do espectador. A edição de elementos do grafismo, como dados (Figura 31), pode ser feita por *template*.

Figura 31: Dados



Fonte: Reprodução TV Globo, *Jornal Nacional* de 21 de agosto de 2013

O *ticker* é o último dos tipos de grafismo utilizados por emissoras do Brasil e de Portugal - entre os identificados através da pesquisa - mas, especificamente, pelos canais especializados em notícias. O *ticker* é o grafismo usado, entre as estações incluídas na análise, exclusivamente, pela GloboNews e pela SIC Notícias (Figura 32) .

Figura 32: *Ticker*



Fonte: Reprodução SIC Notícias, *Edição da Noite* de 21 de agosto de 2013

A função do *ticker* está relacionada com o imediatismo na divulgação da notícia que caracteriza os canais de TV especializados em informação. A notícia divulgada é através de frases, resumos de fatos relacionados com assuntos diferentes, divididos através de seções temáticas, com uma sequência definida por meio do programa informático utilizado.

O grafismo, de forma prática, é visto como uma opção para editar a notícia, porque permite compensar a falta de uma imagem, de maneira específica, mais vinculada à informação incluída no texto. As diversas alternativas representadas pelo grafismo como recurso definem, numa redação, a sua importância, avaliada por um editor de imagem da SIC.

[...] Nós usamos, na edição, muitas vezes, uma coisa que aqui chamamos plástico. Plástico é um grafismo, que pode ter uns números, pode ter uma frase, uma citação. É um grafismo com números, com letras, para substituir uma imagem, colocar num sítio onde não há imagens. Pra aquele texto, pra aquela notícia. Então arranja-se um grafismo. Ou então pra substituir o telefonema de uma pessoa [a imagem] que está sendo entrevistada, que está no estrangeiro e está a falar por telefone.

Os recursos gráficos têm características e funções diferentes na edição da notícia (Tabela 27).

Tabela 27: Edição (Recursos gráficos)

Procedimento	Tipo	Função	Figura
Título	Unidade gráfica elementar	Destacar aspecto da informação	23
Legenda	Unidade gráfica elementar	Transcrever trecho de uma entrevista	24
Arte	Infograma	Destacar informação incluída no texto	25
Arte	Infograma	Estabelecer associação com o texto	26
Arte	Infograma	Compensar a falta de imagem, com o destaque de informação do texto.	27
Arte	Infograma	Destacar informação, associação texto e imagem.	28
Arte	Infograma	Destacar citação de documento, que está no texto.	29
Arte	Infográfico	Simulação para compensar a falta de imagem.	30
Dados	Unidade gráfica elementar	Referência à informação contida no texto.	31
Ticker	Unidade gráfica elementar	Recurso automatizado que destaca conjunto de informação	32

Fonte: elaboração própria

A edição, como prática do jornalismo televisivo, compreende diversos procedimentos, os quais permitem estabelecer uma forma para a notícia. A tarefa de editar, porém, está condicionada a uma lógica das emissoras de TV, através da qual foram estabelecidas concepções sobre o processo, relacionadas com as tarefas realizadas pelo jornalista e pelo editor de imagem.

O sistema digital de edição não linear promove mudanças na prática cotidiana, ao admitir que o jornalista realize a edição, diretamente, por meio do computador. Os resultados que foram demonstrados, em consequência do estudo empírico que analisou a forma de editar com o sistema - sendo considerada a participação do jornalista na edição da notícia -, estabelecem uma série de aspectos sobre o que está representado como uma mudança promovida pela tecnologia. A avaliação dos resultados obtidos será feita na seção a seguir, intitulada Discussões.

4.2. Discussões

A análise a partir da influência representada pela tecnologia na mudança do processo de editar a notícia nos telejornais do Brasil e de Portugal permite apresentar definições que servem de referências sobre a pesquisa, estabelecidas a partir do estudo empírico. As definições, porém, não representam uma avaliação final da investigação, a ser incluída em um espaço específico desta tese, no capítulo seguinte, dedicado às conclusões.

Os resultados identificam não apenas a maneira como as emissoras de TV estão inseridas no atual ambiente digital, por meio das mudanças que determinam o novo ecossistema dos meios de comunicação, já que consideram as consequências que têm para as práticas do jornalismo e dos profissionais - notadamente os jornalistas. As questões avaliadas estabelecem uma compreensão da transformação promovida pela tecnologia na edição da notícia no jornalismo televisivo - de maneira específica -, principalmente, na atuação dos jornalistas.

A mudança promovida pela convergência jornalística - entendida a redação como o ambiente do seu desenvolvimento da forma assimilada nas estações de TV -, demonstrada através dos resultados incluídos na primeira parte desta seção, representa uma alternativa para as emissoras de adequação ao mercado. A opção de integrar a produção do conteúdo destaca o sistema digital de edição não linear como o instrumento essencial, por ser uma ferramenta tecnológica para a distribuição multiplataforma (Salaverría & Negrodo, 2008; Cabrera 2010 & 2013).

As mudanças refletem-se nas rotinas produtivas, com a alteração das práticas do jornalismo e dos profissionais. O nível da integração das estações de TV representa a dimensão que cada uma delas promove da convergência jornalística, por meio das suas estratégias. A referência entre a convergência e a estratégia das emissoras acentua-se pelas práticas relacionadas com as rotinas produtivas para realizar e exibir os telejornais, com a mudança da forma de atuar e do perfil do jornalista para participar da edição da notícia.

A importância da edição justifica-se pela função desempenhada pelo sistema digital não linear em cada uma das estações, o que inclui a participação - ou não - do jornalista como responsável pela tarefa de editar. O sistema digital de edição integra a produção de conteúdo ao alterar as rotinas das redações no ambiente digital e permitir a distribuição multiplataforma. Especificamente, as emissoras analisadas desenvolvem os seus projetos, consolidam as suas estratégias a partir do sistema digital de edição não linear.

As mudanças têm aspectos diferentes - nas emissoras - determinadas pelas estratégias de cada uma e as atividades dos profissionais, os jornalistas em destaque. As modificações estão refletidas na edição da notícia por meio do sistema digital não linear e a participação do

jornalista, determinadas pelo ambiente digital, no qual estão inseridos os meios de comunicação, com a adaptação dos velhos meios às práticas realizadas pelos novos. As alterações, para além da influência sobre as estações de TV, modificam o processo de editar em relação aos procedimentos - como prática do jornalismo -; a forma da notícia - a finalidade -; e quanto ao tipo da informação, entre *hard* e *soft news*, com a consideração sobre os recursos utilizados - as estratégias para editar.

A análise do estudo empírico reconhece a importância do ambiente digital como um aspecto do atual ecossistema dos meios de comunicação, ao qual estão relacionados os contextos material e social, que definem um quadro de construtivismo social (Domingo, 2008b). O construtivismo social permite avaliar as mudanças através da relação entre os dois contextos - o material, por meio das ferramentas tecnológicas, como o computador; e o social, determinado pela cultura profissional dos jornalistas, sem uma visão baseada no determinismo tecnológico.

A prática do jornalismo corresponde ao contexto de produção - o processo de elaborar a notícia -, no qual são desenvolvidas as rotinas de uma redação (Domingo, 2008b, pp. 120 - 121). O contexto é o resultado de uma inovação - o sistema digital de edição não linear - que está relacionada com as práticas do jornalismo e dos jornalistas, em função dos recursos e as habilidades para realizar as tarefas das rotinas produtivas, influenciadas pela cultura profissional.

Em torno das questões analisadas, o estudo empírico identificou aspectos sobre a transformação promovida pela tecnologia digital, de acordo com os objetivos da pesquisa, relacionados com as emissoras e os telejornais que constituem o *corpus* analisado, centrados na prática da edição da notícia no jornalismo televisivo:

1. O ambiente digital refletido através da convergência jornalística por meio da integração das redações e a consequente mudança das rotinas produtivas para estabelecer a distribuição multiplataforma;
2. A polivalência, com a mudança do perfil e a forma de atuação dos profissionais, notadamente dos jornalistas, determinadas pelas rotinas, para desenvolver os projetos estabelecidos pelas emissoras;
3. A estratégia de edição adotada para definir a forma da notícia, através das estações de TV para elaborar os telejornais.

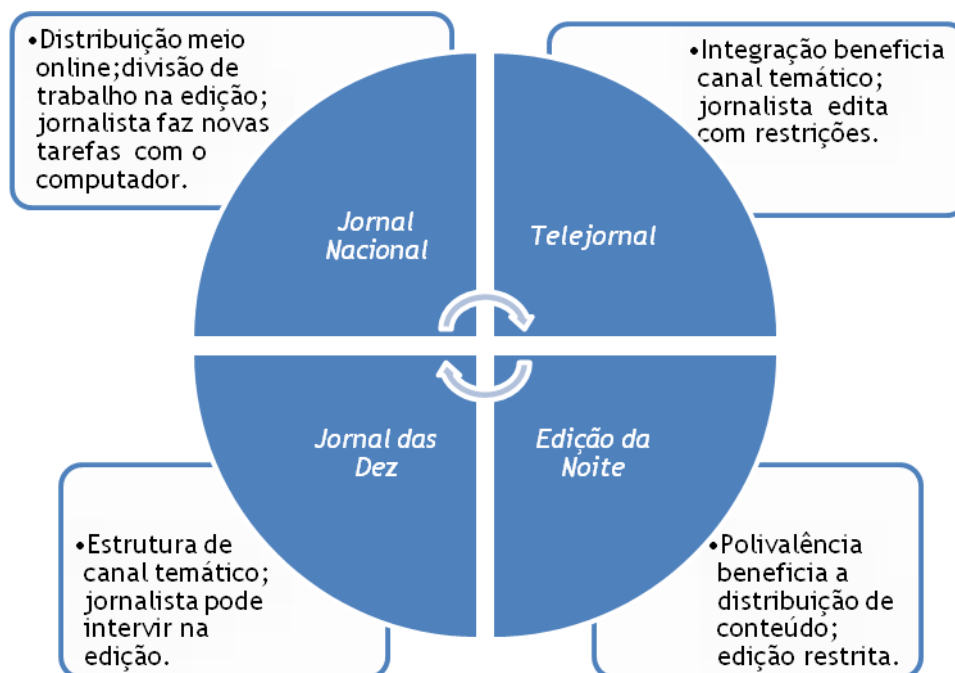
O ambiente digital reflete as estratégias das emissoras de TV, determinadas pelo modelo de negócios e a forma de organização. A estratégia das estações utiliza novas modalidades para

distribuir o conteúdo e a confluência das emissoras do mesmo grupo, através da integração das redações, para desenvolver projetos relacionados com segmentos diferentes.

As emissoras incluídas no *corpus* representam uma distinção por segmentos - generalistas e segmentadas, como são os canais temáticos -, mas com uma referência comum: a adaptação ao mercado para realizar a distribuição multiplataforma com o sistema digital de edição não linear como a ferramenta tecnológica de integração.

As mudanças realizadas pelas emissoras modificam a rotina produtiva, relacionada com a especificidade da cada estação da mesma forma que a integração. As rotinas nas redações das emissoras de TV foram alteradas para realizar os telejornais e o atendimento das demandas da distribuição multiplataforma, com a implantação do sistema digital de edição. A edição da notícia através do sistema estabelece mudanças nas práticas das redações, estabelecidas pela cultura profissional, sem que a influência da tecnologia possa ser desconhecida, já que são percebidas na realização dos telejornais (Figura 33).

Figura 33: Telejornais (Estratégias)



Fonte: elaboração própria

A mudança está centrada na edição da notícia através do sistema digital não linear. As alterações na prática de editar têm como referências as modificações nos procedimentos, permitidos pelo sistema digital, realizados por meio do computador, além dos critérios para

realizar os telejornais quanto à forma de edição, com a admissão - em parte - de que o jornalista participa do processo, com o controle individual da prática.

A prática da edição através do computador, como ocorre com o sistema digital não linear, tem distinções determinadas pela finalidade do conteúdo, de acordo com a emissora e a estratégia de edição (Schaefer, 1999; Schaefer & Martinez, 2009). A realização do estudo empírico reflete questões sobre a edição da notícia determinadas pelo ambiente digital, a partir da modificação estabelecida pela tecnologia das práticas do jornalismo, com a integração para produzir e distribuir o conteúdo por parte das estações de TV, através das redações digitais.

As questões indicam aspectos sobre a prática de editar, por meio dos procedimentos adotados através do sistema digital e as estratégias de edição da notícia utilizadas pelos telejornais. As questões sobre a edição da notícia permitem estabelecer os procedimentos do jornalista e do editor de imagem para realizar a tarefa, assim como a forma e o tipo da notícia, que influenciam a estratégia de edição - definida pelos recursos visuais e gráficos utilizados para editar a notícia nos programas de informação.

A mudança do perfil e a forma de atuação dos profissionais, notadamente, os jornalistas, estão relacionadas com alterações decorrentes da transformação da tecnologia, entre os quais a polivalência. A definição da polivalência reflete a influência do ambiente digital numa emissora - por isso, aparece mais facilmente entre as segmentadas.

Os procedimentos adotados para editar com o sistema digital não linear restabelecem a divisão de trabalho entre o jornalista e o editor de imagem, o que tem influência sobre a forma utilizada nos telejornais analisados para definir a notícia. A principal característica do sistema digital é existência de dois níveis de edição, de acordo com o *software* destinado para cada categoria profissional, o que determina uma nova forma do jornalista editar. A distinção de *software* influencia a participação dos jornalistas no processo de edição nas emissoras segmentadas, os canais temáticos especializados em notícia.

A ideia da polivalência admitida pelo sistema digital de edição não linear não altera aspectos da divisão de tarefas, com o reconhecimento da maior aptidão do editor de imagem. A distinção baseada no nível de edição permitido pelo *software*, verificada nas emissoras que compõem o *corpus* da pesquisa, reforça as tendências (Herreros, 2003; Freitas, 2009) que não reconhecem a condição do jornalista participar, diretamente, do processo, como uma contingência da transformação promovida pela tecnologia (Pavlik, 2005).

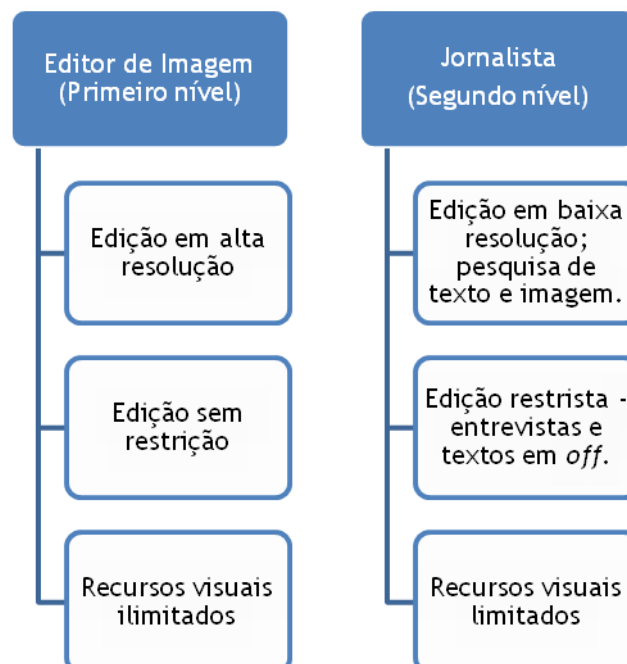
A distinção dois níveis de edição decorre do sistema digital não linear, a configuração do *software* de maneira diferente, uma para cada um dos grupos de profissionais envolvidos na prática - o jornalista e o editor de imagem. O desenvolvimento do *software* por cada

fornecedor a diferença de configuração. A definição é feita pelas emissoras de TV, quando faz a compra. A diferença surge pelo número de licenças que adquirido - em geral, em número menor dos que permitem mais recursos para a edição, porque têm o valor mais alto.

As características do *software* determinam a diferença dos níveis de edição (Ohanian, 1998). Em um, a ser considerado de primeiro nível, existe a possibilidade de inserção de efeitos ou recursos visuais como transições; e, no outro, admitido como de segundo nível, apenas, a realização de cortes simples e recursos visuais básicos, como *flash*, por exemplo. A diferença entre os níveis é estabelecida de outra forma, por meio da distinção da qualidade de reprodução - entre alta e baixa resolução, a utilizada pelo jornalista, diferenciadas para reduzir a capacidade de armazenamento dos arquivos das gravações. A resolução em alta, em geral, é a utilizada para a exibição.

Os níveis de diferença de *software* - essencialmente - estabelecem uma limitação para o jornalista realizar a edição, mesmo que possa ter uma participação direta, sem a presença do editor de imagem. A distinção implica em maior ou menor investimento das emissoras de TV, para oferecer condições iguais a todos os profissionais. A diferença - identificada com a referência aos padrões de resolução nas redações, alta e baixa - tem servido para manter uma distinção entre o jornalista e o editor de imagem na tarefa de editar, diferente do que pode permitir a prática através do computador. A diferenciação promovida pela tecnologia reforça a divisão de tarefas entre as duas categorias de profissionais na edição (Figura 34).

Figura 34: Níveis de edição



Fonte: elaboração própria

Um exemplo que destaca esta distinção surge na RTP, e é apontado por um jornalista da emissora que desenvolveu a capacidade de editar através do seu trabalho nas delegações regionais, onde o acúmulo de tarefas está relacionado com a rotina, o que implica em dispor de habilidades para atividades diferentes da função principal - de jornalista ou repórter de imagem.

Nesta realidade, a edição de notícia torna-se uma consequência, uma necessidade para complementar a prática como jornalista. A experiência que acumulou contribui para exemplificar como ocorre a distinção entre o jornalista e o editor de imagem, ao comparar a diferença entre os programas informáticos para editar na redação da RTP em Lisboa.

[...] o mesmo programa de edição que tens em uma sala de edição, que é o *Q-Cut*, que não tem todas as funcionalidades ativas. Ou seja, estão inibidas, por exemplo, os *mixers*, que dão muito maior jeito, quando faz um resumo de futebol e que as passagens... Queres passar, por exemplo, da imagem de um golo para uma repetição, em movimento lento, do mesmo golo, só captada com uma câmara. Se fizeres isso, a *cut* vai bater a imagem, vai ser complicado e nem assim conseguimos, até hoje, que tenhamos essa ferramenta.

A diferença representada pela distinção entre os níveis de edição, determinada pelo *software*, mantém a referência da divisão de tarefas, por se considerar o editor de imagem mais apto, com competências diferentes do jornalista, como o controle operacional e da linguagem audiovisual. A distinção tem reflexos na definição da forma da notícia, porque a diferença estabelecida na operação do sistema, por meio do computador, transparece entre o que pode ser editado pelo jornalista e pelo editor de imagem.

A prática de editar a notícia, estabelecida através dos procedimentos e do nível de edição, gera uma distinção, pela qual a atribuição de editar do jornalista está limitada, comparada com o editor de imagem. Ao jornalista, especificamente, permite-se editar a informação que não exige uma maior utilização de recursos, principalmente, visuais para a ligação entre os planos.

A diferenciação da forma de editar, relacionada com a prática adotada nas emissoras analisadas, relacionadas com os telejornais integrantes do *corpus*, aparece de duas formas. A primeira estabelece o tipo de conteúdo editado por um jornalista - boca; texto em *off*; edição sem efeitos ou recursos visuais para a transição entre os planos. O modelo corresponde às reportagens que prescindem de um melhor "tratamento" - na expressão de uma coordenadora da RTP -, como ocorre em Portugal. A edição que é realizada pelo editor de imagem inclui as reportagens que dependem de um melhor tratamento, a notícia com uma forma diferente da que é editada pelo jornalista, o que estabelece a diferenciação da competência e o reconhecimento da maior capacidade para a tarefa de editar.

A diferença - “o tratamento” - estabelece uma forma de distinguir a notícia, o que estabelece a quem cabe editar, entre o jornalista e o editor de imagem. A distinção surge através da importância de um acontecimento, considerando-se o tempo decorrido como uma referência para estabelecer a sua dimensão (Tuchman, 1983). A constatação pode ser estabelecida pela avaliação dos dois tipos de notícia, entre *hard* e *soft news*, e dos critérios para editar cada uma delas, a partir da constatação de uma coordenadora do *Telejornal*, uma semana depois da morte de Nelson Mandela, em dezembro de 2013.

[...] Nós, nos últimos dias, abrimos com Mandela, não é? E dificilmente seria *hard news*. Foi *hard news* quando ele morreu. Depois são os Chefes de Estado a chegar... Isso é mesmo engraçado, eu não pensava que fosse tão difícil de explicar, por isso, por palavras, que é quando eu acho que o tratamento do som e da imagem é muito relevante. Acho que tem que ter a participação do editor de imagem, sim”, conclui, para incluir, depois, uma observação: “Hoje estamos a fazer aquela reportagem sobre a moda *selfie*, você chamaria de *soft*, não é? E se beneficia mais de uma edição em sala de edição? É possível, sim. Sim.

A justificativa para a diferença - a necessidade de uma edição que corresponda à forma estabelecida pela RTP, com o reconhecimento da importância do *Telejornal* como programa de informação da emissora - determina a presença do editor de imagem e surge porque é atribuída para reportagem uma qualidade maior - a necessidade de uma estratégia condizente, “o tratamento”-, o que não permite ser editada pelo jornalista.

A mesma coordenadora define, com outro exemplo, quando a edição pode ser uma tarefa do jornalista, determinada pelo aspecto inverso - uma perspectiva diferente:

[...] as peças da Assembleia da República são muito pobres, em termos de imagem, não é? Muitas vezes, as peças são montadas pelos jornalistas, porque há planos abertos da Assembleia, planos aproximados de quem está a falar, planos aproximados e planos médios de quem está a ouvir [...] a complexidade de imagens que recebemos da Assembleia varia muito pouco. Desse ponto de vista, é mais desse ponto de vista que eu acho que, por vezes, o jornalista pode editar.

Os recursos utilizados para editar permitem caracterizar as estratégias e podem ser classificados de duas formas: visuais, a utilização de efeitos, através do computador - e que, antes, com o filme, eram realizados em laboratórios; e no *videotape* dependiam de outros equipamentos - e os gráficos. A diferença de níveis de edição do *software* mantém o controle de uma parte do processo no editor de imagem - a utilização de recursos visuais de maneira ilimitada - e estabelece que o jornalista edite a notícia de uma forma distinta, com uma

exigência menor de procedimentos, restrita a operações como cortes e as transições, sem a possibilidade de recursos visuais.

A edição dos recursos gráficos, o que permite complementar a prática, principalmente para compensar a falta de uma imagem necessária para a informação, pode ser feita em uma ilha de edição de alta resolução, mas realizada por um setor específico de uma estação de TV - denominado de Arte ou Grafismo. O setor disponibiliza *templates*, baseados em temas ou elementos, entre os quais o título, a legenda e o *ticker* servem como exemplos. Os recursos gráficos representam um procedimento de edição que dependem de uma melhor avaliação da função que desempenha, por parte do jornalista.

Quando a gente precisa contar uma história, que é difícil contar com a imagem captada pelo cinegrafista, a relação com eles também é muito importante [o setor de Arte, termo mais comum no Brasil que Grafismo, ainda que utilizado]. O *Jornal Nacional* sem arte não existe, porque ajuda também a dar um acabamento - avalia um editor do telejornal.

O grafismo corresponde a uma área de uma televisão que está além das tarefas realizadas pelo jornalista e o editor de imagem, descritas pelo coordenador do setor de grafismo da RTP:

O nosso trabalho é a visualização gráfica de informação. Portanto, ideias complexas nós traduzimos, por imagens, de formas mais simples, que possam ser entendidas. Normalmente temos uma organização estudada, sabemos como é que se ilustrar um gráfico, etc. Portanto, estamos um bocadinho à frente, do próprio jornalista. Mas o que fazemos são enxertos das peças jornalísticas. Ou seja, conteúdo jornalístico. Não é uma parte técnica. Um coordenador ou um realizador trata da parte técnica. Nós pertencemos à parte de conteúdo mesmo. Trabalhamos o conteúdo.

A edição de recursos visuais ou gráficos com o sistema digital não linear permite, por meio da intervenção direta, através do computador, alterar a imagem ou o som, com mudanças da sua estrutura na sua menor representação - o *frame*. O procedimento corresponde à edição definida como *intraframe* (Ohanian, 1998), que é considerada uma forma de composição (Micó, 2006a; Manovich, 2011).

A edição *intraframe* permite uma avaliação da função da prática de editar, com a compreensão do jornalismo como uma forma de representação da realidade (Boni, 2010). A opção representa uma alternativa de efeito, utilizada nas emissoras, com o avanço tecnológico dos sistemas de edição, explicada por um editor de imagem da SIC:

[...] sempre que há telefone ou sempre que se distorce a voz a uma pessoa, porque ela não quer dar a voz, ou se lhe tapa a cara com um efeito especial, aí sim os efeitos são extremamente úteis, porque atualmente... Este programa que temos, *Xpri* permite, portanto, tapar determinados tipos de cara ou de

matrículas de automóveis ou de determinadas situações de uma maneira muito eficaz, coisas que os outros não faziam.

Os recursos na edição - sejam os que podem ser definidos através do computador, feitos pelo editor de imagem, ou os que são desenvolvidos pelo grafismo - representam um procedimento que depende de um consenso - ou de um superior hierárquico na redação -, da forma que é relatada por uma editora do *Jornal Nacional*:

[...] Muitas vezes quando o editor de imagem usa um recurso, com o qual eu fico na dúvida, a gente muitas vezes conversa, eu expresso porque estou com dúvida. Às vezes expresso que estou com dúvida, porque é uma novidade, e a gente não está acostumada, porque tem isso. A primeira reação é dizer 'não, não, não'. Vamos fazer o feijão com arroz, que é aquilo que a gente faz sempre. A gente discute, muitas vezes ele me convence, não é? Isso é bacana. Então, digo, 'você tem toda a razão'. Muitas vezes, ele usa um recurso que eu acho maravilhoso. Eu digo, 'putz. Caramba, eu nem sabia que isso existia, que bacana que ficou'. E, no final, se ainda tenho dúvidas, eu parto para o meu chefe, porque aí ele vai decidir. Eu chamo e digo. Ele acha bacana, eu não acho. O que é que você acha? Muitas vezes manda trocar, muitas vezes, não, não. Tá ótimo. E aí eu venho e digo, 'você tinha toda a razão, eu fiquei com medo de ousar, de repente'. Então é um trabalho em conjunto. Na dúvida, fala.

Os procedimentos foram ampliados para a área externa das emissoras com o sistema digital não linear, a partir da prática introduzida no período do *videotape*. A vantagem representada pelo sistema digital, comparado com o anterior, é além do uso da internet, para transmitir a informação, a sensação de um esforço menor para realizar a atividade, em geral por parte do repórter de imagem, descrita por um profissional da SIC, com referência a uma viagem de trabalho para Moçambique, comparada com outra, realizada quando o sistema era diferente:

Esta última reportagem que fui fazer foi em Moçambique. Desta vez levei comigo 40 quilos de calha. Só de equipamentos. Estou a falar de antenas, computadores, iluminação, *cassetes*, baterias, 40 quilos. Mais coisas, menos coisas. Dois malotes. Mais um tripé. Há 18 anos, quando estive em Moçambique levei, pá! aí 600 quilos. Porque eram as máquinas que pesavam. As *Betacans*, que ainda não haviam, os *laptops*. Eram as máquinas mesmo. Imagina o que era levar isso.

A edição da notícia corresponde a uma tarefa para a qual não contribui a diferença do perfil dos profissionais - o jornalista e o editor de imagem. A capacidade de diálogo estabelecida pela atividade comum, na qual interfere a concepção de cada um deles, é uma condição que é reconhecida por um editor do *Jornal Nacional*: “[...] o trabalho de equipe na ilha de edição é muito importante, também. E, pra a gente ganhar agilidade, foi muito importante dominar a edição de imagem, pra poder ter um diálogo mais afinado.”

A forma de editar permite constatar a transformação promovida pela tecnologia, ao comparar, de maneira relativa, a participação do jornalista na edição da notícia - ainda que a polivalência seja admitida como uma tendência absoluta, salvo para o atendimento das estratégias das estações de TV, relacionadas com a adaptação as mudanças do mercado. A avaliação é uma decorrência da observação nas redações das emissoras de Portugal, percebidas através de manifestações de profissionais da RTP e da SIC.

As referências - de uma coordenadora e de um editor de imagem, respectivamente -, permitem indicar um maior número de reportagens editadas pelos jornalistas, o que estudo empírico não pôde estabelecer. A coordenadora da RTP, ao verificar o alinhamento do *Telejornal* - a edição do dia 10 de dezembro, a cobertura da cerimônia fúnebre de Nelson Mandela, na África do Sul -, constatou entre 25 reportagens incluídas no programa, 23 tinham sido editadas na redação de Lisboa, apenas três delas - dois *offs* e uma de Desporto - sem a participação do editor de imagem. O alinhamento incluía mais duas notícias, enviadas do exterior - em geral, editadas pelo repórter de imagem.

A mesma avaliação na SIC - em um período diferente, na semana anterior em relação à RTP - constata que a participação do jornalista na edição da notícia sem que seja, especificamente, nos telejornais da SIC Notícias, pode alcançar a marca de 40 a 50 por cento do total de reportagens editadas para um programa de informação. A razão é o mesmo critério da RTP, que distingue a forma que o jornalista edita, com o prevalecimento de uma forma - baseada em entrevistas e textos em *off*, editadas, inicialmente, para os canais temáticos.

A participação na edição estimula o jornalista a valorizar a tarefa, em meio à sobrecarga de atividades, como visto na redação da SIC. Um jornalista, depois do encerramento do *Jornal da Noite*, um telejornal da emissora generalista, a partir das 20h, com a duração estimada em 1h30, fez questão de alertar a coordenadora da *Edição da Noite* sobre uma entrevista do primeiro-ministro de Portugal, Pedro Passos Coelho que não foi exibida no programa da SIC. “Está como Troika Avaliação”, avisou o jornalista. O alerta garantiu a exibição da entrevista na *Edição da Noite*, posteriormente, no programa daquela noite.

A edição da notícia tem questões de diversos aspectos, relacionadas com o jornalista e o editor de imagem, como a formação, a capacitação para a tarefa, a autonomia para realizar a prática e definições sobre as funções. As duas categorias de profissionais têm sido atingidas pela sobrecarga de atividades - no contexto de produção de cada emissora -, pelo o que representa a maior vantagem do sistema digital de edição não linear: a rapidez para editar. A velocidade para realizar o processo, estabelece um número maior de reportagens para editar, uma necessidade das emissoras para atender a demanda da distribuição multiplataforma.

As rotinas produtivas das redações, porém, estabelece uma responsabilidade do jornalista sobre a prática, mesmo que não realize o controle operacional e não tenha a responsabilidade e a capacidade para aplicar as regras e convenções da linguagem audiovisual.

[...] O responsável final da matéria é o editor de texto. O editor de imagem é o responsável técnico. Se for sem áudio no ar, eu não tenho culpa, porque não mexo na máquina. Agora, o responsável final da matéria estar bem editada, não estar bem editada, se botou uma imagem que devia, se não botou a imagem que devia... isso é o editor de texto. Então, eu acho que a gente já tem essa tensão redobrada, porque se der algum problema, é porque você deixou passar, é porque você não corrigiu o repórter, é porque você não viu a imagem, no final vai estourar na sua mão, entre aspas, constata uma editora do *Jornal Nacional*, para relacionar a função à tarefa na estrutura de uma redação.

A forma da notícia relaciona-se para a definição do tipo, diferenciada entre *hard e soft news*, quanto ao profissional que a edita, com base nos critérios das emissoras - entre as que admitem a participação do jornalista no processo de edição. A diferença entre os tipos de notícia aparece como uma consequência da rotina produtiva adotada nas redações dos telejornais, que considera a influência do tempo para divulgar uma informação e a distinção de níveis do *software* utilizado, que estabelece o uso dos recursos visuais, principalmente, para editar.

A distinção da notícia representa uma forma de tipificação da notícia (Tuchman, 1983), aplicada à prática da edição no jornalismo televisivo. As diferenças entre os tipos *hard* e *soft* aparecem pela posição que ocupam no telejornal, estabelecida a partir da ordem de exibição. O posicionamento de uma notícia num programa de informação da TV caracteriza a sua importância, que é maior quanto mais próxima estiver do início da exibição do telejornal. A referência define o valor de um tema comparado a outro, a diferenciação entre as editorias, o que determina a noção de subcampo (Marchetti, 2005; Neveu, 2006).

As notícias, analisadas por meio da distinção entre *hard* e *soft news*, apresentam poucas diferenças quanto à forma de edição. Apesar da diferença entre os tipos, a análise constata mais semelhanças entre elas do que diferenças, o que estabelece uma maior proximidade entre as estratégias de edição (Schaefer, 1999; Schaefer & Martinez, 2009).

Os resultados obtidos através do estudo empírico demonstram que a diferença entre os tipos de notícia tem pouca importância na duração de cada reportagem e na média de planos, elementos percebidos com um relativo equilíbrio. As distinções têm algum destaque na forma de narrar a reportagem, determinada pelo maior número em *off* - uma prática mais comum entre as emissoras de Portugal.

A presença do entrevistado no vídeo determina uma especificidade das notícias *soft*, pela maior quantidade. As diferenças - entre as que merecem destaque na forma de editar estabelecidas

na análise - surgem no momento em que as emissoras são relacionadas por países, através de uma caracterização por meio dos elementos gerais e da forma de transmitir o sinal - aberto, das generalistas; ou fechado, das especializadas em notícia. Os resultados demonstram uma influência da cultura profissional e do fluxo informativo, de acordo com o ritmo adotado pela estação para divulgar a notícia.

A maior das diferenças corresponde ao som adicional, uma exclusividade das reportagens *softs*. A edição do som é uma atividade realizada pelo editor de imagem, como parte da sua atribuição. O som é um elemento da linguagem audiovisual que exige maior cuidado para a edição.

A edição do som estabelece a condição de *soft* para uma reportagem, justificada por um editor de imagem da SIC.

[...] Geralmente, a montagem é rápida. São peças de dois minutos, um minuto e meio, três minutos, mas isso é tudo rápido. Agora quando é reportagem especial, ou grande reportagem com 30 minutos, às vezes 40, 20 minutos, o cuidado... Já leva música, já leva outro tratamento, já leva tratamento de imagem. O áudio tem que ser muito mais cuidado. Tudo depende da reportagem que é feita, não é? O tema que é feito.

A análise da edição da notícia, através do sistema digital não linear, permitiu identificar procedimentos e uma prática que definem uma forma de realizar a tarefa, como as diferenças relacionadas com a participação do jornalista e do editor de imagem. A diferença do tipo de notícia está determinada pela distinção estabelecida para realizar o processo, o que distingue os procedimentos, o nível e a forma da notícia que o jornalista pode editar.

Na prática, os recursos - especificamente, visuais - são utilizados de maneira indistinta para a edição - a base é o *corpus* do estudo empírico, formado pelos telejornais avaliados -, não estabelece uma diferença entre os tipos *hard* e *soft* quanto à forma de editar. A avaliação permite considerar a inexistência de uma tipificação para a notícia através da edição, que não seja a distinção dos procedimentos realizados pelo jornalista e o editor de imagem, além, conseqüentemente, da diferença de tarefas realizadas por cada um deles para editar.

A edição da notícia, determinada por aspectos diversos, relacionados com os procedimentos, a forma estabelecida para a notícia e o tipo, deve ser definida como uma prática do jornalismo televisivo que reflete a transformação promovida pela tecnologia para realizar o processo, a partir da introdução do sistema digital não linear. A edição da notícia representa uma consequência das mudanças das rotinas produtivas, modificadas para a adequação as demandas das emissoras de TV ao novo ambiente, assim como ao sistema digital não linear. A prática de editar é potencializada pelo sistema digital, por meio, principalmente, dos recursos visuais, o

que define as estratégias de edição dos telejornais (Schaefer, 1999; Schaefer & Martinez, 2009).

A estratégia de edição define a forma da notícia, em torno dos recursos visuais utilizados para realizar o processo. A edição na qual predomina o corte simples está baseada na noção da continuidade. O uso de recursos visuais caracteriza uma forma definida como sintética, que usa os recursos para estabelecer as ligações entre os planos (Schaefer & Martinez, 2009).

A edição e a realização do processo através do computador, em função do sistema digital não linear, interferem na definição da forma da notícia. A edição, como prática das rotinas produtivas, relaciona-se com a aplicação dos valores-notícia, definidos através dos critérios de noticiabilidade (Wolf, 1987; Traquina, 2005a; Brighton & Foy, 2007).

A atuação dos profissionais envolvidos no processo de editar, estabelecida em torno de uma avaliação, através da perspectiva dos valores-notícia, define a edição como determinada pelo “suporte visual” e “o formato”, vinculados aos “os critérios relacionados com os meios de comunicação” (Wolf, 1987, p. 186). A referência surge por meio da observação de um editor do *Jornal Nacional*: “matéria boa é que vai pra o ar”. Ou nota-se na preocupação da coordenadora do *Telejornal* que precisou alterar a posição de uma reportagem prevista para o início, porque, logo em seguida ao começo da exibição do programa, ainda faltava “salvar” - o que significa dizer, em função do sistema operativo em utilização pela RTP, estar disponível no servidor para a emissão.

A dinâmica das estações especializadas permite identificar um valor-notícia pela importância que representa para o processo: o imediatismo para divulgar a informação. O imediatismo corresponde a um valor-notícia que está, diretamente, mais relacionado com o fluxo informativo das emissoras de TV, notadamente, as especializadas em notícias (McCombs & Tremayne, 2010).

A percepção sobre a cultura profissional e o fluxo informativo surge através do uso do grafismo. Em geral, o nível de uso é baixo, com uma maior predominância no *Jornal Nacional*. O grafismo, nas emissoras de TV, é realizado de duas formas. Uma, através do computador, pelo editor de imagem; a outra, em um setor específico, integrado por profissionais com outro tipo de competência, em geral *designers*, classificados como editores de arte ou de grafismo. Os responsáveis pelo grafismo convivem nas redações, afastados das questões e dificuldades relacionadas com a edição da notícia, para a qual contribuem com os recursos gráficos utilizados, geralmente, para compensar a falta de uma imagem, necessária para divulgar uma informação.

A diferença na edição, através da cultura profissional, aparece com o uso do grafismo por meio da legenda, mais comum nos telejornais de Portugal - ainda que tenha um registro no *Jornal*

das Dez, da GloboNews. A legenda corresponde a uma informação - a declaração do entrevistado em um idioma estrangeiro, geralmente, mas que pode servir quando o que é dito soa incompreensível, pela pronúncia ou a qualidade da gravação. A legenda não é utilizada, comumente, nos programas de jornalismo televisivo do Brasil, exceto nas situações referidas como dificuldade para a compreensão ou decorrente de um problema de gravação.

A referência em termos de fluxo informativo é o *ticker*, utilizado apenas nos canais temáticos, especializados em notícias. A distinção para este tipo de grafismo é mesmo a característica da estação de TV, sem qualquer diferença representada pelo telejornal, de onde é emitido, porque o registro está relacionado com o *Jornal das Dez* e a *Edição da Noite*, telejornal da SIC Notícias.

Os canais temáticos de informação têm admitido com maior naturalidade - para atender ao fluxo de notícias e à inserção no ambiente digital - que o jornalista realize a edição, pela constante demanda de notícias, 24 horas por dia, sete dias por semana, sem interrupção. A edição da notícia nas emissoras de TV especializadas em notícias está baseada em uma forma pré-estabelecida, com a presença do repórter no local do fato, geralmente um *stand up*. A forma de gravação permite a inclusão em uma reportagem - como uma passagem ou vivo de ponte, para a ligação de aspectos de um assunto - ou mesmo vir a ser exibida, sem qualquer modificação, para manter a sequencialidade de um assunto (Wilke & Heimprecht, 2013).

A forma da notícia exibida pelos canais especializados em notícias representa uma influência para as emissoras generalistas (Cushion, 2010b). As televisões, pressionadas para divulgar a informação em tempo real, convivem com o imediatismo de uma maneira obsessiva, como ocorre com os canais de notícias 24 horas (Lewis, 2010). A predominância do padrão relaciona a forma de notícia com a ideia de simultaneidade, que é perseguida pelo jornalismo televisivo.

As estratégias de edição evidenciam um crescimento da utilização de recursos visuais, a definição de um modelo baseado no sistema digital não linear. O modelo contribui para estabelecer uma narrativa em que existe o comprometimento da noção de representação da realidade, através da qual atua o jornalismo, por meio da edição sintética, que está baseada em recursos visuais e gráficos. A edição sintética é diferente da que é definida em torno da continuidade, a partir dos cortes, que estabelecem as transições (Schaefer & Martinez, 2009).

A participação do jornalista na edição da notícia permite indicar - como os resultados obtidos permitem demonstrar - uma nova maneira de realizar o processo, que atinge outro patamar, ainda que não represente a autonomia relacionada com a prática de editar, utilizada no jornalismo televisivo para definir a forma de divulgar a informação. As emissoras de TV dependem desta alternativa - o desenvolvimento da polivalência -, para atender a demanda de

produzir conteúdo para modalidades diferentes, uma condição permitida pelo sistema digital de edição não linear, determinada pela convergência jornalística.

O acesso do jornalista a outro patamar representa assim o estabelecimento de um nível diferente, e encarando a participação no processo de editar como uma consequência da transformação da tecnologia, mais destacada nas emissoras de TV que atuam, desde a origem, no ambiente digital - os canais temáticos, especializados em notícias.

A rotina das redações, da mesma forma que a percebida quando a referência é para tipificar a notícia, transparece quanto aos valores-notícia considerados na edição para estabelecer a forma narrativa da notícia (Henderson, 2007 & 2012). Os critérios são determinados pelo o que a edição permite para definir a notícia como parte de um processo inserido em uma dinâmica estabelecida pelo sistema digital não linear e o que ele representa para a demanda das estações de TV.

A distinção sobre a avaliação do processo de editar surge quando a necessidade, dos jornalistas, é para determinar o que depende - e pode dispor - de um tempo maior para a edição, e merecer um “tratamento” diferente - realizado pelo editor de imagem. O tempo, como uma condição essencial do jornalismo e da atuação dos jornalistas, tem a mesma precedência na edição, o que valoriza uma ferramenta tecnológica como o sistema digital não linear.

A função que o sistema digital de edição não linear desempenha, para integrar a produção e distribuir o conteúdo das emissoras de TV, contribui para o desenvolvimento das estratégias das emissoras de TV. Os procedimentos para editar, estabelecidos pela transformação da tecnologia, modificam as rotinas das redações, adaptadas ao ambiente digital, para o atendimento das novas demandas, sem que a participação do jornalista represente, apenas, a mudança da forma de atuar e do perfil de uma categoria profissional.

O jornalista como o responsável pela edição da notícia, por meio da intervenção direta, através do computador, representa uma parcela da mudança, porque a realidade decorrente do novo ecossistema dos meios de comunicação determina as alterações. De maneira semelhante a outros momentos do jornalismo televisivo a adaptação é uma necessidade, imposta pela tecnologia, como a ocorrida em períodos diferentes. Mesmo que, contraditoriamente, seja a transformação da tecnologia que estabeleça o limite, com a distinção entre os níveis de edição do *software* utilizado pelo jornalista.

A participação do jornalista na edição define-se por um valor-notícia de construção baseado no imediatismo. A compreensão deve ser estabelecida com a consideração de que o jornalista pode editar o que precisa ser exibido, de acordo com a dinâmica dos canais temáticos - o mais rápido que possa, com a primeira referência ou repercussão de um fato.

A avaliação do estudo empírico corresponde a uma análise do processo de edição, com através do sistema digital não linear. A análise incluiu as referências relacionadas com a prática de editar a notícia no jornalismo televisivo, influenciadas por questões determinadas pelo ambiente digital, como a integração, as rotinas produtivas e a participação dos jornalistas, em torno da polivalência. O estudo empírico representa uma parte da investigação, cujas conclusões, no capítulo a seguir, vão permitir uma referência final.

Conclusões

A avaliação final de uma tese, através das conclusões, permite expor um conjunto de referências sobre a pesquisa desenvolvida. As conclusões sumarizam um ponto de vista sobre o tema baseado nos aspectos evidenciados pela investigação. As conclusões, como avaliação final, representa a expectativa de contribuir para o desenvolvimento de novos estudos sobre o tema - com o seu aprofundamento - e para alcançar metas institucionais e pessoais, de ordem mais específica, do investigador, como autor da tese. Por outro lado, procuram abrir caminho para o desenvolvimento de novos estudos sobre o tema.

A intenção é que o ponto de vista contribua para um entendimento sobre o tema - a análise comparativa da influência da tecnologia em uma cultura profissional com o uso do sistema digital não linear para editar a notícia em telejornais do Brasil e de Portugal. Ao mesmo tempo, que represente considerações que estabeleçam a importância representada pela tecnologia para uma cultura profissional, através da forma de atuar e do perfil dos jornalistas, por meio de uma prática como a edição, alterada com a introdução de uma ferramenta - o sistema digital não linear.

Considera-se que a alteração promovida pelo sistema digital não linear determina uma mudança da forma de atuar do jornalista. A referência corresponde à maneira verificada em outros períodos do desenvolvimento da atividade profissional, estabelecida pela tecnologia nas práticas das rotinas produtivas, como a edição - o que está relacionado com esta tese. A mudança da prática dos jornalistas reflete uma estratégia das emissoras de TV para a adequação ao mercado, para integrar a produção de conteúdo e distribuir através de novas plataformas.

São demandas surgidas para os velhos meios - como a televisão -, que precisam adaptar-se às rotinas dos novos, as alterações relacionadas com o ambiente digital. A modificação ocorre num ambiente de transição, marcado pela mudança de tecnologia. A transição é uma referência às emissoras de TV, que dependem da definição, por cada uma, da estratégia para o estabelecimento da transformação, como uma decorrência da necessária reconfiguração influenciada pela tecnologia, identificada em alterações de práticas e rotinas realizadas por estações relacionadas com o jornalismo televisivo.

O sistema digital não linear impõe novos procedimentos para realizar a edição, inclusive relacionado com os jornalistas. O novo perfil do jornalista impõe que redefina as suas tarefas, com o fim do distanciamento das atividades operacionais em uma emissora de TV - das quais a edição da notícia é um exemplo -, uma condição que mantivera como um rótulo, assim como acentua a divisão de tarefa em uma prática distinta pela capacidade de editar.

A edição da notícia, realizada com o sistema digital não linear, não implica apenas em dispor de uma aptidão para o processo através do computador, a capacitação para realizar os procedimentos operacionais e o domínio da linguagem audiovisual. A praticidade da operação realizada com o computador, sempre comparada a de escrever um texto, diminui as dificuldades e as restrições para o jornalista editar a notícia, de forma direta.

A participação dos jornalistas na edição confirma uma das tendências sobre a atuação dele no processo. As estações de TV incluídas entre as analisadas através da pesquisa têm práticas diferentes. A admissão de que o jornalista seja capaz de editar, sem a presença de um profissional especializado, representa uma prática que está relacionada com a estratégia que as emissoras utilizam para a adaptação delas ao mercado, estabelecida em função da plataforma. Isto é: a diferença surge pela distinção do objetivo que tem as emissoras, quando a participação do jornalista na edição relaciona-se com as estações de TV segmentadas, os canais temáticos especializados em notícias, principalmente, na comparação com as generalistas, as que transmitem com o sinal aberto.

As referências apontadas através dessas conclusões englobam as questões em torno do sistema digital de edição não linear, incluída a relação que têm com a mudança da prática dos jornalistas, definida como uma forma de polivalência. A ser destacado, porém, o reconhecimento do ambiente da mudança, a forma como deve ser compreendida a transformação na prática de editar, com o estabelecimento de um novo ecossistema dos meios de comunicação.

Em função da forma de desenvolvimento da tese, a consideração sobre as etapas realizadas e o referencial metodológico aplicado, as conclusões têm relação, quanto aos aspectos mais significativos nos pontos destacados a seguir:

1. A adequação das emissoras de TV ao mercado, estabelecida pela mudança de tecnologia, com uma nova forma de produzir e distribuir o conteúdo para alternativas como a internet e canais especializados em notícias, que demarcam o surgimento de novas plataformas - multiplataforma, uma consequência da convergência jornalística e a integração, que atinge, principalmente, os grupos de comunicação com mais de uma modalidade de estação televisiva. Assim como a polivalência, que surge como uma consequência, estabelecida para permitir a produção, através de novas rotinas, para atender demandas de plataformas diferentes - generalistas, com a transmissão do sinal aberto; segmentadas, especializadas em notícias; e a internet, por alternativas ainda em desenvolvimento - de um mesmo meio, que têm características distintas para divulgar a notícia;

2. As novas rotinas implicam na participação do jornalista na edição. Ainda que a reivindicação de autonomia não seja contemplada, a mudança de atuação e do perfil do jornalista indica uma tendência de mudança, mesmo que relacionada, especificamente, com um tipo de emissora - os canais temáticos, pela maior necessidade, e a necessidade de conteúdo de forma mais rápida, para uma distribuição ininterrupta, 24 horas por dia, sete dias por semana - além de uma forma específica de notícia, a que pode prescindir de um melhor “tratamento”;
3. A tecnologia estabelece uma nova forma de distinção para editar, baseada na existência de dois níveis de edição, estabelecido pela opção das emissoras de TV na definição da forma de realizar o processo, entre dois tipos de *software* - a mesma concepção de todos os fornecedores. A diferença distingue a participação de jornalista, em comparação com o editor de imagem. A distinção entre os níveis de edição permitidos pela diferença de *software*, determinada pela programação realizada pelos fabricantes e estabelecida pelo investimento de cada estação, recoloca a divisão de tarefas para editar de outra forma, surgida, contraditoriamente, através da tecnologia;
4. A distinção estabelece uma tipificação da notícia na TV, de acordo com quem realiza a edição. A principal referência é o tempo, a plataforma - entre as emissoras para a qual a informação é destinada - e a forma estabelecida para divulgar. A notícia que não sofre a pressão do imediatismo, característica dos canais especializados em notícia, e pode ser mais do que uma declaração ou o registro de um fato - quanto à forma -, tem outra maneira de edição, realizada pelo editor de imagem - o qual dispõe em uma ilha de edição de maior capacidade de recursos visuais, uma condição - na comparação - diferente com o jornalista.

A importância da mudança promovida pela tecnologia na edição da notícia ultrapassa a dimensão de prática, relacionada com a rotina. A disponibilidade do conteúdo permitida pelo sistema digital de edição não linear, utilizado como centro operativo, favorece a alternativa de distribuir por mais e novas modalidades, entre elas a internet. As diferenças entre a forma de atuar das emissoras determina o nível que representa o sistema digital de edição não linear para o objetivo de cada uma delas. A avaliação através do estudo empírico analisou telejornais do Brasil e de Portugal de quatro emissoras diferentes, duas de cada país, divididas entre as generalistas - as que transmitem o sinal de forma aberta - e a segmentadas, especializada em notícia, que dependem de pagamento para assistir aos programas.

Entre as emissoras segmentadas, marcadas pelas características relacionadas com o imediatismo e com a busca da capacidade de divulgar a notícia da forma mais rápida, o recurso ao sistema digital de edição não linear valoriza a velocidade, o que favorece o processo e contribui para divulgar a informação.

Nas emissoras generalistas, o sistema representa um recurso que da mesma forma que acelera a edição, permite utilizar com maior evidência os recursos visuais e gráficos, uma tentativa de manter um padrão da notícia que estabeleça uma forma mais contemporânea para divulgar a informação.

O sistema digital de edição não linear está representado pelo computador, como símbolo da integração das atividades de uma redação, mesmo que mais relacionado com os novos profissionais, iniciados no jornalismo no ambiente digital. O computador utilizado para a edição da notícia permite a compreensão de que o equipamento não é o limite para a mudança da forma de atuar e a troca perfil do jornalista - a definição de uma polivalência.

A mudança tem o mesmo sentido que teve para os diretores de cinema, o fim do monopólio dos produtores de filmes, durante o período do modelo clássico de Hollywood. Aos diretores era permitido, apenas, fazer as gravações, o registro das cenas dos filmes. A montagem era atribuída, pelos produtores, aos montadores.

A indicação - considerada a diferença entre as funções - serve para demonstrar a dimensão de uma mudança. Da mesma forma que no cinema, o jornalista ao assumir a edição, plenamente, tem o controle do processo. O limite não está mais determinado pela maior aptidão para realizar os procedimentos e ao conhecimento sobre a linguagem, como estabelecido entre os montadores pelo distanciamento dos diretores da fase final do filme - a montagem.

A referência às funções, de jornalista e diretor de cinema, e aos procedimentos, diferentes pelo que representam um filme e uma notícia, permite a relação pela origem da edição avaliada através da montagem. As distinções são apresentadas de várias formas, mas as duas práticas estão embasadas em torno de uma mesma concepção, sobre o que representam para o cinema e a TV.

A edição como prática profissional do jornalismo, utilizada para o estabelecimento de uma forma discursiva para a notícia, está relacionada com a lógica de que a informação é definida através do processo, ao promover a recontextualização do fato registrado por imagens e sons. A concepção reproduz um ponto de vista relacionado com a montagem, quanto aos filmes, assimilado pelo jornalismo televisivo. A ideia define uma forma de considerar a edição através de uma perspectiva tecnicista, pela qual a função desempenhada pelo jornalista está reduzida pela maneira como o processo tem sido analisado.

O sistema digital de edição não linear promove uma mudança da prática do jornalismo, com novas rotinas produtivas cuja base reside na maior velocidade permitida para realizar o processo. O estabelecimento de uma forma integrada de produzir o conteúdo, analisada através do funcionamento das redações que fazem parte do *corpus* da pesquisa, permite destacar a função desempenhada pelo sistema como agente da mudança.

A transformação, porém, não tem a dimensão de uma autonomia para os jornalistas, porque estão submetidos a uma mudança adequada às demandas das emissoras de TV, com o estabelecimento de uma atuação limitada. O nível de atuação do jornalista na edição é determinado pelos critérios para editar a notícia - o que direciona para a distinção de *software* o reconhecimento da competência para realizar a prática.

A edição da notícia representa uma prática discursiva do jornalismo televisivo, inserida entre as rotinas produtivas. Uma das definições sobre a edição relaciona a prática a uma fase de recontextualização da notícia, através da Teoria do *Newsmaking*. A prática de editar ao definir uma forma para divulgar a informação apresenta os fatos por meio da linguagem audiovisual - uma característica da TV, o que representa a forma de recontextualizar a notícia, depois dos sucessivos processos para a sua definição.

O processo está marcado, em uma perspectiva histórica, por mudanças promovidas pela tecnologia. O meio televisivo assimilou recursos e procedimentos adotados pelo cinema, inclusive equipamentos - uma influência tecnológica -, como uma consequência do seu posterior surgimento, na década de 30. A edição como prática do jornalismo televisivo estabelece uma relação fundamental com os procedimentos e recursos do cinema. Do suporte - o filme, anterior ao uso da fita e ao arquivo digital - aos programas, dos quais os telejornais têm características que podem ser comparadas com os jornais de atualidade cinematográficos, exibidos no cinema a partir do início do século de XX.

A evolução e o desenvolvimento de novos sistemas de edição, com a mudança de suportes, têm repercussão nos procedimentos que são adotados para a edição e na definição da forma da notícia, um modelo estabelecido a partir da década de 40. As alterações dos procedimentos são vistas como “uma troca de ferramentas”, porque a mudança ocorre na forma de realizá-los através do computador. A edição está relacionada com as mudanças estabelecidas pela tecnologia, desde o aparecimento como montagem, uma prática do cinema, no início do século XX. A mais significativa entre as relacionadas com a televisão ocorreu na década de 70, com o *videotape*.

A tarefa de editar, até o surgimento do *videotape* - a edição era realizada de forma eletrônica, em uma fita, sem o contato físico, como ocorria com o filme, para os procedimentos de cortar

e colar -, era definida pelos princípios herdados do meio anterior - o cinema -, expressa inclusive na referência à montagem. A aplicação do processo à TV, progressivamente, fez tornar mais comum a expressão “editar” - para designar o ato de edição - a junção dos planos, por meio de cortes e transições, como a montagem no cinema.

O desenvolvimento da edição, mesmo que o sentido seja, apenas, o de destacar a sua relação com o jornalismo de TV, está, diretamente, relacionado com as mudanças decorrentes da tecnologia. O *videotape* ao modificar a realização do processo, sem a necessidade de manusear o material, como ocorria com o filme, estabeleceu outra alteração, ao fazer o registro do som, simultaneamente, com a imagem, através da gravação com a fita.

O registro do som, em simultâneo com a imagem, muda o uso do texto do jornalista, em comparação com o período do filme, quando não existia a possibilidade de ver as imagens, depois da gravação, porque dependia de serem reveladas e secadas para a montagem, antes da exibição nos telejornais. Os textos eram baseados nas referências dos profissionais - os responsáveis pela gravação das imagens - que registravam o acontecimento.

Era um período em que os jornalistas apenas operavam as câmeras para realizar as reportagens. As informações eram exibidas, sem edição, relacionadas pela capacidade do jornalista fazer a correspondência entre o áudio e o vídeo, para associar o texto e a imagem ao vivo, sem um sincronismo - muitas vezes - entre o que era exibido. O filme era um suporte sem a possibilidade de sincronizar o áudio e o vídeo, da forma permitida pelo *videotape*. A capacidade do jornalista para edição da notícia vinculava-se à adaptação que fazia de um relato, sem que tivesse presenciado, para ser associado à imagem através do texto.

O *videotape*, da mesma forma que alterou o procedimento de editar, estabeleceu um modelo predominante de divisão de tarefas entre jornalista e o editor de imagem. Ao jornalista foi atribuída a responsabilidade pelo conteúdo da informação, representada pelos textos e as entrevistas; aos editores de imagem - admitidos como profissionais especializados, capacitados para realizar os procedimentos operacionais e o domínio da linguagem audiovisual - o reconhecimento de uma competência técnica e o controle da edição.

A maior velocidade admitida para realizar a edição serve de alternativa para distribuir o conteúdo através de plataformas diferentes, notadamente, as emissoras especializadas em notícia, com transmissão 24 horas. Os canais temáticos correspondem a uma parte da estratégia das empresas do setor de TV para adaptação ao mercado, com a oferta de conteúdo por meio de uma nova alternativa, desenvolvida no ambiente digital.

As modificações a partir da década de 90 decorrem da digitalização, um processo que estabelece a convergência, com dimensões diversas - tecnológica, empresarial, cultura

profissional e conteúdo. A transformação promovida pela tecnologia digital justifica-se como a maneira de compreender as mudanças relacionadas com os meios de comunicação e que têm influência em práticas como o jornalismo. O computador, utilizado como equipamento básico para realizar tarefas e atividades, materializa a influência da tecnologia, percebida através da edição da notícia.

A importância do processo de edição, destacada pela função para definir a forma da notícia, alcança outro patamar com o sistema digital não linear. A introdução do sistema pelas emissoras de TV define uma estratégia para ampliar a dinâmica do processo, mais acentuada com a necessidade de maior velocidade para divulgar a informação. Os canais temáticos, especializados em notícia, mantêm um fluxo informativo, que valoriza o imediatismo, para transmitir informação ao longo de 24 horas.

O sistema digital de edição não linear permite a distribuição por diferentes plataformas, porque a forma da produção do é virtual, como um arquivo, disponível em um servidor utilizado para o armazenamento das gravações. O sistema de edição não linear é uma ferramenta que reconfigura as práticas profissionais estabelecidas pela tecnologia digital - as novas formas de integrar a produção e distribuir o conteúdo.

A mudança atual, permitida pela tecnologia digital, redefine, pois, a forma do jornalista participar da edição. A troca de sistema operacional de analógico para digital - inicialmente para a realização dos procedimentos operacionais relacionados com as atividades de uma emissora, depois para distribuir o sinal, no caso das estações que transmitem com o sinal aberto - permite uma nova modificação do funcionamento das TVs através da edição da notícia.

O sistema digital não linear caracteriza a forma da notícia nos dois segmentos de emissoras de TV analisados. Nas emissoras segmentadas eles permitem recursos, como o *ticker*, que ampliam a atualização contínua da informação dos canais temáticos, durante a exibição dos telejornais. O recurso, que não é utilizado pelas estações generalistas, fortalece a lógica de divulgar a notícia de forma breve e concisa - um tipo de edição pelo jornalista -, refletido na prática adotada pelos canais especializados em notícias e que é considerada uma influência para as emissoras generalistas.

As emissoras estabelecem diferenças na forma do jornalista participar da edição, com base na avaliação que é feita dos seus telejornais. A polivalência aparece com mais evidência nas estações especializadas em notícia. A presença do editor de imagem para realizar o processo é considerada indispensável nos telejornais das emissoras generalistas.

A edição da notícia com o sistema digital não linear mantém uma diferença entre jornalistas e editor de imagem que reforça a distinção das tarefas. A concepção do sistema estabelece dois

níveis de edição, que está relacionada com a qualidade de reprodução do arquivo digital - em alta e baixa resolução. Em geral, os jornalistas e os editores de imagem utilizam programas com resoluções diferentes - alta resolução para os editores de imagem; baixa resolução para os jornalistas. A diferença de resoluções define a possibilidade de utilizar mais ou menos recursos visuais e gráficos permitidos pelo *software* relacionado com cada nível de edição.

A mudança de concepção estabelecida sobre o jornalista participar da edição depende de um conjunto de fatores, determinados por aspectos como o mercado, as estratégias das empresas, a capacidade para realizar as tarefas, a maneira de ser formado e as normas para o exercício da atividade. A participação do jornalista na tarefa de editar reflete a cultura profissional, determinada pela relação que têm com a tecnologia maior do que a aptidão.

Os jornalistas, entre os que atuam mais diretamente, na edição sentem pela adoção que fazem da prática, a influência do distanciamento dos procedimentos operacionais, características dos profissionais de outra geração. Os de uma geração mais nova, que tiveram o desenvolvimento profissional no ambiente digital, estão marcados pela adaptação ao jornalismo televisivo dos profissionais mais antigos, sem dispor de recursos como o sistema digital não linear, a edição por meio de um computador.

Como referências finais destas conclusões, a mudança promovida pela tecnologia nas rotinas produtivas da edição da notícia de telejornais do Brasil e de Portugal deve ser considerada através do estudo comparativo desta investigação, como uma consequência da transformação estabelecida pela tecnologia. A alteração surge como uma consequência da estratégia das emissoras para inserir-se no mercado, em meio às modificações. A mudança repete um ciclo que tem como exemplo a troca anterior de procedimento para editar, com a implantação do *videotape*.

A realização da pesquisa, notadamente o estudo empírico e os procedimentos como a observação e as entrevistas com profissionais das emissoras de TV que fazem a exibição dos quatro telejornais do *corpus* permitiram a percepção de outros aspectos, relacionados com a mudança. A relação é maior com fatores vinculados com a prática, desenvolvida nas estações, assim como refletem domínios de problematização mais amplos, como a formação e a regulamentação das atividades.

Do ponto de vista da investigação, o estudo empírico ao avaliar as hipóteses e os objetivos permite o reconhecimento de que a mudança estabelecida pela tecnologia digital, com a introdução do sistema de edição não linear, estabeleceu uma alteração das rotinas produtivas dos telejornais analisados. A mudança representa mudanças diferentes, determinadas pelas estratégias de cada emissora de TV.

A diferença mais acentuada está relacionada com a concepção estabelecida na emissora sobre o valor que tem o programa, avaliado através do histórico que representa como uma forma de exposição - mais do que um cartão de visitas. A referência implica estabelecer o vínculo com a trajetória da estação, marcada por sistemas diferentes utilizados para a edição, entre outros procedimentos. O padrão de procedimentos, refletido através da cultura profissional, determina a dificuldade para alterar práticas, mesmo que a influência da tecnologia seja reconhecida e percebida através do uso que o computador tem nas redações - uma forma de perceber, de outra maneira, o acúmulo de tarefas realizadas pelos profissionais, entre eles os jornalistas. As atividades que foram atribuídas correspondem a funções que foram extintas e adaptadas para práticas, principalmente com o computador.

Uma segunda diferença está relacionada com a natureza do ambiente digital, a forma que a emissora distribui os seus programas. A mudança da forma de transmitir o sinal das estações de TV generalistas, da analógica para digital, não as colocam como semelhantes, quando comparadas com as segmentadas, como os canais temáticos de notícias. A organização dos grupos empresariais do setor de TV, da mesma forma que o modelo de negócios, vincula emissoras que atuam em modalidades diferentes, para a produção integrada de notícia. O sistema digital de edição não linear representa a ferramenta para a estratégia mais adequada.

A opção pelo jornalista participar da edição nas emissoras segmentadas revela uma decorrência da inserção no ambiente digital. Outra condição pode ser relacionada ao perfil dos jornalistas, uma boa parte de uma geração com referências diferentes sobre a forma de o jornalista atuar, inclusive quanto à capacitação para o uso e conhecimento dos procedimentos operacionais. O uso do computador como equipamento para a edição da notícia facilita a adaptação.

A implementação do sistema digital não linear para a edição da notícia nos telejornais analisados no estudo empírico está consolidada nas emissoras do Brasil e de Portugal. A trajetória repete a tendência verificada em outros países, de iniciar a introdução através dos canais temáticos - como a GloboNews, no Brasil, e a SIC Notícias, em Portugal. As emissoras generalistas - exemplos da TV Globo e RTP1 - assumiram a utilização do sistema como uma contingência, uma mudança inevitável feita sem alterar a forma de o jornalista participar, diferente da SIC Notícias.

A GloboNews, ainda que tenha mantido a edição como tarefa desempenhada pelo editor de imagem, como emissora da Rede Globo, anunciou em 2015 o início do treinamento dos jornalistas para usar o sistema. A forma como o sistema digital funciona no canal, independentemente da participação ou não do jornalista, de forma direta, na edição da notícia, permite - pela característica da GloboNews - fazer a exibição da mesa de trabalho, através do computador, o que não ocorre na TV Globo. A emissora mantém a realização de

experiências, com a gravação de imagens e entrevistas, pelos jornalistas, com o uso do celular, para a inclusão nas reportagens. O kit correspondente, equipamento utilizado no exterior entre os jornalistas da TV Globo, faz parte do cotidiano, no Rio de Janeiro, de um grupo de novos jornalistas, utilizado em pautas com apenas um jornalista.

A dúvida sobre o jornalista poder ou não editar é um dos fatores posto em debate nas redações. Os editores de imagem, ainda que não exista uma formação específica para a atividade, desenvolvem a capacidade através da prática. Os mais antigos, entre os editores de imagem de Portugal, foram formados em programas desenvolvidos nas empresas. No Brasil, ainda que existam editores de imagem que realizam, inclusive, cursos na área de Comunicação, uma prática iniciada com a implantação da GloboNews, que contratou estudantes universitários para atuar em funções da área técnica, não existe uma formação específica para esses profissionais.

A formação dos jornalistas, no Brasil e em Portugal, não tem nenhuma vinculação com a tarefa de editar e a adaptação decorre dos processos de treinamento desenvolvidos nas emissoras, em geral, realizados para implantar o sistema digital não linear. A forma mais comum de aprendizagem, principalmente, entre os jornalistas de Portugal é o trabalho nas delegações regionais, mais acentuado no caso da RTP, onde precisam realizar tarefas diferentes, entre as atividades para realizar uma reportagem.

Os jornalistas e editores de imagem são categorias profissionais diferentes no Brasil e em Portugal. A inclusão dos editores de imagem na categoria de jornalistas, em Portugal, não tem merecido o reconhecimento das emissoras para realizar o processo que define a emissão da carteira, que habilita como profissional da categoria. A emissão do documento é uma atribuição de um órgão específico - a Comissão da Carteira Profissional de Jornalista. No Brasil, a diferença entre as categorias estabelece representações sindicais diferentes, o que tem reflexo para realizar atividades que interponham as tarefas de uma profissão ou a da outra.

A diferença para os jornalistas brasileiros é quando estão fora do País, como correspondentes ou enviados pessoais. O acúmulo das tarefas não tem nenhuma restrição, da mesma forma que é admitida por acordo em Portugal, no exterior e nas unidades fora de Lisboa e do Porto.

Por fim, a diferença entre as categorias estabelece diferenças sobre a responsabilidade sobre a edição, considerada a distinção entre as tarefas. No Brasil e em Portugal, o jornalista é considerado o responsável pela edição, mas não tem como uma atribuição dele os eventuais erros nos procedimentos para realizar a edição e o uso da linguagem. A falta de autonomia, mesmo que pareça maior, do jornalista, porque não controla o processo de editar, é igual. Pela forma como o processo está estabelecido demonstra uma falta de autonomia dupla, porque o editor de imagem não tem a autoridade para realizar a edição sem um jornalista, que seja o responsável pela reportagem.

A realização da pesquisa, nas diversas fases, porém, não corresponde ao idealizado, as alternativas que são estabelecidas. O trabalho de campo, uma parte essencial da investigação porque permitia o contato com os profissionais das redações dos telejornais incluídos no *corpus*, não pôde ser realizado de forma plena, sem que represente um prejuízo para a pesquisa. A observação, por maior que seja o valor que represente para a uma pesquisa, é sempre mais difícil de ser executada, porque, para as empresas, é mais difícil aceitar a presença de um pesquisador numa redação, justificada de diversas maneiras - inclusive pelo cotidiano das tarefas de produzir, editar e exibir informação.

Uma avaliação importante, a ser considerada, é sobre a função, de fato, a edição pode desempenhar em um ambiente marcado por sucessivas transformações e que permite, em uma ilha de edição, desenvolver a representação sobre um acontecimento, uma forma para a notícia. O controle do computador, na edição, não depende apenas da aptidão para a realização de tarefas e o domínio da linguagem audiovisual. A definição da forma da notícia depende do uso dele na ilha de edição - a sua programação para realizar a prática de editar.

A tese permite destacar que a notícia ganha uma forma compatível com a tecnologia. A distinção dos níveis de edição, estabelecida pela diferença de *software*, porém, transfere para a visão da forma de editar, por meio do computador, um reconhecimento de uma divisão de tarefas através da desigualdade de recursos para jornalista e editor de imagem. O sistema digital não linear permite maior velocidade para editar, e ao modificar a forma do jornalista relacionar-se com o processo estabelece a importância que a transformação de conceitos e concepções sobre os procedimentos de uma prática discursiva representa para a prática dos jornalistas e do jornalismo.

Referências

Abuín, N. (2014). “La televisión ante el reto de Internet”. In B. León (Coord.). *Detrás de las cámaras* (pp. 104 - 127). Salamanca: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.

Adghirni, Z. (2005). “O jornalista: do mito ao mercado”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis: Insular, v.2, no. 1, (pp. 45 - 57), Julho.

Andréa, C. (2012, novembro). Webtvs no cenário da(s) convergência(s): a produção audiovisual por veículos jornalísticos de tradição impressa. *Anais do 10º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*, Curitiba, Paraná, Brasil. Recuperado em 6 novembro de 2013 em sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/...coordenadas/carlos_d_andrea.

Aguado, J. & Torres, M. (2010). “Convergencia y nuevas rutinas profesionales: luces y sombras del periodista polivalente en las redacciones españolas”. In García, X. & Fariña, X. (Coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España* (pp. 129 - 148). Santiago de Compostela. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Altheide, D. (1976). *Creating reality - How TV news distorts events*. Beverly Hills, California: Sage Publications.

Amiel, V. (2011). *Estética da montagem* (C. Gamboa, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia. (Obra original publicada em 2007).

Andrew, J. (1989). *As principais teorias do cinema: uma introdução* (T. Otonni, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 1976).

Armes, R. (1999). *On video*. (G Schlesinger, Trad.). São Paulo: Summus. (Obra original publicada em 1998).

Arnett, P. (1994). *Ao vivo do campo de batalha - do Vietnã a Bagdá, 35 anos em zonas de combate de todo o mundo* (A. Rodrigues, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco. (Obra original publicada em 1994).

Arnt, R. (1991). “A desordem do mundo e ordem do jornal”. In A. Novaes (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia* (pp. 170 - 178). São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura.

Avilés, J. (2006a). *El periodismo audiovisual*. Elche, España: Universidad Miguel Hernández.

Avilés, J. (2006b). “Las redacciones de los canales “todo noticias” como laboratorio periodístico: los casos de BBC News 24 y Rainews 24”. *Trípodos*, 19 (pp. 83 - 97).

Avilés, J. (2010). “Convergencia en noticias cuatro y CNN+: una transición incompleta”. In García, X. & Fariña, X. (Coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España* (pp. 213 -221). Santiago de Compostela. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Avilés, J. & León, B. (2002). “Journalistic practice in digital television newsrooms: The case of Spain’s Tele 5 and Antena 3”. *Journalism*, Vol. 3 (33), (pp. 355 - 371).

Avilés, J. & León, B. (2004). “Journalists at digital television newsroom in Britain and Spain: workflow and multi-skilling in a competitive environment”. *Journalism Studies*, 5, 1 (pp. 87 - 100).

Avilés, J. & Martínez, A. (2008). “Nuevos retos de la televisión ante la convergencia digital”. In Uteca(ed). *La televisión en España* (pp. 275-288). Barcelona: Ediciones Deusto.

Avilés, J., Martínez, A., Gonzalez, J. & Carvajal, M. (2013). “Multiplataforma em cibermedios de matriz televisiva”. In M. Cabrera (Coord.). *Evolución de los cibermedios: de la convergencia digital a la distribución multiplataforma* (pp.167-175). Madrid: Editorial Fragua.

Avilés, J., Prieto, M., Kaltenbrunner, A. & Meier, K. (2009). “Integración de redacciones en Austria, España y Alemania: modelos de convergencia de medios”. *Anàlisi*, 38 (pp. 173 - 198).

Aumont, J.,Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1995). *A estética do filme* (M. Appenzeller, Trad.). Campinas, SP: Papirus. (Obra original publicada em 1994).

Balázs, B. (2008a). “O homem invisível”. In I. Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (4a ed.) (pp. 77 - 83). São Paulo: Edições Graal.

Balázs, B. (2008b). “Nós estamos no filme”. In I. Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (4a ed.) (pp. 84 - 86). São Paulo: Edições Graal.

Bandrés, E., Avilés, J.,Pérez, G. & Pérez, J. (2002). *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.

Barba, C. (1994). “Análises de contenido y etnografía em el estudio de la producción de noticias”. In E. Ruiz & C. Barba (Orgs.). *Investigar la comunicación: propuestas iberoamericanas* (pp.77 - 103). Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ ALAIC.

Barbosa, S.(2009). “Convergência jornalística em curso: as iniciativas para integração de redações no Brasil”. In C. Rodrigues. *Jornalismo online: modos de fazer* (pp. 35 - 55). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/ Editora Sulina.

Barros, A., & Junqueira, R.(2005). “A elaboração do projeto de pesquisa”. In J.Duarte & A. Barros (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisas em comunicação* (pp.32 - 50). São Paulo: Atlas.

Baqués, C. (2011). “Las nuevas plataformas digitales: análisis de las estrategias desarrolladas por los informativos de las networks estadounidenses (ABC, CBS y NBC) y de las cadenas temáticas (CNN, Fox News y MSNBC)”. In A.Ripollés & J. Felici (Eds.). *Periodismo en televisión - nuevos horizontes, novas tendencias* (pp. 140 - 155). Zamora, España: Comunicación Social Ediciones e Publicaciones.

Bastos, H. (2010). *Ciberjornalistas em Portugal: práticas, papéis e ética*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bastos, H. & Zamith, F. (2012). *Ciberjornalismo. Modelos de negócios e redes sociais*. Porto: Edições Afrontamento.

Bastos, H., Zamith, F., Reis, I. & Jerónimo, P. (2012, dezembro). Convergência jornalística nos media em Portugal: um estudo exploratório. *Anais do III Congresso Internacional de Ciberjornalismo*, Porto, Portugal.

Bazin, A. (2010). *Qu'est-ce que Le cinéma ?* Paris. Éditions du Cerf.

Becker, L., & Vlad, T. (2009). “News organization and routines”. In K. Wahl-Jorgensen & T. Hanitzseh (Eds.). *The handbook of journalism studies* (pp. 59 -72). New York: Routledge.

Becker, V. & Zuffo, M. (2009). “Interatividade na TV digital: estado da arte, conceitos e oportunidades). In S.Squirra & Y. Fachine (Orgs.). *Televisão digital: desafios para a comunicação* (pp. 44 - 67). Porto Alegre: Sulina.

Belo, A. & Sendin, A. (2010). “O jornal da noite, da SIC”. In J. Silveira & P. Shoemaker. *Telejornais em exame* (pp. 97 - 131). Lisboa: Edições Colibri.

Benson, R. (2005). “Mapping field variation: journalism em France and the United States”. In R. Benson & E. Neveu *Bourdieu and the journalistic field* (pp. 85 - 112). Cambridge, UK/ Malden, MA, USA: Polity Press.

Benson, R. & Neveu, E. (2005). *Bourdieu and the journalistic field*. Cambridge, UK/ Malden, MA, USA: Polity Press.

Bernal, A., Domingo, D., Iglesias, M., Masip, P. & Micó, J. (2013). “Un día en la redacción digital”. In M. Cabrera (Coord.). *Evolución de los cibermedios: de la convergencia digital a la distribución multiplataforma* (pp. 321 - 330). Madrid: Editorial Fragua.

Boccanera, S. (1997) *Jogo duplo*. São Paulo: Moderna.

Bock, M. (2012). *Video Journalism: beyond the one-man band*. New York: Peter Lang.

Boczkowski, P. (2006). *Digitalizar las noticias: innovación en los diarios online* (V. Bratina, Trad.). Buenos Aires: Manantial. (Obra original publicada em 2004).

Boczkowski, P. (2011). “Epilogue: future avenues for research on online news production”. In C. Paterson & D.Domingo (eds). *Making online news - newsroom ethnographies in the second decade of internet journalism* (Volume 2, pp. 161-165). New York: Peter Lang.

Boni, F. (2010). *TV digital: o aparelho e a representação do real na edição de imagens no telejornalismo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil.

Bonner, W. (2009). *Jornal Nacional: modo de fazer*. São Paulo: Editora Globo.

Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (E. Iriarte y J. Cedrán, Trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada em 1995).

Borelli, S., Priolli, G. (Coords.). (2000). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus.

Bourdieu, P.(1997). *Sobre a televisão* (M. Machado, Trad). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em1994).

Bourdon, J. (2000). “From journalism to television, and back? A history of european television news”. *The European Journal of Communication Research*, 25 (pp. 61 - 83).

Brandão, N. (2011). *As notícias nos telejornais - que serviço público para o século XXI?* Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A.

Bread, W. (1993). “O controlo social da redacção: uma análise funcional”. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias* (pp.152 - 166.). Lisboa: Vega.

Brighton, P. & Foy, D. (2007). *News values*. London: Sage Publications.

Briselance, M., & Marin, J. (2011). *Gramática do cinema* (P. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia. (Obra original publicada em 2010).

Browne, S. (2003). *Edición de vídeo* (J. López, Trad.). Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Bucci, E. (2008). *Em Brasília, 19 horas: a guerra entre a chapa-branca e o direito à informação no primeiro governo Lula*. Rio de Janeiro: Record.

Burch, N. (1991). *A práxis do cinema* (M. Pithon & R. Machado, Trad.). São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1969).

Bustamante, E. (2008). “Modelos internacionales de tdt - la política y los lobbies pueden a frustrar las expectativas de diversidad”. *Dialogos de la comunicación*, 77 (pp. 1 - 23), Julio. Recuperado em 22 de outubro de 2013 em <http://dialogosfelafacs.net/>.

Bustamante, E. (2011). “Los informativos en televisión y el espacio democrático”. In A. Ripollés & J. Felici (Eds.). *Periodismo en televisión - nuevos horizontes, novas tendencias* (pp. 23 - 28). Zamora, España: Comunicación Social Ediciones e Publicaciones.

Bustamante, E. (2014). “A TDT como laboratório de tendências e cenários”. In L. Albornoz & M. Leiva (Eds.). *A televisão terrestre digital: experiências nacionais e diversidade na Europa, América e Ásia* (pp. 29 - 33). Porto: Editora Media XXI.

Cabral, A. (2012). *Realidade expandida: narrativas do digital, edição e produção de sentidos no telejornalismo*. Tese de doutoramento, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil.

Cabrera, M. et al (2007). “Nuevas fórmulas para el estudio de la convergencia digital en las redaciones de los medios de comunicación”. *Trípodos*, Extra (pp. 317 - 329), Abril.

Cabrera, M. (2010). “La distribución multiplataforma, objetivo del proceso de convergencia”. In García, X. & Fariña, X. (Coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España* (pp. 149 - 165). Santiago de Compostela. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Cabrera, M. (Coord.).(2013). *Evolución de los cibermedios: de la convergencia digital a la distribución multiplataforma*. Madrid: Editorial Fragua.

Cádima, F. (2010). “O caso português, ou os desencontros da informação televisiva com a cidadania”. In J. Silveira & P. Shoemaker. *Telejornais em exame* (pp. 331 - 348). Lisboa: Edições Colibri.

Cádima, F. (1996). *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.

Cádima, F. (2011). “Reflexão sobre a televisão digital pública europeia no contexto de transição para o digital”. In J. Freire., Fo. & G. Borges (Orgs.) *Estudos de Televisão: diálogos Brasil - Portugal* (pp. 183-204). Porto Alegre: Sulina.

Canavilhas, J. (2009). “Los efectos del vídeo en la noticia web”. *Trípodos*, 25 (pp. 147 - 161).

Canavilhas, J. (2014). “Hipertextualidade: Novas arquiteturas noticiosas”. In J. Canavilhas (Org.). *Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença* (pp. 3-24). Covilhã: Livros Labcom.

Canelas, C. (2008). *A edição de vídeo no jornalismo televisivo os profissionais da edição de vídeo da informação jornalística diária da RTP*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Canelas, C. (2012). “O uso do vídeo pelos operadores generalistas televisivos portugueses na disseminação de conteúdos noticiosos através da web”. In H. Bastos & F. Zamith. *Ciberjornalismo. Modelos de negócios e redes sociais* (pp.55 - 67). Porto: Edições Afrontamento.

Canelas, C. (2013). *O binómio jornalista-editor de imagem na produção noticiosa televisiva*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro e Universidade do Porto, Aveiro e Porto, Portugal.

Cardoso, G. & Espanha, R. (2006). “Das estratégias televisivas de internet à televisão em rede”. In Cardoso, G. & Espanha (Orgs.). *Comunicação e jornalismo na era da informação* (pp. 19 - 68). Porto: Campo das Letras.

Cardoso, G. & Telo, D. (2010). “Os telejornais da RTP1: contextualização histórica, modelos e análise do horário nobre”. In J. Silveira & P. Shoemaker. *Telejornais em exame* (pp. 53 - 96). Lisboa: Edições Colibri.

Carr, N. (2008). *The Big Switch: Rewiring the World, From Edison to Google*. London: W. W. Norton & Company.

Casetti, F., & Chio, F. (1997) *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos e prácticas de investigación* (C.Zalduendo, Trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada em 1997).

Castells, M. (2011). *A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura* (A. Lemos, C. Lorga e T. Soares, Trads.), Volume 1 (4ª. ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carvalho, A. (2009). *A RTP e o serviço público de televisão*. Coimbra: Almedina.

Clapp, N. (ed.) (2014). *2024: the future of television*. London: Premium Publishing.

Cohen, A. (2010). “Desviância e significância social nas notícias televisivas em Portugal e noutros países”. In J. Silveira & P. Shoemaker. *Telejornais em exame* (pp. 235 - 252). Lisboa: Edições Colibri.

Cohen, A. (2013). *Foreign news on television: where in the world is the global village?* New York: Peter Lang.

Constituição Federal do Brasil.(2008). São Paulo: Editora Escala.

Corrêa, E. (2008). “Convergência de mídias: metodologias de pesquisa e delineamento do campo brasileiro”. In J. Noci & M. Palacios (Orgs.). *Metodologia para o estudo dos cibermeios: estado da arte & perspectivas* (pp. 29 - 50). Salvador: EDUFBA.

Correia, F. (2009). “Crise de identidade profissional e emergência de um novo paradigma”. In J. Garcia (Org.). *Estudos sobre os jornalistas portugueses: metamorfoses e encruzilhadas no século XXI* (pp. 213 - 255). Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais.

Correia, J. C. (2011). *O admirável mundo da notícia - teorias e métodos*. Covilhã: Edições Labcom.

Cottle, S. & Asthon, M. (1999). “From BBC newsroom to BBC Newscentre: on changing technology and journalist practices”. *Convergence*, 5 (pp. 22 - 43). Recuperado em 20 de novembro de 2013 em <http://con.sagepub.com/content/5/3/22>.

Cottle, S. (2007). “Ethnography and news production: news(s) developments in the field”. *Sociology compass*, 1/1, (pp. 1- 16).

Crocono, F. (2001). *O uso da edição não-linear digital: as novas rotinas no telejornalismo e a democratização do acesso à produção de vídeos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Cunha, I. (2007). "O SPSS e os estudos sobre os media e o jornalismo". In C. Lago & M. Benetti. *Metodologia de pesquisa em jornalismo* (pp. 168 - 196). Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Cushion, S. (2010a). "Three phases of 24-hour news television". In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 15 - 29). Nova York: Peter Lang.

Cushion, S. (2010b). "Rolling service, market logic: the race to be 'britain's most watched news channel'". In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 113-131). Nova York: Peter Lang.

Cushion, S. & Lewis, J. (2010). *The rise of 24-hour news television: global perspectives*. Nova York: Peter Lang.

Dailey, L., Demo, L. & Spillman, M. (2005). "The convergence *continuum*: a model for studying collaboration between media newserooms". *Atlantic Journal of Communication*, 13 (3), (pp. 150 - 168).

Damáσιο, M. (2001). *Práticas educativas e novos media - contributos para o desenvolvimento de um novo modelo de literacia*. Coimbra: Edições Minerva.

Dancyger, K. (2003). *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática* (3ª. ed.). (M.Coutinho, Trad.). Rio de Janeiro: Elsevier. (Obra original publicada em 2002).

Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido - tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

De Fleur, M. & Ball-Rokcach, S. (1993). *Teorias da comunicação de massa* (O. Velho, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 1989).

Denicoli, S.(2011). *TV digital - sistemas, conceitos e tecnologia*. Coimbra: Grácio Editor.

Deuze, M. (2008). "Toward a sociology of online news". In C. Paterson & D. Domingo (Eds.). *Making online news* (pp. 199 - 209). New York: Peter Lang.

Domingo, D. *et al* (2007). Four dimensions of journalistic convergence: a preliminary approach to current media trends at Spain. *8th International Symposium on Online Journalism*, Austin, Texas. Recuperado em 23 de maio, 2012. <http://online.journalism.utexas.edu/2007/pappers/Domingo.pdf>.

Domingo, D. (2008a). "Inventing online journalism: a constructivist approach to the development of online news". In C. Paterson & D. Domingo (Eds.). *Making online news* (pp. 15 - 28). New York: Peter Lang.

Domingo, D. (2008b). "When immediacy rules: online journalism models in four catalan online newsrooms". In C. Paterson & D. Domingo (Eds.). *Making online news* (pp. 113 - 126). New York: Peter Lang.

Domingo, D. et al (2008). "Métodos y técnicas de investigación para el estudio de la profesión y las rutinas productivas en Ciberperiodismo". In J. Noci & M. Palacios (Orgs.). *Metodología para o estudo dos cibermeios: estado da arte & perspectivas* (pp. 215 - 233). Salvador: EDUFBA.

Duarte, J. (2005). "A entrevista em profundidade". In J. Duarte & A. Barros (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisas em comunicação* (pp.62 - 83). São Paulo: Atlas.

Duhe, S., Mortimer, M. & Chow, S. (2004). "Convergence in north american TV newsrooms: a nationwide local". *Convergence*, 10 (pp. 81 - 104). Recuperado em 11 de novembro de 2013 em <http://con.sagepub.com/content/10/2/81>.

Dunn, A. (2005). "Television news as narrative". In Fulton, H., Huisman, R., Murphet, J. & A. Dunn. *Narrative and media* (pp. 140 - 152). New York: Cambridge University Press.

Eco, U. (1993). *Viagem na irrealidade cotidiana* (A. Bernadini & H. Andrade, Trans.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Eisenstein, S. (1990). *A forma do filme* (T. Ottoni, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Epstein, J. (2000). *News from nowhere*. (2nd ed.) New York: Random House.

Ericson, R., Baranek, P. & Chan, J. (1987). *Visualizing deviance: a study of news organization*. Toronto: University of Toronto Press.

Esperidião, M. (2007, agosto e setembro). A era do "kit correspondente": tendências da cobertura internacional no telejornalismo brasileiro. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*. Santos, SP, Brasil. Recuperado em 15 de janeiro, 2012 em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1175-1.pdf>.

Esser, F. (1998). "Editorial structures and work principles in british and german newsrooms". *European Journal of Communication*, Vol. 13(3), (pp. 375 - 405).

Fairservice, D. (2001). *Film editing: history, theory and practice*. Manchester: Manchester University Press.

Fang, I. (1977). *Notícias por televisão*. (D. Landes, Trad.). Buenos Aires: Marymar. (Obra original publicada em 1972).

Fechine, Y., Ferraz, C., Cirne, L. & Fonseca, J. (2011). “Pesquisa em televisão no Brasil: uma experiência interdisciplinar”. In J. Freire., Fo. & G. Borges (Orgs.) *Estudos de Televisão: diálogos Brasil - Portugal* (pp. 205 - 239). Porto Alegre: Sulina.

Ferraz, C. (2009). “Análise e perspectivas da interatividade na TV digital”. In S.Squirra & Y. Fechine (Orgs.). *Televisão digital: desafios para a comunicação* (pp. 15 - 43). Porto Alegre: Sulina.

Fidalgo, A & Canavilhas, J. (orgs.). (2013) *Comunicação digital - 10 anos de investigação*. Coimbra: MinervaCoimbra.

Fígaro, R. (2012). *O perfil do jornalista e os discursos sobre o jornalismo. Um estudo das mudanças no mundo do trabalho do jornalista profissional em São Paulo* (Relatório de Pesquisa/2012). São Paulo, SP, Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Francés, M. (2014). “Fundamentos tecnológicos”. In B.León (Coord.). *Detrás de las cámaras* (pp. 74 - 103). Salamanca: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.

Freitas, R. (2005). “Quem fica para contar a história?”. In E. Rodrigues (Org.). *No próximo bloco...: O jornalismo brasileiro na TV e na Internet* (pp. 135 - 148). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola.

Garcia, J. (Org.). (2009). *Estudos sobre os jornalistas portugueses: metamorfoses e encruzilhadas no século XXI*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais.

García, X. & Fariña, X. (Coords.). (2010). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Galtung, J. & Ruge, M. (1993). “A estrutura do noticiário estrangeiro”. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias* (pp. 61 - 73). Lisboa: Vega.

Gans, H. (1979). *Deciding what's news. A study of CBS Evening News, NBC Nightly News, News, Newsweek and Time*. Nova York: Pantheon Books.

Godinho, J. (2011). *As origens da reportagem - televisão*. Lisboa: Livros Horizonte.

Gomes, A. (2012). *Nos bastidores dos telejornais: RTP1, SIC e TVI*. Lisboa: Editora Tinta da China.

Gomes, I. (2011). "Tendências do telejornalismo brasileiro no início do século XXI: telejornalismo popular e *infotainment*". In J. Freire., Fo. & G. Borges (Orgs.) *Estudos de Televisão: diálogos Brasil - Portugal* (pp. 57 - 87). Porto Alegre: Sulina.

Gomis, L. (2002). "Do importante ao interessante: ensaio sobre critérios para a noticiabilidade no jornalismo". *Pauta Geral: revista de jornalismo*. Salvador: Calandra, Ano 9, no. 4, (p. 225 - 242).

Gurevitch, M. & Blumer, J. (1993). "A construção do noticiário eleitoral: um estudo de observação na BBC". In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias* (pp. 191 - 213.). Lisboa: Vega.

Hailey, A.(1990). *O jornal da noite* (Trad. A. Lemos & C. Sussekind). São Paulo: Record. (Obra original publicada em 1990).

Hansen, A. Cottle, S., Negrine, R. & Newbold, C. (1988). *Mass Communication Research Methods*. London: Palgrave.

Hartley, J. (2011). "Routinizing breaking news: categories and hierarchies in danish online newsrooms". In C. Paterson & D.Domingo (Eds). *Making online news - newsroom ethnographies in the second decade of internet journalism* (Volume 2, pp. 73 - 85). New York: Peter Lang.

Henderson, K. (2007). *News narratives and television news editing*. Thesis for the degree of Master off Mass Comunication, Lousiana State University and Mechanical College, Lousiana, USA.

Henderson, K. (2012). "Narratives in local television news editing". *Eletronic News*, 6(2), (pp. 67 - 80).

Hemmingway, E. (2008). *Into in the newsroom. Exploring the digital production of regional television news*. London: Routledge.

Henning, H.(1996). *Via Satélite*. São Paulo: Editora Globo.

Hernandes, N (2006). *A mídia e os seus truques: que o jornal, revista, tv, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público*. São Paulo: Contexto.

Herreros, C. (2003). *Información televisiva. Mediciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Síntesis.

Iglesias, M. (2009). “La edición en televisión (I): el poder secreto, nunca revelado, de un oficio mágico (I)”. *Envivo*, 222. Recuperado em 3 de setembro, 2011 em <http://www.envivo.icrt.cu/tecnologia/222-la-edicion-en-television-i-el-poder-secreto-nunca-revelado-de-un-oficio-magico>.

Intervozes (2009). *Sistemas públicos de comunicação no mundo: uma experiência de doze países e o caso brasileiro*. São Paulo: Paulus/ Intervozes.

Jiménez, J. (2014). “Montaje y postproducción audiovisuales”. In B. León (Coord.). *Detrás de las cámaras* (pp. 187 - 207). Salamanca: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.

Jorge, T. & Pereira, F. (2009). “Jornalismo on-line no Brasil: reflexões sobre perfil do profissional multimídia”. *Revista Famecos*, Porto Alegre, 40 (pp. 57 - 62), Dezembro.

Jorge, T. (2007). *A notícia em mutação, estudo sobre o relato noticioso no jornalismo digital*. Tese de doutoramento, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.

Jost, F.(2008). “Analisar a televisão”. In R. Gardies (Org.). *Compreender o cinema e as imagens* (P. Duarte, Trad.). (pp. 191 - 207) Lisboa: Edições Texto & Grafia. (Obra original publicada em 2007).

Jost, F. (2009a). “Un monde familier. Petite histoire du journal télévisé français”. *Comunicação e Sociedade*, vol. 15, (pp.65 - 75). Braga: Centro de Estudos de Comunicação da Universidade do Minho.

Jost, F.(2009b). “O autor nas suas obras”. (M.Colin, Trad.). In J. Serafim (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão* (pp.11 - 31). Salvador: EDUFBA.

Keirstand, P. (1999). *Automating television news: a generation of change*. Tallahassee, Florida: Castle Garden Press.

Keirstand, P. (2005). *Computers in broadcast and cable newsrooms. Using technology in television news production*. Mahwah, NJ: LEA (Lawrence Erlbaum Associates).

Kovach, B. & Rosenstiel, T. (2003). *Os elementos do jornalismo*. (W. Dupont, Trad.). São Paulo: Geração Editorial.

Kuhn, R. (2010). “France 24: too little, too late, too french?”. In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 265 - 279). Nova York: Peter Lang.

Leiva, M & Albornoz, L. (2014). “Televisão digital terrestre: geopolítica, economia e diversidade”. In L. Albornoz & M. Leiva (eds.). *A televisão terrestre digital: experiências nacionais e diversidade na Europa, América e Ásia* (pp. 253 - 269). Porto: Editora XXI.

Lemos, A. (2004). “Cibercultura e mobilidade: a era da conexão”. *Razón y Palabra*, 41. Recuperado em 31 de janeiro, 2012 em <http://www.razonypalabra.Org.mx/anteriores/n41/alemos.html>.

León, B. (2014). “La televisión: un medio de información y entretenimiento en la encrucijada digital”. In B.León (Coord.). *Detrás de las cámaras* (pp. 13 - 22). Salamanca: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.

Leone, E. (2005). *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. (E. Savernini & H. Capuzzo, sel. e ed.). Belo Horizonte: Editora UFMG.

Longhi, R. (2010). “Os nomes das coisas: em busca do especial multimídia”. *Estudos em Comunicação*, 7 ,Volume 2 (pp.149 - 161), Maio.

Levin, C. & Watkins, F. (2003). *Post: theory and technique of digital non linear motion picture editing*. Boston: Pearson Education.

Lewis, J. (2010). “Democratic or disposable? 24-hour news, consumer culture, and built-in obsolescence”. In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 81 - 95). Nova York: Peter Lang.

Lopes, F. (1999). *O telejornal e o serviço público*. Coimbra: Minerva.

Lopes, F. (2009). “Estudos televisivos: perspectivas diacrônicas”. *Comunicação e Sociedade*, vol. 15 (pp. 7 - 27). Braga: Centro de Estudos de Comunicação da Universidade do Minho.

Lopes, F. (Org.). (2011). *A TV dos jornalistas*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação da Universidade do Minho.

Loureiro, M. (2009). “O meu *Telejornal* já não é o nosso: questões que o determinismo tecnológico coloca ao dispositivo televisivo”. *Comunicação e Sociedade*, vol. 15 (pp. 163 -172). Braga: Centro de Estudos de Comunicação da Universidade do Minho.

Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas* (J. Nafarrate, Trad.). Barcelona: Anthropos; México, Universidad Iberoamericana. (Obra original publicada em 1996).

Lumet, S.(1998). *Fazendo filmes* (L. Lemos, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco (Obra original publicada em 1995).

McCombs, M. & Tremayne. (2010). “As notícias televisivas norte-americanas na era dos novos media”. In J. Silveira & P. Shoemaker. *Telejornais em exame* (pp. 253 - 269). Lisboa: Edições Colibri.

Machado, A. & Vélez, M. (2007). “Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão”. *Ecompós*, vol. 8 (pp. 1 - 15), Abril.

Marchetti, D. (2005). “Subfields of specialized journalism”. In R. Benson & E. Neveu. *Bourdieu and the journalistic field* (pp. 64 - 82). Cambridge, UK/ Malden, MA, USA: Polity Press.

Manovich, Lev. (2011). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación - la imagen en la era digital* (3ª. ed.) (O. Fontrodona, Trad.). Barcelona: Paidós.

Manual da RTP. (2011). *Livro de Estilo*. Lisboa: RTP.

Marroco, B. & Berger, C. (Org.). (2006). *A era glacial do jornalismo - teorias sociais da imprensa* (Volume 1) . Porto Alegre: Sulina.

Marner, T. (s/d). *A direção cinematográfica* (M. Silva, Trad.). Lisboa: Martins Fontes. (Obra original s/d).

Martin, M. (1990). *A linguagem cinematográfica* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Editora Brasiliense. (Obra original publicada em 1985).

Maselli, J. (2010). *Os cinco Cs da cinematografia* (J. Marcontônio, Trad.). São Paulo: Summus. (Obra original publicada em 1965).

Masip, P. (2008). *Internet a les redaccions: informació diària i rutines periodístiques*. Barcelona: Trípodus.

Masip, P., Díaz-Noci, J., Domingo, D., Micó-Sanz, J. & Salaverría, R. (2010). “Investigación internacional sobre ciberperiodismo: hipertexto, interactividad, multimedia y convergencia”. *El profesional de la información*. 19, n. 6 (pp. 568 - 576), noviembre-diciembre.

Mattos, S. (2009). *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Mattelart, M., Mattelart, A. (1989). *O Carnaval das Imagens: a ficção na TV* (S. Calazans, Trad.). Ed. rev. São Paulo: Brasiliense.

Mazzoleni, A. (2005). *O ABC da linguagem cinematográfica* (I. Remelgado, Trad.). Avanca, Portugal: Edições Cineclube de Avanca. (Obra original publicada em 2002).

Memória Globo. (2004). *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Mick, J. (2015). “Trabalho jornalístico e convergência digital no Brasil: um mapeamento de novas funções e atividades”. *Revista Pauta Geral*, vol. 2, no. 1 (pp. 15 - 37), Jan/ Jun.

Micó, J. (2006a). *Teleperiodisme Digital*. Barcelona: Trípodos.

Micó, J. (2006b). *Periodismo a la xarxa*. Barcelona: Eumo Editorial.

Micó, J. (2007). *Informar a la TDT - notícies, reportages i documentals a la nova televisió*. Barcelona: Trípodos.

Micó, J. (2008). “Ciberperiodismo e informació em la TDT: similitudes y diferencias”. *Trípodos*, 22 (pp. 101 -117).

Micó, J. (2011). “Periodistas audiovisuales inmóviles ante el periodismo multimedia móvil”. In A. Ripollés & J. Felici (Eds.) *Periodismo en televisión - nuevos horizontes, novas tendencias* (pp. 197- 211). Zamora, España: Comunicación Social Ediciones e Publicaciones.

Micó, J., Scolari, C., Navarro, H., Pardo, H & Coll, I. (2007). “Polivalència periodística en el sector audiovisual i multimèdia catalã”. *Trípodos*, Extra (pp. 359 - 372), Abril.

Molotch, H., Lester, M. (1993) “As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico dos acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos”. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias* (pp. 34 - 51). Lisboa: Vega,

Montez, C. & Becker, V. (2005). *TV digital interativa: conceitos, desafios e perspectivas para o Brasil*. (2ª. ed. rev. e ampl.). Florianópolis: Ed. da UFSC.

Moya, A. (2004). *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Morante, F. (2013). *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: Editorial UOC.

Murch, W. (2004) *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre* (J. Leite, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em 2001).

Nachbin, L. (2005). “O voo solo do videojornalismo”. In E. Rodrigues (Org.). *No próximo bloco...: O jornalismo brasileiro na TV e na Internet* (pp. 117 - 133). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola.

Neveu, É. (2006). *Sociologia do jornalismo*. (D. Dariano, Trad.). São Paulo: Edições Loyola. (Obra original publicada em 2001).

Noci, J. & M. Palacios (orgs.). (2008). *Metodologia para o estudo dos cibermeios: estado da arte & perspectivas*. Salvador: EDUFBA.

Noci, J. (2010). “Antena 3: convergencia técnica centrada en la televisión y polivalencia redactores-cámaras”. In García, X. & Fariña, X. (Coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela (pp. 223 - 231). Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Nacache, J. (2012). *O cinema clássico de Hollywood* (P. Duarte, Trad.). Edições Texto & Grafia. Lisboa. (Obra original publicada em 2005).

Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema III - planificação e montagem*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom.

Obercom. (2011). *O serviço público de televisão em Portugal - sociedade em rede Portugal 2010*. Lisboa: Obercom - Observatório de Comunicação.

Obercom. (2014). *A internet em Portugal - sociedade em rede Portugal 2014*. Lisboa: Obercom - Observatório de Comunicação.

Ohanian, T. (1998). *Digital nonlinear editing - editing film and videotape on the desktop* (2nd ed.). Butterworth-Heinemann, MA: Focal Press.

Oliveira, J. (2007). *Manual de Jornalismo de Televisão*. Lisboa: Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas (Cenjor).

Ortiz, R.(1989). *A Moderna Tradição Brasileira* (2a ed.). São Paulo: Brasiliense.

O' Neill, D., & Harcup,T. 2009. "News values and selectivity". In K. Wahl-Jorgensen & T. Hanitzseh (Eds.). *The handbook of journalism studies* (pp.161 - 174). Routledge: New York.

Palacios, M., Mielniczuk, L., Barbosa, S., Ribas, B. & Narita, S. (2002, setembro). "Um mapeamento de características e tendências no jornalismo online brasileiro e português". *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Salvador, Bahia, Brasil.

Palacios, M. & Noci, J. 2007 (Eds.). *Cibepiodismo: métodos de investigación - una aproximación multidisciplinar en perspectiva comparada*. Salvador: EDUFBA.

Paternostro, V.(Coord.) (2006). *Globo News; 10 anos, 24 horas no ar*. São Paulo: Editora Globo.

Paterson, C. (2008). "Why ethnography?" .In C. Paterson & D. Domingo (Eds.). *Making online news* (pp. 1 - 11). New York: Peter Lang.

Paterson, C. (2010). "The hidden role of television news agencies: "going live" on 24-hour news channels". In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 99 - 112): Nova York: Peter Lang.

Paterson, C. (2011a). *The international television news agencies: the world from London*. Nova York: Peter Lang.

Paterson, C. (2011b). "Convergence in the news wholesalers: trends". In C. Paterson & D. Domingo (Eds.).*Making online news - newsroom ethnographies in the second decade of internet journalism* (Volume 2, pp. 129 -139). New York: Peter Lang.

Pato, L. (2012). *Técnicas de produção televisiva na migração para o digital*. Coimbra, Portugal: Grácio Editor.

Pavlik, J. (2005). *El periodismo y los medios de comunicación*. (O. Fontrodona, Trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada em 2001).

Paz, M & Montero, J. (2009). *El cine informativo 1895-1945: creando la realidad*. Barcelona: Editora Ariel.

Pereira, F., Jorge, T. & Adghirni, Z. (2008). "Metodologias para o estudo de rotinas e identidade do jornalismo on-line". In J. Noci & M. Palacios (Orgs.). *Metodologia para o estudo dos cibermeios: estado da arte & perspectivas* (pp. 235 - 246). Salvador: EDUFBA.

Peruzzo, C. (2005). “Observação participante e pesquisa-ação”. In J. Duarte & A. Barros (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisas em comunicação* (pp.125 - 145). São Paulo: Atlas.

Phillips, E. (1993). “Novidade sem mudanças”. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias* (pp. 326 - 331). Lisboa: Vega.

Pizzotti, R. (2003). *Enciclopédia básica da mídia eletrônica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Piccinin, F. (2007). *Veja a seguir: a transição do telejornal entre a linha de montagem e a rede*. Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Piccinin, F. (2008). “Edição na TV: olhares híbridos no tratamento da notícia”. In A. Felippi, D. Soster & Piccini, F. (Orgs.). *Edição de imagens em jornalismo* (pp. 14 - 39). Santa Cruz do Sul, RS: Edunisc.

Piveta, P. (2010). *A evolução tecnológica como interferência na linguagem televisual: o percurso da edição no telejornalismo da TV Coroados*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil.

Porcello, F. (2006). “Edição em TV: como contar bem uma história”. In Felippi, A., Soster, D., & Piccinin, F. *Edição em jornalismo: ensino, teoria e prática* (pp.155 - 168). Santa Cruz do Sul, RS: Edunisc.

Porcelo, F. Vizeu, A. & Coutinho, I. (Orgs.). (2012). *O Brasil (é) ditado*. Florianópolis: Insular.

Prado, E. & Delgado, M. (2010). “Noticiários televisivos em Espanha”. In J. Silveira & P. Shoemaker. *Telejornais em exame* (pp. 293 - 311). Lisboa: Edições Colibri.

Pudovkin, V. (2008). “Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)”. In I. Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (4a ed.) (pp. 57- 65). São Paulo: Edições Graal.

Rai, M. & Cottle, S. (2010). “Global news revisited: mapping the contemporary landscape of satellite television news”. In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 51 - 79). Nova York: Peter Lang.

Ràfols, R. & Peralta, M. (2007). “Noves tecnologies a la televisió: cap a una renovació del llenguatge informatiu”. *Trípodos*, Extra (pp. 291 - 301), Abril.

Ramonet, I. (2012). *La explosion del periodismo*. (2a. ed.). (B. Moreno-Luque, Trad.). Buenos Aires: Capital Intelectual. (Obra original publicada em 2011).

Reisz, K. & Millar, G. (1978). *A técnica da montagem cinematográfica* (M. Margulies, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/ Embrafilme. (Obra original publicada em 1968).

Ripollés, A. & Felici, J. (2011). “Algunas claves para la comprensión de las hibridaciones entre información y entretenimiento en el periodismo televisivo: el infoentretenimiento en la era del espectáculo” (pp. 11 - 22). *Periodismo en televisión - nuevos horizontes, novas tendencias*. Zamora, España: Comunicación Social Ediciones e Publicaciones.

Rezende, G. (2000). *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus.

Rodrigues, C. (Org.) (2009). *Jornalismo online: modos de fazer*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio/ Editora Sulina.

Rodrigues, E. (2005). “Da pauta ao switcher”. In E. Rodrigues (Org.). *No próximo bloco...: O jornalismo brasileiro na TV e na Internet* (pp. 77 - 102). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola.

Rodrigues, L. (2011). “Potência e arrefecimento do direto no documentário”. *Doc On-line - Revista de Cinema Documentário* -, no. 11 (12), (pp. 134-158). Recuperado em 16 de janeiro de 2015, em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodrigues.pdf.

Roggers, M. (1983). *Diffusion of innovations*. New York: The Free Press.

Sabarís, R. (2002): “La dictadura del formato en las noticias de televisión”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 52. Recuperado em 23 de fevereiro, 2012 em <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20025314msabaris.htm>.

Sádaba, C., Portilla, I., Avilés, J., Masip, P & Salaverría, R. (2008). “Métodos de investigación sobre convergencia periodística”. In J. Noci & M. Palacios (Orgs.). *Metodología para o estudo dos cibermeios: estado da arte & perspectivas* (pp. 11 - 27). Salvador: EDUFBA.

Salaverría, R., Avilés, J. & Masip, P. (2008, Enero a Febrero). Convergencia periodística en los medios de comunicación. Propuesta de definición conceptual y operativa. *I Congreso de la Asociación Española de Investigadores en Comunicación, Santiago de Compostela*.

Salaverría, R. & Negrodo, S. (2008). *Periodismo integrado - convergencia de medios y reorganización de redacciones*. Barcelona: EditorialSol90.

Salaverría, R. (2010). “Estrutura de la convergência”. In García, X. & Fariña, X. (Coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela (pp. 27-40). Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Salaverría, R. (2013). “Panorama de las estrategias multiplataforma en el mercado periodístico español”. In Cabrera, M (Coord.). *Evolución de los cibermedios: de la convergencia digital a la distribución multiplataforma* (pp. 147 - 148). Madrid: Editorial Fragua.

Salaverría, R. (2014). “Multimedialidade: informar para cinco sentidos” (H. Prior, Trad.). In J. Canavilhas (Org.). *Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença* (pp. 25 - 52). Covilhã: Livros Labcom.

Salaverría, R. Áviles, J. & Masip, P. (2010). “Concepto de convergência periodística”. In García, X. & Fariña, X. (Coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela (pp. 41 - 64). Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Sampaio, W. (1971). *Jornalismo audiovisual: rádio, TV e cinema* (2a. ed.). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico - teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

Sancho, J. (2009). “Classificación del grafismo del contenido en los informativos de televisión”. *Trípodos*, 25 (pp. 179 - 196).

Santos, R. (1993). *Manual de vídeo* (2ª. ed) . Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Saraiva, M. (Coord.). (2011). *A cenografia da informação televisiva em Portugal. Da sobriedade à espetacularidade das redacções*. Porto: Edições Afrontamento.

Schiavone, R. (2003). *Montar um filme* (I. Remelgado, Trad.). Avanca, Portugal. Edições Cineclub de Avanca. (Obra original publicada em 2003).

Scolari, C., Micó, J., Guere, H., & Kuklinski, H. (2008).”El periodista polivalente.Transformaciones el perfil del periodista a partir de la digitalización de los medios audiovisuales catalanes”.*Zer*, vol. 13, n. 25 (pp. 37 - 60).

Schaefer, R. (1997). “Editing strategies in television news documentaries”. In *Journal of Communication* 47(4), Autumn, (pp. 69 - 88). Recuperado em 9 de agosto 2013 em www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08838150903102600.

Schaefer, R. & Martinez, T. III. (2009). “Trends in network news editing stragies from 1969 trough 2005”. Recuperado em 2 de Janeiro, 2012 em <http://www.allbusiness.com/media-telecommunications/movies-sound-recording/13229378-1.html>.

Schudson, M. (1993). “A política da forma narrativa: a emergência de convenções noticiosas na imprensa e na televisão”. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias* (pp. 278 - 293). Lisboa: Vega.

Schlesinger, P.(1993). “Os jornalistas e a sua máquina do tempo”. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias* (pp. 177 - 190.). Lisboa: Vega.

Secom (2014). *Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira* (Versão eletrônica). Brasília: Secom (Secretaria de Comunicação Social), 2014. Recuperado em 20 de dezembro de 2014 em <http://www.secom.gov.br/>

Seixas, L. (2008). *Por uma outra classificação: uma proposição de critérios de definição de gêneros jornalísticos por impressos e digitais*. Tese de doutoramento, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

Shoemaker, P. & Vos, Tim. (2011). *Teoria do gatekeeping: seleção e construção da notícia*. (V. Nickel, Trad.). Porto Alegre: Penso. (Obra original publicada em 2009).

Silcock, W. & Keith, S. (2006). “Translating the tower of Babel? Issue of definition, language, and culture in converged newsrooms”. *Journalism Studies*, 7, no. 4 (pp. 6110-627).

Silcock, W. (2007). “Every edit tells a story Sound and the Visual Frame: a comparative analysis of videotape editor routines in global newsrooms”. *Visual Communication Quarterly*, 14:1, (3-15). Recuperado em 22 de setembro de 2013 em <http://dx.doi.org/10.1080/15551390701361624>.

Silva, E. (2004). *Os donos da notícia: concentração da propriedade dos media em Portugal*. Porto: Porto Editora.

Silva., Jr, J. (2006). *Uma trajetória em redes: modelos e características operacionais das agências de notícias, das origens às redes digitais, com três estudos de caso*. Tese de doutoramento, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

Silva, G., Silva, M. & Fernandes, M. (2014). *Critérios de noticiabilidade: problemas conceituais e aplicações*. Florianópolis: Insular.

Silva, J. (2012). “Imagens não editadas”. In *História de uma revolução - SIC 20 anos, os bastidores da informação* (pp. 129 - 131). Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A.

Silva, N. (2013). “A convergência das redações e as divergências nos jornalistas”. *Prisma. Com*, 20 (pp. 1-18). Recuperado em 28 de novembro de 2013 em <http://revistas.ua.pt/index.php/prisma.com/article/view/2536>.

Silveira, J., Cardoso, G., & Belo, A. (2010). *Telejornais no início do século XXI*. Lisboa: Colibri.

Silveira, J. & Shoemaker, P. (2010). *Telejornais em exame*. Lisboa Colibri.

Singer, J. (2008). “Ethnography of newsroom convergence”. In C. Paterson & D. Domingo (eds.). *Making online news* (pp. 157-170). New York: Peter Lang.

Singer, J. (2010). “Journalism in the network”. In Allan, S. *The Routledge Companion the news and journalism* (pp. 277-286). Abingdon, Oxon: Routledge.

Siracusa, J. (1999). “Du chasseur d'images à la presse lumineuse : Les évolutions du travail dans le journalisme cinématographique”. *The Web Journal of French Media Studies*, Volume 2, Number 1, May 1999. Recuperado em 9/11/2013 em http://www2.univ-paris8.fr/sociologie/?page_id=29.

Siracusa, J. (2001). *Le JT, machine à décrire*. Bruxelas: De Boeck & Larcier.

Sousa, H. & Silva, E. (2003). “Os caminhos incertos da convergência: o caso da Portugal Telecom”. *Redes.com*, no. 1 (pp. 119- 132). Recuperado em 21/12/2013 em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/1025>.

Sousa, J. (2008). “Uma breve história do jornalismo no Ocidente”. In J. Sousa (Org.) *Jornalismo: história, teoria e metodologia da pesquisa: perspectivas luso brasileiras*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Recuperado em 30/11/ 2014 em www.bocc.ubi.pt.

Souza., Fo, W. (2009). *O Brasil do horário nobre: a construção da notícia nacional e os critérios de noticiabilidade em cinco telejornais brasileiros*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

Souza., Fo, W. (2015). *Memórias do telejornalismo na Bahia: lembranças do passado para compreender o presente*. Salvador: EDUFBA.

Spinelli, E. (2012). “Jornalismo audiovisual: gêneros e formatos na internet”. *Revista Altejour*, ano 3, volume 2, edição 06 (pp. 1 - 15), Julho-Dezembro.

Sponholz, L. (2009). *Jornalismo, conhecimento e objetividade: além do espelho e das construções*. Florianópolis: Insular.

Squirra, S. (2000). “A esgrima da edição em telejornalismo”. In D. Lopes, J. Sobrinho e J. Proença (orgs.). *Edição em Jornalismo Eletrônico* (pp. 69-80). São Paulo: Edicon.

Stepinska, A., Porath, W., Mujica, C., Xu, X. & Cohen, A. (2013). “The prevalence of news: domestic, foreign, and hybrid”. In A. Cohen (Ed.). *Foreign news on television: where is the world is the global village?* (pp. 23 - 38). New York: Peter Lang.

Tarín, F. (2003). “Elipses cinematográficas: perfis tipológicos”. In F. Tarín *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia, España: Universitat de Valencia, Servei de Publicacions. Recuperado em www.bocc.ubi.pt, em 2 de maio de 2013.

Thompson, C. (1994). *Non-linear Editing*. British Film Institute: Hertford, England.

Torán, L. (1982). *La información en Tv*. Barcelona, Espanha: Editorial Mitre.

Tostes, O. (2005). “De volta ao futuro”. In E. Rodrigues (Org.). *No próximo bloco...: O jornalismo brasileiro na TV e na Internet* (pp. 39 - 75). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola.

Traquina, N. (2000). *Jornalismo 2000: O estudo da notícia no fim do século XX*. *Revista de Comunicação e Linguagens*, no. 27, *Jornalismos 2000* (pp. 15 - 32). Lisboa: Relógio d'Água.

Traquina, N. (2005a). *Teorias do jornalismo. Porque as notícias são como são* (Volume 1). Florianópolis: Insular.

Traquina, N. (2005b). *Teorias do jornalismo. A tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional* (Volume 2). Florianópolis: Insular.

Tuchman, G. (1983) *La Producción de la Notícia* (H. Borrat, Trad.). México D.F: Gustavo Gili. (Obra original publicada em 1978).

Tudor, A. (s/d). *Teorias do cinema* (D. Meneses, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Vieira, J., Mendonça, S., Quintanilha, T & Cardoso, G. (2013). “Ecrãs em Rede: Televisão, Tendências e Prospectivas”. In G. Cardoso (Org.). *A sociedade dos ecrãs* (pp. 245 - 301). Lisboa: Tinta da China.

Vilches, L. (1995). *Manipulación de la información televisiva*. Paidós: Barcelona.

Villain, D. (1994). *El Montaje* (A. Martorel, Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Vizeu, A. (2007). "O newsmaking e o trabalho de campo". In C. Lago & M. Benetti. *Metodologia de pesquisa em jornalismo* (pp. 223 - 236). Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Weaver, P.(1993) "As notícias do jornal e as notícias de televisão". In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias* (pp. 294-305). Lisboa: Veja.

K. Wahl-Jorgensen & T. Hanitzseh (Eds.). (2009). *The handbook of journalism studies*. New York: Routledge.

White, T. (2008). *Jornalismo eletrônico - redação, reportagem e produção* (4ª. ed.). (M. Toni, Trad.). São Paulo: Roca. (Obra original publicada em 2005).

Whitemore, H. (s/d). *CNN - a história real* (C. Nogueira, Trad.). São Paulo: Editora Best Seller (Obra original publicada em 1990).

Wilke, J. & Heimprecht, C. (2013). "Formal feature and sources in foreign news". In A. Cohen (Ed.). *Foreign news on television: where is the world is the global village?* (pp. 107 - 128). New York: Peter Lang.

Wolton, D. (1990). *O elogio do grande público - uma teoria crítica*. São Paulo: Ática. (Obra original publicada em 1990).

Wolf, M. (1987). *Teorias da comunicação*. (M. Figueiredo, Trad.). Lisboa: Editorial Presença. (Obra original publicada em 1985).

Yin, R. (2010). *Estudo de caso: planejamento e métodos* (4ª. ed.). (A. Thorell, Trad, C.Damacena, Rev. Tec.). Porto Alegre: Bookman. (Obra original publicada em 2009).

Yorke, I. (2006). *Telejornalismo* (4ª. ed.). (L. Lusvarghi, Trad.). São Paulo: Roca. (Obra original publicada em 2000).

Xavier, I. (Org.). (2008). *A experiência do cinema: antologia* (4a. ed.). Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes.

Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. (2a. ed. rev.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Zayani, M. (2010). "The changing face of arabe news media: ambiguities and opportunities". In S. Cushion & J. Lewis (Eds.). *The rise of 24-hour news television: global perspectives* (pp. 183-198). Nova York: Peter Lang.

Zettl, H. (2010). *Manual de produção de televisão* (10a. ed.) (A. Tasks, Trad.). São Paulo: Cengage Learning. (Obra original publicada em 2009).

Anexos

Anexo A

Roteiro (Entrevistas)

Pesquisa empírica

Questões:

1. Convergência - histórico do processo, sistemas, adaptação das funções, as perdas;
2. Polivalência - as tarefas, o trabalho, o aprendizado, o nível de atuação;
3. Edição (rotina produtiva); Procedimentos (como faz?); Processos (por que faz?); e os critérios (como faz?);

Perguntas:

.Bloco Convergência.

- . De que forma está estruturado o trabalho nesta redação?
- . Como está dividido o trabalho na redação, de acordo com a estrutura adotada?
- . Quais são os objetivos desta divisão?
- . Como foi desenvolvido o processo de mudança?
- . O que determinou a mudança?
- . Qual a intenção da mudança?
- . Indique em relação ao funcionamento da redação, as mudanças realizadas em comparação com a forma anterior de funcionamento?
- . A partir da comparação, o que as mudanças representam para o funcionamento da redação?
- . A atividade que é desenvolvida na redação tem como finalidade a elaboração de quais produtos e qual é a destinação deles?

.Bloco Polivalência.

- . Em termo de funções, como está estruturada a redação?
- . A mudança impôs o surgimento de alguma função nova?

.A mudança estabeleceu alteração no perfil e na forma de trabalhar de algum tipo de profissional?

. Existe alguma pré-condição para a contratação de um jornalista, quanto à capacitação, em consequência da mudança adotada?

. Em relação ao jornalista, qual a consequência para o trabalho dele, com a estrutura adotada?

.De acordo com o funcionamento da redação, a quem cabe a responsabilidade de edição das reportagens?

.Qual é o papel desempenhado pelo jornalista na edição das reportagens, em relação ao processo operacional?

.Em relação à atuação do jornalista, qual a influência da utilização de um sistema digital para a edição?

.No caso da utilização do sistema digital de edição pelo jornalista, qual o processo de adaptação dele?

.Como é desenvolvido o processo de aprendizagem, no caso dos jornalistas?

.A possibilidade de o jornalista atuar na edição teve alguma repercussão, em relação ao trabalho do editor de imagem?

.Bloco Rotina.

.Qual é o reflexo da utilização de um sistema digital para a edição das reportagens?

.O que representou para a rotina de trabalho, na questão da edição, a utilização do sistema digital?

.Como é o trabalho com o jornalista?

.Do que depende, em relação à participação do jornalista?

.Existe alguma diferença, com o uso do sistema digital de edição, no acompanhamento da elaboração da notícia pelos chefes imediatos e diretores?

.A utilização desta estrutura permite aos chefes e diretores uma intervenção mais direta no processo de edição?

.E de que forma ocorre?

.Quanto à utilização fora do ambiente da emissora, qual é o padrão e orientação para a utilização do sistema digital de edição?

- .Existe alguma definição, quanto à composição das equipes de trabalho em relação às viagens, considerando o uso do sistema digital de edição?
- .O que pode ser dito em relação ao uso do sistema digital de edição, em comparação com outros suportes, entre os utilizados, como o vídeo e o filme?
- . De forma detalhada, como funciona cada um dos sistemas?
- .O que era diferente, entre um e outro?
- .E o que representa vantagem?
- .Em relação ao trabalho, de edição da notícia, o que é possível fazer com cada um deles, em termo de comparação?
- .O que mudou, na edição da notícia, progressivamente, com o uso de cada um desses suportes?
- .E na forma de trabalho, tanto do editor de imagem quanto do jornalista?
- .Considerando a diferença de perfil entre um jornalista e um editor de imagem, o que permite a integração das funções?
- .O que precisa saber um jornalista para ser um editor de imagem e vice-versa?
- .Como um editor de imagem aprende a fazer o seu trabalho?
- .E onde aprende?
- . Na edição, quais os critérios adotados em relação às imagens?
- . E quanto ao uso de transições?
- . E os efeitos possíveis?
- .O que representa o uso do grafismo?
- .E o uso do som?
- .Qual é a importância da gravação de imagens para a edição?
- .Quando é feita a edição de imagem, com o texto como base, a referência, qual é a intenção que orienta o trabalho para a escolha da imagem e o estabelecimento de uma sequência para a reportagem?
- .Quais os critérios observados para a utilização de uma imagem?
- .E para a edição da imagem: existe uma regra?

.O que define a edição da imagem no jornalismo?

.Existe diferença em relação à edição de imagens, quanto ao tipo de notícia?

Anexo B

Observação (Carta de Compromisso)

1. Observação.

A finalidade desta ação é compreender a rotina de trabalho dos editores, os jornalistas que participam da atividade de definição da forma de apresentação da notícia, especificamente através do processo de edição, com a participação ou não de profissionais especializados na operação do equipamento utilizado. A atividade é parte de uma investigação de doutoramento, realizada na Universidade da Beira Interior (UBI).

A realização da observação pressupõe o respeito às condições estabelecidas pela emissora, no ambiente de trabalho utilizado para a realização do programa de informação. Uma condição é o ponto de partida: confidencialidade, quanto às questões internas e dos profissionais envolvidos.

A forma de realização da observação está condicionada ao limite de cada emissora, a partir das condições consideradas importantes para a investigação, como:

1. Compreender a rotina e atividades de trabalho dos jornalistas, que atuam na função de editores, para a definição da forma de apresentação da notícia, no programa indicado;
2. A possibilidade de realização da observação durante uma semana, no período de trabalho dos editores, para a realização do programa;
3. Acesso ao espaço de trabalho, respeitando os limites estabelecidos pela empresa;
4. O apoio para a realização da atividade, sem que haja prejuízo para a tarefa dos envolvidos na emissora.

Os procedimentos previstos para a observação, indicados a seguir, estão relacionados a uma consideração de que a utilização do sistema de edição digital não linear altera a rotina de trabalho do jornalista na televisão, para a elaboração da notícia. A atividade realizada na empresa será em busca da compreensão, específica, desses aspectos.

1.1. Procedimentos avaliados.

I. A forma de designação do trabalho do jornalista, para a realização da tarefa de edição da notícia - conferência de redação;

II. A forma de trabalho do jornalista, designado para a tarefa de edição da notícia, dentro do ciclo de elaboração do programa de informação observado - através da conferência ou pela observação do alinhamento;

III. A avaliação do trabalho realizado pelo jornalista, após a conclusão do ciclo, caso seja realizada - conferência posterior à exibição do programa;

IV. A participação dos profissionais que atuam na operação dos equipamentos, nas situações em que ocorrem na definição da forma da notícia - caso de existir, exclusivamente ou não, dos profissionais de nível técnico.

1.2. Complementação.

O processo de observação é complementado, em função do tipo de investigação desenvolvida, pela realização de entrevistas, relacionados ao tema analisado. As entrevistas de profissionais, relacionados às atividades referentes ao tema observado, da forma a seguir.

A. Entrevistar os profissionais responsáveis pela designação das tarefas dos jornalistas envolvidos na atividade de edição da notícia - o aspecto editorial;

B. Entrevistar os profissionais responsáveis pela operação dos sistemas operacionais utilizados para a edição de notícia - a condição técnica;

C. Entrevistar os profissionais envolvidos no processo de edição da notícia, inclusive, os que têm a participação no processo na condição de técnico, além do jornalista - avaliação da tarefa, relacionada ao aspecto editorial e a condição técnica.

D. Entrevistar os profissionais que atuam nas funções de direção, coordenação e supervisão em relação aos aspectos editoriais e técnicos, quanto ao uso do sistema digital de edição.

Washington José de Souza Filho, jornalista, Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Brasil), investigador do Laboratório de Comunicação Online da Universidade da Beira Interior (Portugal).

Anexo C

Code Book

Unidade

Esta variável vai apenas para funcionar como ordenador - Numerar de 1 a 48.

Programa

- 1- Jornal Nacional
- 2- Telejornal
- 3- Jornal das Dez
- 4- Edição da Noite

Edições

- 1- 5 Agosto
- 2- 13 Agosto
- 3- 21 Agosto
- 4- 29 Agosto
- 5- 6 Setembro
- 6- 13 Setembro
- 7- 14 Setembro
- 8- 22 Setembro

Classificação

1. Hard News
2. Soft News

Assuntos

- 1- Estatuto da Juventude
- 2- Energia
- 3- Médicos estrangeiros
- 4- Censo
- 5- Jogo do bicho
- 6- Rock in Rio (Abertura)
- 7- Câncer (Tratamento)
- 8- Rock in Rio (Cenário)
- 9- Scolari
- 10- Copa do Brasil
- 11- Seleção
- 12- Fazenda Urbana
- 13- Câncer (Medicamentos)
- 14- Governo (Normas)
- 15- Arma Química
- 16- Incêndio (Caramulo)
- 17- Economia (Crescimento)
- 18- Incêndio (Viana do Castelo)
- 19- Eleição (Alemanha)
- 20- Francesinha
- 21- Volta de Portugal
- 22- Arte Equestre
- 23- Vida de bombeiro
- 24- Dinossauros

- 25- Footgolf
- 26- Exército (Tecnologia)
- 27- Comandante (Exoneração)
- 28- Governo (Orçamento)
- 29- Síria (Arma Química)
- 30- Deputado (Votação)
- 31- G-20 (Síria)
- 32- Jordânia (Refugiados)
- 33- Eleição (Alemanha)
- 34- Advogados (Memorial)
- 35- Hotel (90 anos)
- 36- Jogo antibullying
- 37- Vinhos
- 38- Balé
- 39- Vôlei (Revelação)
- 40- Carro (Manifestação)
- 41- Governo (Normas)
- 42- Lei Orgânica
- 43- Chumbo
- 44- Déficit
- 45- Autárquica
- 46- Fragata
- 47- Bolsas
- 48- Incêndio (New Jersey)

Duração

- 1- Até 120 segundos
- 2- 121 segundos - 300 segundos
- 3- Superior a 300 segundos

Plano -Escala

- 1- Big close (BC)
- 2- Close (C)
- 3- Primeiro plano (PP)
- 4- Plano médio (PM)
- 5- Plano de conjunto (PC)
- 6- Plano geral (PG)
- 7- Outro (O)

Plano 2 - Quantidade

- 1- 1- 15
- 2- 16 -30
- 3- Superior 30

Plano 3 - Duração

- 1- Menor 5 segundos
- 2- 5-10 segundos
- 3- Superior 10 segundos

Edição (Efeito)

- 1- Sim
- 2- Não

Edição (Imagem)

1- Sim

2 - Não

Edição (Entrevista)

1- Sim

2 - Não

Edição (Arte)

1- Sim

2 - Não

Grafismo (Título)

1- Sim

2- Não

Grafismo (Legenda)

1- Sim

2- Não

Grafismo 3 - Arte

1- Sim

2- Não

Grafismo (Dados)

1- Sim

2- Não

Grafismo (Ticker)

1- Sim

2- Não

Áudio (Narração On)

1- Sim

2- Não

Áudio (Narração Off)

1- Sim

2- Não

Áudio (Narração - Duração)

1- 30-60 segundos

2- 61-90 segundos

3- Superior 90 segundos

Áudio (Entrevista On)

1- Sim

2- Não

Áudio (Entrevista Off)

1- Sim

2- Não

Áudio (Entrevista - Duração)

1- Até 15 segundos

2- 16-30 segundos

3- Superior 30 segundos

Som (Adicional)

- 1- Sim
- 2- Não

A grade - *Code book* - aplicada para realizar as análises relacionadas com a tese foi adequada, após a realização de um pré-teste, para validação, em junho de 2014. Da grade prevista, inicialmente, foram retiradas as variáveis Plano / duração e Edição/duração.

Apesar das evidências destacadas durante o período de transcrição e seleção das unidades da amostragem, quanto à forma de editar a notícia, em especial o uso de transições, havia uma impossibilidade metodológica para uma boa avaliação.

A dificuldade estava relacionada com a inexistência de uma referência, em termos de escala, que permitisse dimensionar a relação entre as duas variáveis, apresentadas em segundos e frames. A alternativa estabelecida foi a de constituir uma variável, através da quantidade de planos e o tempo de duração da notícia para determinar a variável Planos/média.

Glossário

Abertura: o termo tem dois sentidos. Identificar o início do novo programa, depois do encerramento do anterior. O outro uso é para designar a presença do repórter no início da reportagem - ver peça.

Afiliada: Designa uma estação de televisão, integrante de uma rede, mas que não pertence à emissora que produz e distribui os programas. A afiliação entre as emissoras de TV aproxima o modelo do Brasil ao dos Estados Unidos - ver cabeça de rede.

All news: termo para caracterizar os canais temáticos, especializados em divulgar notícias.

Alinhamento: a ordenação e distribuição das reportagens, com o estabelecimento do tempo, para a exibição em um telejornal. Orienta a redação dos textos sobre as notícias incluídas e a exibição, através do roteiro - ver espelho.

Anchorman: denominação do apresentador, que geralmente tem a função de editor-chefe - ver coordenador - em um telejornal no Brasil. Termo adotado nos Estados Unidos, utilizado como âncora no Brasil, a partir da estreia do jornalista Bóris Casoy, em 1988, como apresentador do *TJ Brasil*, do SBT- ver *pivot*.

Ao vivo: denominação para a participação dos repórteres, durante a realização dos telejornais, ao vivo - ver em direto. A finalidade é atualizar sobre o fato recente ou complementar uma reportagem. Caracterizado pela presença do repórter no vídeo - ver vivo e *stand up*.

Betacam: Padrão de suporte do sistema *videotape*, desenvolvido em fita de ½ polegada que substituiu o formato *U-Matic* de ¾ polegada. A evolução da tecnologia transformou a fita em uma alternativa para a gravação em formato digital - ver *camcorder*.

Bolacha: o mesmo que janela ou pictograma, termos utilizados em Portugal. Define o elemento gráfico que no Brasil é chamado de selo, inserido por trás do apresentador, por meio do *chroma key* - recurso, inicialmente, eletrônico, agora digital, que permite substituir uma imagem - , para estabelecer uma referência visual sobre o assunto exibido, principalmente quando a notícia exibida ao vivo, sem uma ilustração.

Bloco: Espaço do telejornal para exibição da informação, entre os intervalos do programa.

Cabeça: texto para a introdução de uma notícia, da forma definida para a sua divulgação, lido pelo apresentador. Em inglês, corresponde ao *headline* - ver lançamento.

Cabeça de rede: indica a emissora em uma rede que é a responsável por produzir e distribuir os programas, que deve ser seguida pelas afiliadas, principalmente nas informações relacionadas com a exibição. A TV Globo, no Rio de Janeiro, é a cabeça da Rede Globo.

Cacha: uma informação exclusiva, dada sobre um assunto que não foi divulgado - ver furo.

Camcorder: câmera do formato *Betacam*, utilizada para a gravação de reportagens. A câmera alterou o processo de gravação, estabelecido pelo padrão *U-Matic* para o registro de imagem e som, com os compartimentos em uma única estrutura, sem precisar da conexão por cabos.

Congelador: expressão em Portugal para reportagens que estão prontas, guardadas para a exibição - ver gaveta.

Coordenador: para jornalista, designa em Portugal o responsável pela edição e a exibição de um telejornal, o que é equivalente ao editor-chefe no Brasil; ou o responsável por uma seção temática - ver editor.

Cortar a boca: usada na redação da RTP. Significa escolher em uma entrevista trechos para a exibição, através da edição. Corresponde à expressão *talking head*, usada na SIC.

Cassete: o mesmo que fita, denominação da tecnologia analógica, do sistema *videotape*, mantida com a mudança para o digital, até a substituição pelos discos digitais ou cartões de memória para o registro das gravações das reportagens.

Cut: expressão em Portugal para uma edição feita sem efeitos, utilizada para realizar as transições entre os planos.

Deadline: prazo final para a conclusão de uma reportagem ou da edição de um telejornal. O limite para o fechamento.

Decupar: indica um trabalho prévio, realizado depois da gravação de uma reportagem. Apesar da origem do termo manter relação com a expressão *decupagem* - do cinema - a sua utilização no jornalismo televisivo tem mais finalidade - de planificação - para a edição - ver visionar.

Deixa: referência para o encerramento de uma reportagem, com a indicação das três palavras finais, por exemplo, de um repórter ou entrevistado. A deixa caracteriza o fim da exibição - ver fecho.

Disco: suporte da tecnologia digital, utilizada para substituir as fitas ou *cassetes*.

Display: designa recurso gráfico para informações relacionadas com indicadores econômicos, utilizados pelo *Jornal Nacional*. Pode ser usado de formas: inserido durante a exibição do

telejornal, ao vivo - geralmente ao lado do apresentador -, por meio de procedimento baseado na tecnologia digital, ou editado em uma reportagem, quando a informação é transmitida pelo repórter;

Edição: Define o processo de organização de uma reportagem, em função das imagens, entrevistas e o texto - ver montagem. O termo serve ainda para definir a unidade de um telejornal, compreendido como o conteúdo total do programa.

Editor: jornalista responsável pela forma de exibição de um assunto, subordinado ao editor-chefe, responsável pelo conjunto do telejornal. Os telejornais podem ter ainda um editor-executivo - ou editor-chefe adjunto -, que é o responsável pela exibição do programa, quando o editor-chefe é o apresentador.

Editoria: Subdivisão da redação, em torno de assuntos. Por exemplo: Governo, Política, Nacional, Sociedade, entre outras. Um editor é o responsável pela seção ou editoria. Em Portugal, na RTP, a designação é a de coordenador.

Em direto: expressão usada em Portugal, com o mesmo significado de ao vivo no Brasil.

Encerramento: corresponde a parte final do telejornal, assim como de uma reportagem, quando tem a participação do repórter. A característica para o telejornal é a exibição dos créditos de identificação do programa, ou de uma fala padrão através dos repórteres - ver deixa.

Entrevista: gravação feita com envolvido(s) em um assunto, que pode ser exibida no telejornal sem a participação do repórter. Recebe a denominação de sonora no Brasil, quando é parte da reportagem - ver vivo.

Escalada: resumo dos principais assuntos do telejornal, como a primeira página de um jornal impresso - ver titulares.

Espelho: relação dos assuntos de um telejornal, usado para a orientação dos envolvidos na produção e realização. O termo usado no Brasil corresponde a alinhamento, em Portugal. Em inglês é chamado de *running order*.

Exclusivo: informação que é divulgada com exclusividade por uma emissora, uma espécie de cacha ou furo.

Flashada: efeito que reproduz a imagem e o som do disparo de uma câmera fotográfica. Usado na edição como recurso visual quando ocorre o corte de uma imagem, contínua ou de uma entrevista, para evitar um salto - ver *jump cut*.

Filme: suporte em película, usado para a gravação das reportagens, antes do surgimento do *videotape*. Dependia de um demorado processo de revelação e secagem para ser editado e, posteriormente, exibido.

Fita: suporte que substituiu o filme e permitiu maior agilidade para a edição, realizada através de um processo eletrônico. A fita contribuiu para mudar a forma de realizar a reportagem, porque favoreceu a presença do repórter no vídeo, no fim da década de 70. Caracterizada pela variação de formatos, a partir da evolução tecnológica.

Fecho: o equivalente em Portugal para a expressão *deixa* - usada no Brasil. Representa as palavras conclusivas de uma entrevista ou reportagem, o que permite a indicação do fim durante a exibição de um telejornal.

Feed: denominação para a forma de envio pelas agências de imagens e informações sobre as notícias.

Gaveta: termo usado na TV Globo para designar espaço de arquivamento de informações no computador, por meio do *software* utilizado para redigir textos, específica para cada telejornal da emissora - da rede ou regional. A palavra tem ainda um uso correlato ao de congelador em Portugal - relacionada com as reportagens guardadas para exibição.

Grade: a indicação pelas emissoras dos horários de exibição dos programas, durante um dia e a semana. O equivalente para *grelha* em Portugal.

Grande Reportagem: equivalente à reportagem especial no Brasil, usado em Portugal para caracterizar uma reportagem que extrapola o limite de tempo que pode ser diferente de uma peça ou reportagem.

Guião: equivalente a roteiro. Corresponde ao conjunto de páginas, para exibir o telejornal. A expressão, de forma individual, faz referência ao roteiro para realizar uma reportagem, principalmente do tipo grande reportagem, da mesma forma que para um documentário.

In: referência para o ponto inicial do corte de imagem ou de áudio - o ponto de entrada de uma edição, sucessivamente, relacionado com o número de cortes. O inverso é *out*, que define o ponto final, o de saída. Os termos são utilizados para a edição, sem que seja específico de um sistema.

Ingestar: relacionada com a tecnologia digital, define a transferência das gravações das reportagens para os servidores de uma emissora, realizada por um setor específico, com profissionais responsáveis pelo armazenamento das imagens recebidas das diversas fontes de informação de uma estação de TV.

Janela: ver bolacha.

Jump cut: Salto de imagem, estabelecida através do corte para a edição. Entre os editores de imagem do Brasil o equivalente é salto; para os portugueses a expressão “ferem os olhos” ou “cabeçada”.

Jornalista: em Portugal representa uma forma de designação geral de quem trabalha em atividades como reportagem e edição, sem uma divisão de funções como no Brasil. A identificação do autor de uma reportagem é feita como jornalista. A categoria em Portugal é dividida em quatro funções: jornalista, repórter de imagem, editor de imagem e produtor.

Lançamento: o texto elaborado para ser lido pelo apresentador, durante a apresentação de um telejornal e que anuncia a exibição de uma reportagem.

Lapada: resumo de assuntos, incluído em um telejornal para o registro de informações. Caracterizado pela utilização de efeitos visuais para a separação dos fatos - como a *flashada*.

Lead: indicação das informações principais de um assunto.

Lançamento: cabeça no Brasil, *headline*.

Lidão: designação usada para fazer referência a uma alternativa ao *lead* no jornalismo televisivo.

Live: expressão, mais usada em Portugal, para ao vivo.

Máster: de uso corrente em redações de TV, tem significados diferentes. Pode designar o local de controle da exibição de um telejornal - como a *régie* - ou de recepção de sinais de imagem, de pontos diferentes. No período da tecnologia analógica indicada a fita - fita máster - utilizada como original de uma gravação. A expressão ainda faz a referência a uma cena que serve de base para uma gravação - a cena máster.

Micro-ondas: sistema de transmissão do sinal de áudio e vídeo, que permite a interligação com a emissora, muitas vezes com o uso de uma unidade móvel. A interligação pode ser terrestre ou aérea. Mais usado no período anterior ao atual, com a tecnologia analógica.

Montagem: o mesmo que edição, na parte referente à ordenação de uma informação, em relação à forma e ao tempo - ver edição.

Negro (a): expressão para *fade* - recurso de edição, realizado com o escurecimento progressivo da imagem, para dar uma ideia de tempo transcorrido, assimilado do cinema, designado como *fade out*; a forma inversa - de clareamento - é o *fade in*.

Notícia: elemento essencial do jornalismo, mas que no sentido de forma, em relação a um fato de divulgação imediata, sem o recurso de uma ilustração.

Nota coberta: designação para a informação divulgada com o formato de reportagem, porém lida pelo apresentador.

Nota: Informação divulgada através do apresentador, sem a utilização de ilustração. Equivalente à notícia, no sentido de forma.

Nota coberta: expressão no Brasil para a notícia estruturada através de um texto e imagem, lido pelo apresentador ao vivo ou, previamente, gravado - ver *off*.

Off: texto narrado pelo repórter ou apresentador, parte de uma reportagem, ilustrado por imagem, relacionado a um fato. Em Portugal o texto lido pelo repórter, normalmente, gravado é chamado de *off 1*; quando é narrado pelo apresentador de *off 2*.

Oráculo: identifica os créditos de identificação de uma reportagem e de um telejornal, aproveitado da marca de um fornecedor;

Página: usada para redigir o texto, inclusive as informações para a exibição de uma reportagem - uma para cada um dos assuntos incluídos no espelho ou alinhamento. No Brasil é ainda chamada de lauda. O conjunto de páginas - ou laudas - forma o roteiro do programa - ver guião - que orienta a exibição.

Passagem: parte de uma reportagem, caracterizada, como a abertura e o encerramento, pela presença do repórter no vídeo, geralmente de pé. No Brasil a expressão relacionada com o telejornal, para designar o que é chamado de promo, em Portugal, pode ser passagem de bloco, e antecede o intervalo para exibir comerciais.

Pauta: orientação para a cobertura de um assunto, utilizado para a cobertura de um fato, com o detalhamento de informações - em Portugal corresponde a agendamento.

Peça: originária do inglês, *piece of news*. O termo define um tipo de notícia, limitado pelo tempo, em geral de pequena duração, com a participação ou não do repórter, geralmente em *off*. Uma peça é diferente de uma reportagem, que pode ter um tempo maior que a peça, porém menor que a grande reportagem. A reportagem da TV, em Portugal, não tem como característica predominante a presença do repórter no vídeo.

Plateaux: ambiente de realização de um telejornal, referência para o cenário, utilizada em Portugal.

Pintar a peça: expressão usada em Portugal para durante a edição da notícia, para um editor de imagem indicar que vai realizar a inclusão das imagens, depois de editar o texto e as entrevistas.

Piquete: semelhante em Portugal a plantão no Brasil, baseado em uma escala, por exemplo, durante o fim de semana.

Pivot: para apresentador, do francês. A forma mais comum para designar em Portugal o apresentador.

Plástico: um equivalente para grafismo, que pode ser usado no Brasil como arte ou grafismo e descreve os recursos gráficos para editar uma reportagem.

Praça: expressão no Brasil, usada nas redações da Rede Globo, para indicar uma localidade: “Está prevista uma reportagem da praça de Salvador”. A produção da emissora da TV Globo, no Rio de Janeiro, para os telejornais exibidos pela rede, é identificada como praça.

Promo: equivalente à passagem de bloco no Brasil, pode ser usada durante uma reportagem e outra, sem necessariamente indicar a exibição do intervalo.

Régie: em Portugal significa o mesmo que *switcher* no Brasil. Define o equipamento e o setor de uma emissora de TV que permitem a exibição do telejornal, ao receber e distribuir para o setor de emissão os sinais recebidos do estúdio - onde está o apresentador - e do servidor que armazena as reportagens.

Repórter de imagem: jornalista que atua na reportagem na operação da câmera. O equivalente no Brasil, especificamente, para a mesma função em Portugal é repórter-cinematográfico, estabelecida quando o filme era o suporte e mantida quando ocorreu a regulamentação da profissão de jornalista, em 1969, posteriormente, modificada em 1979 e, atualmente *sub judice*. O termo cinegrafista é outra forma de identificação.

Repórter de rede: usado no Brasil para um tipo de repórter específico, que é escalado para a cobertura de assuntos nos telejornais transmitidos pelas redes de televisão para todo o país. Em oposição é usado o repórter local, para os que não participam das coberturas dos telejornais das redes.

Reportagem: Designa no jornalismo televisivo a notícia que tem a participação do repórter, presente no vídeo ou com a narração em *off*. Outras formas de denominação são matéria e ainda VT - de *videotape* - mesmo que o formato da reportagem seja um arquivo digital.

Rodapé: designa no Brasil a informação que as emissoras especializadas em notícias através da inserção no vídeo, com as cotações de bolsas de valores. O termo tem o mesmo sentido em Portugal, ainda que na redação da RTP seja mais usado *ticker*.

Roteiro o conjunto das páginas, usado para a exibição de um telejornal, chamado de *script* - ver guião.

Seção: equivalente em Portugal para editoria, o termo mais usado no Brasil.

Stand up: o termo faz a referência à forma, habitual, da presença do repórter no vídeo. No Brasil é mais chamada de passagem, quando está no meio da reportagem, ou encerramento, no fim - ver vivo.

Sound bite: o mesmo que entrevista ou sonora - expressão mais comum no Brasil - ou vivo, usada em Portugal.

Teleprompter: a marca de um equipamento, acoplado a uma câmera, e como é identificado o equipamento que permite ao apresentador ler um texto, sem desviar o olhar e estabelecer a impressão de dirigir-se ao público.

Time-slot: designação em inglês para o que no Brasil é o tempo de produção de um telejornal - o espaço do programa na grade ou na grelha -, chamado de tempo de antena pelos portugueses.

Titulares: o mesmo que escalada no Brasil. Um resumo dos principais assuntos de um telejornal, como a primeira página de um jornal impresso.

U-Matic: formato inovador de gravação com a fita magnética de $\frac{3}{4}$ de polegada, o que permitiu a transformação tecnológica do jornalismo na televisão, ao substituir o filme, com o desenvolvimento de equipamentos mais leves e ágeis do sistema de *videotape*.

Videotape: sistema de gravação, com a utilização de fitas magnéticas. O videotape, mais utilizado, na TV permitiu ao jornalismo maior agilidade do que o filme, ao facilitar a gravação e reprodução de programas.

Visionar: procedimento realizado depois de uma gravação, para identificar os trechos mais adequados para uma gravação das imagens e das entrevistas, algumas vezes para permitir ao jornalista escrever um texto. Mais comum em Portugal - ver decupar.

Vivo: o termo, da forma que é utilizado em Portugal, designa mais uma de coisa, mas em geral a relação é com a participação na reportagem, do jornalista ou do entrevistado. A palavra, quando relacionada com a entrevista, designa a fala do entrevistado. Em relação a uma reportagem, pode significar passagem, como no Brasil, o que corresponde à presença do repórter, em uma ligação para uma entrevista ou a continuação do texto, que é chamada de vivo de ponte, em Portugal, ou um encerramento - usada pelos brasileiros com o mesmo significado que vivo de fecho pelos portugueses. Um padrão dos telejornais portugueses, no 400

encerramento, é o repórter indicar o nome dele e do repórter de imagem, além da cidade, principalmente os correspondentes que atuam no exterior.

Última hora: termo para identificar uma notícia divulgada pela emergência que o fato representa, em geral durante a exibição de um telejornal. O equivalente no Brasil ao plantão.