

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Jornalismo

A evolução tecnológica na edição do telejornalismo

The technological developments in the editing of tele-journalism

FLORENTINA DAS NEVES SOUZA

Professora no Programa de Mestrado em Comunicação da UEL/PR/BR. <flora@uel.br>

PATRÍCIA PIVETA

Mestre em Comunicação pela UEL/PR/BR. <patriciapiveta@hotmail.com>

RESUMO

Este artigo investiga a evolução tecnológica na edição de telejornais nos períodos do filme, fita magnética e sistema de edição digital e as consequentes mudanças na linguagem imagética. Discute de que maneira este percurso da edição vem sendo feito e como a tecnologia interfere no processo de construção do discurso. O presente estudo considera que uma das principais mudanças proporcionadas pela evolução da edição foi a velocidade da imagem que provocou alteração da linguagem e do conteúdo informativo. A metodologia buscou apoio nos estudos bibliográficos sobre imagem, cinema, televisão e na experiência de profissionais que trabalharam com os três sistemas de edição já utilizados pela televisão.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Edição; Evolução.

ABSTRACT

This article investigates the technological changes in newscast's editing in film's, magnetic tape's, and digital editing system's periods and the consequent changes in image language. It discusses how the editing's journey is done and how technology affects the discourse's construction process. This study considers that one of the main changes brought by the editing's evolution was the speed of image causing modifications in the language and information content. The methodology is support by bibliographical studies about image, cinema, television and by the experience of professionals who worked with this three editing systems already used by television.

KEYWORDS: Television; Editing; Evolution.

Dentro das várias etapas de produção de um telejornal, uma das que está fortemente ligada à imagem é a edição. Ela, inclusive, é considerada uma das funções mais importantes do telejornal. É nesta fase que se definem, por exemplo, o quê e como determinado assunto será visto pelo telespectador. O editor é o último profissional a avaliar a reportagem antes da exibição. É dele a responsabilidade até de decidir se o material vai ou não ao ar. No entanto o trabalho do editor de telejornalismo tem se modificado muito ao longo dos anos em função da evolução tecnológica da televisão. Do corte literal do filme de 16 mm à montagem digital foram muitos procedimentos que transformaram as redações, a rotina dos profissionais e a linguagem dos telejornais.

O objetivo deste artigo é fazer uma recuperação das mudanças no processo de edição nestes sessenta anos de televisão no Brasil. O estudo intenciona mostrar que as transformações técnicas da edição também contribuíram para a modificação da linguagem televisual. A metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho foi a pesquisa exploratória por meio de entrevistas com editores que vivenciaram as três fases da televisão, além de uma releitura de documentos, reportagens e bibliografia específica.

A edição telejornalística do filme ao digital

Editar é a junção de vários planos, segundo uma sequência lógica para o fim a que o material é atribuído, num determinado tempo de duração que pode ser totalmente artificial (num filme, salvo raríssimas exceções, o diretor não respeita o tempo real do acontecimento retratado). Esta tarefa – pela ordem – planejar, organizar, filmar e, daí sim, selecionar e editar as melhores cenas – requer conhecimento técnico e muito cuidado.

A edição na televisão seguiu os mesmos moldes do cinema, usava os mesmos instrumentos, as mesmas ferramentas e a nova mídia passou a assimilar também a

linguagem cinematográfica. Para Joly (2002) é esta junção de dois ou mais planos que faz com que a mensagem ganhe novo significado, diferentemente do que se encontra em um plano isolado. É como se os elementos de um mosaico fossem se encaixando.

Até meados da década de 70 o processo de edição na televisão seguia exatamente o processo da edição no cinema. O editor só sabia o que havia no filme de acordo com o relato do cinegrafista e do repórter. Eles anotavam a sequência das cenas e calculavam mais ou menos o tempo de cada uma. Também descreviam a imagem para que o editor pudesse fazer o texto – já que o filme saía do laboratório e ia direto para o ar. Com a chegada da moviola o editor conseguia conferir as imagens do filme, a ordem do registro, o tempo de produção e, também era possível, ouvir a fala dos entrevistados.

Antes de começar a edição, o editor colocava o filme no equipamento de exibição e, manualmente, girava a roldana lateral para que o filme passasse pelo leitor ótico do equipamento. Mas era preciso uma velocidade com movimento padrão que teria que ficar muito próxima de 24 quadros por segundo, só depois deste procedimento começava, de fato, a edição.

“

A gente tinha que cortar o filme com tesoura e tinha um macetinho que no filme a imagem ela não tá (sic) simultânea ao som. [...] É porque a imagem está sendo projetada aqui e o reproduzidor do som está mais embaixo, então isso já era planejado mesmo pra que no ar ficasse sincronizado. Então nós tínhamos que apagar o som desses 24 quadros. [...] Nós tínhamos um imã, desse de geladeira, tinha um ferrinho com imã, a gente marcava o ponto exato do áudio e aí apagava, passava esse imã em cima da banda magnética do filme nos 24 quadros certinho e aí cortávamos com a tesoura, na mão¹.

Com a chegada do videoteipe nas redações da televisão, em meados dos anos 60, a notícia passou a ser mais ágil, a chegar com muito mais rapidez ao destino final. Rezende (2000, p. 106) conta que “por causa da demora na revelação e montagem dos filmes, a transmissão de imagens dos fatos sofria um atraso de até doze horas entre o acontecimento e sua divulgação nos telejornais”. O VT diminuía consideravelmente o tempo para que a notícia chegasse à casa dos telespectadores.

E não foi só isso. Com o equipamento de videoteipe passou a ser possível gravar, numa única fita, áudio e vídeo. Foi uma revolução para a época, como explica Almeida (1988, p. 19): “verdadeiro bálsamo tecnológico para um setor acostumado à improvisação irremediável das transmissões ao vivo, o VT pode ser considerado a etapa decisiva para a conquista de um padrão de qualidade audiovisual”.

Mas nem tudo era simples como parece. Esta tecnologia começou grande e pesada – impossível de ser utilizada pelas equipes de reportagem nas produções externas. As máquinas tinham cerca de dois metros de altura e as fitas mediam duas polegadas de largura. Eram usadas apenas internamente pelas equipes de televisão, mais especificamente nas gravações dos programas de auditório que eram apresentados pelas emissoras. Quase dez anos depois de chegar ao Brasil o recurso do videoteipe ainda era pouco explorado nos telejornais. Os editores dos noticiários televisivos seguiam utilizando muitos mapas e fotos como ilustrações das informações verbais (Rezende, 2000).

Na década de 1970, a tecnologia fez com que o videoteipe ficasse menor e, conseqüentemente, mais ágil e fácil de ser manuseado. Era o que precisava para ser usado nas produções externas e dar mais agilidade às reportagens. Com o VT acabavam também duas limitações que perduraram por toda a época do filme: o cinegrafista não tinha mais que fazer poucas imagens e nem captá-las na sequência que seriam exibidas. A liberdade na produção estava instituída. A fita magnética roubava, definitivamente, o lugar do filme.

Quando o desenvolvimento de uma tecnologia altera o equipamento, na maioria das vezes, modifica-se também a forma de trabalho. O aparelho utilizado no sistema de edição em vídeo se constituía de duas máquinas de reprodução de vídeo interligadas que ocupavam uma sala de cerca de dois metros quadrados. A fita bruta, trazida pelas equipes de reportagem, era exibida em uma máquina. A fita de edição, com as devidas mixagens, em outro equipamento. Para executar a tarefa de editar havia sempre dois profissionais: o editor, que comandava a edição e o editor de imagens, que operava essas duas máquinas, ou seja, com o VT na “ilha de edição” entrava em cena o trabalho de outro profissional: o operador de VT.

Neste momento é que se começou a perceber a importância informacional da edição, quando se mencionou em casamento da imagem com o texto - o espectador sabe o que está vendo na imagem. Mais informativo e interessante do que descrever a cena é acrescentar algo a ela que o telespectador não teria como descobrir se alguém não lhe dissesse (Watts, 1990).

Porém a transmissão de imagem e som nos últimos anos deixou de ser exclusividade do grande aparelho que ao longo dos anos ocupou local de destaque na sala de estar. O sinal da TV foi para a tela do computador e também para outras telas bem menores como a do telefone celular ou da TV portátil que cabe na palma da mão². O acostamento da internet com a televisão e as telecomunicações fez surgir “sistemas híbridos em co-evolução acelerada: microcomputador portátil do tipo *note-pads* integrando fax, televisão, telefone celular, videofonia, telefone inteligente com tela (Santaella, 2005, p. 389). A hipermídia apresentada aqui foi o que transformou o processo de montagem de edição no telejornalismo na era não-linear.

No sistema digital a edição tomou outra dimensão física. O espaço de trabalho é bem menor, se concentra em uma tela de computador. Tudo o que o editor precisa está a um *mouse* de distância. E a execução do trabalho sofre mais uma baixa dentro

das redações. A tarefa desempenhada pelo editor de imagens não é mais necessária. O editor de texto passa a ser responsável também pela edição de imagens.

No processo analógico a imagem contava a sequência da história: o que aconteceu primeiro, o que veio depois, como foi a finalização. Era uma espécie de filme que surgia nas telas das ilhas de edição com um simples comando do *play* que deixava a fita correr e apresentava a ordem gravada das cenas. Nos cliques digitais a primeira impressão é de total fragmentação. O editor pode ver o primeiro clipe, pular para uma das últimas cenas, retroceder ao início, ver uma imagem gravada no meio da produção. Ou seja, a lógica, a sequência do material, pode ser alterada. Ao mesmo tempo, se o editor não deixar a imagem correr, clipe por clipe, na ordem em que foram produzidos, ele não terá a noção do todo, como tinha na edição analógica.

Tecnicamente mudaram-se também os termos. Quando a equipe de reportagem termina a produção e traz o material de volta para a redação não entrega uma fita e sim um disco, semelhante a um CD. Este disco não é colocado diretamente em uma máquina para rodar. Ele é ingestado. Significa dizer que ele é deixado nas mãos de um funcionário do departamento de engenharia da emissora, o responsável por disponibilizar toda a produção contida no disco para os computadores da redação. Esta operação demora alguns minutos – tudo depende da quantidade de imagens e de entrevistas contidas nele. Na sequência, o editor tem acesso a toda produção e começa a editar o material.

Na redação da fita magnética o processo de edição se resumia à edição linear, cada trecho da reportagem precisava ser editado na ordem sequencial. Uma entrevista, por exemplo, não poderia ser inserida na reportagem já editada a não ser que se fizesse uma cópia desta matéria para outra fita até o ponto em que se desejava colocar a entrevista. Depois da nova fala inserida era necessário copiar, para esta mesma fita, o restante da reportagem editada.

Nas redações que já estão digitalizadas ou em processo de digitalização a edição feita diretamente no computador e dá ao editor a possibilidade de inserir qualquer elemento da reportagem em qualquer ponto da matéria e a qualquer momento, sem que para isso precise fazer cópias desta reportagem ou haja perda de qualidade. Vantagens que são explicadas por Boni (2009, p. 101):

“

Mesmo que sejam feitas centenas de versões de edições da mesma matéria, usando o mesmo material bruto, a qualidade permanece intacta. O material original (bruto) representa uma combinação numérica para o computador que pode ser repetida a qualquer tempo. Quando necessário a máquina reproduzirá a cena memorizada e com as mesmas características de definição e de qualidade.

Ou seja, o sistema digital trouxe ao telejornalismo um dinamismo e uma versatilidade nunca antes experimentados. Como o próprio equipamento é mais ágil, já que os computadores têm processadores rápidos e é grande a capacidade de armazenamento de dados, a edição de uma reportagem também passou a ser mais veloz.

O sistema digital tem uma característica marcante no que diz respeito à imagem. Na captação o cinegrafista, pela lógica, registrará uma quantidade menor de imagens do que no sistema analógico, porém, com muito mais objetividade. É o que apregoam os manuais técnicos do sistema digital. Isso não significa que os profissionais que trabalham em TV fazem leituras exatamente iguais sobre a imagem. Se dois editores

editarem a mesma matéria, fatalmente, a sequência imagética para contar aquela história vai ser diferente.

É por isso que nesta época em que a imagem domina praticamente todos os espaços humanos, as mais informativas são as preferidas dos jornalistas que trabalham em televisão. São elas que dão mais realismo à notícia, que provam que os fatos aconteceram. São as primeiras a serem selecionadas. E se neste novo percurso da imagem, que é digital, não houver muita parcimônia no seu uso, o resultado final pode não ser o esperado. Até porque o telespectador pode julgar mais o que está vendo, já que a imagem está mais próxima do seu referente.

As mudanças na linguagem televisual

O primeiro ponto a ser observado ao compararmos os recursos técnicos de edição é a característica cromática. Embora o filme de 16 mm, usado pela televisão, no momento inicial, tenha sido o preto e branco, muitas emissoras utilizavam técnicas laboratoriais para colorir os filmes. Já na edição da fita magnética as imagens produzidas pelos equipamentos profissionais, seja o *U-matic* no começo, ou o *Betacam*, já mais recente, na fita, a cor tinha pouca vivacidade com um aspecto de desbotada, de lavada, como se diz na linguagem telejornalística. Apesar da *Betacam* apresentar qualidade de cor bem superior à sua antecessora, com tons muito mais nítidos. O padrão se aproximava do que hoje pode ser visto no sistema digital cuja definição de cor é a mais próxima do real.

Outra diferença observada ao compararmos os três períodos distintos da edição do telejornalismo está no áudio. No início do telejornalismo, na época do filme, se o telespectador ouvia algo sobre as imagens transmitidas, isso se dava exclusivamente graças à interferência, ao vivo, do apresentador que narrava as notícias. As câmeras dos cinegrafistas não tinham a banda sonora. Por isso não há qualquer som original nas imagens em filme.

No período da fita magnética, e sem a limitação do tempo de gravação, o som e as entrevistas foram exploradas. Havia mais entrevistados nas reportagens e a eles era dado mais tempo para falar. Esta época, também proporcionou mais eficiência na obtenção das entrevistas – uma resposta pouco esclarecedora poderia ser refeita, regravada, quantas vezes fosse necessário. Além disso, nesta fase acontece a participação mais direta do repórter no relato da notícia. A narração da reportagem passou a ser dele. Como faz parte do papel do repórter, este profissional estava no local dos fatos para falar sobre eles, diferentemente do apresentador que falava sobre determinado acontecimento sem o haver presenciado.

Já com a chegada do sistema digital surgiram novas alterações no áudio – estas, porém, mais voltadas para a qualidade do som. O sinal digital tem influência direta na imagem, mas não só nela. No caso específico do áudio, este tipo de tecnologia propicia a eliminação de qualquer interferência que possa atrapalhar a transmissão do som. Se na época do filme o som da televisão era mono, ou seja, havia apenas um canal de áudio, com o passar dos anos e já no período da fita magnética a tecnologia evoluiu para o estéreo, com dois canais. Agora, no atual sistema, o telespectador tem à sua disposição nada menos do que seis canais que transmitem o áudio com qualidade semelhante ao som natural captado pelo ouvido humano.

Ainda falando sobre o áudio, que influencia sobremaneira a linguagem televisual, no decorrer dos anos percebeu-se uma evolução muito grande na utilização de *bgs*³ e de trilhas sonoras. A partir das câmeras *Betacam* e também muito fortemente no sistema digital, o recurso dos *bgs* e das trilhas sonoras passou a ser ainda mais empregado pela edição.

Com relação a algumas técnicas imagéticas empregadas na edição para facilitar o entendimento da informação, as alterações também são significativas. O primeiro item a ser observado é a fusão⁴. Na época do filme havia sim a possibilidade de fazer fusão

de uma imagem para outra, evitando o corte seco. O processo era manual e consistia no corte diagonal do filme. Era tarefa minuciosa e lenta que só poderia ser aplicada em produções mais trabalhadas em que houvesse mais tempo para o editor executar esta tarefa. Nas reportagens do dia a dia era muito difícil encontrar uma fusão.

As duas tecnologias que vieram a seguir, fita magnética e sistema digital, passaram a usar constantemente o recurso da fusão em substituição ao corte seco. Como ela se tornou um processo eletrônico, sua execução ficou bem mais rápida e prática, comparando com a época do filme em que só se fazia fusão manualmente. Outros recursos que precisam ser levados em consideração na análise da edição nestes períodos são o *slow* e o *fast* – possibilidades técnicas para deixar a imagem mais lenta ou mais rápida, conforme exige o texto do repórter. Muito utilizados pelo cinema no início do século passado, basta lembrar os filmes de Charles Chaplin, estes dois recursos de imagem não foram amplamente adotados pela televisão feita em filme. Eles se tornaram mais comuns na época da fita magnética, porém só passaram a ser mais usuais com a chegada das câmeras *Betacam*. Na fase digital, o *slow* e o *fast* se tornaram imprescindíveis. Bem utilizados deixam a informação mais clara.

Ostrobe, efeito de edição que simula uma leve trepidação⁵ na tentativa de chamar a atenção para o que se está vendo é bastante discreto e relativamente novo já que começou a ser empregado com mais assiduidade no período digital. Na época do filme ele ainda não existia e na fita magnética só passou a ser usado mais na fase final do período. Explicação semelhante recebe o efeito conhecido como *chicote*. É um movimento rápido da câmera que faz a transição de uma cena para outra. O *chicote* também começou a ser utilizado na fase final da fita magnética e prossegue até hoje.

Alguns dos recursos utilizados na edição tanto no filme, fita e na fase digital provém de ações do repórter cinematográfico, que já foi cinegrafista. Na edição estas ações são complementadas com outros recursos– a maioria de origem cinematográfica – que

formam a linguagem televisual. No filme de 16 mm quase tudo era possível. Aliás, utilizava-se muito movimento sem qualquer regra. Dois ou mais movimentos podiam aparecer colocados na reportagem. A partir da fita magnética passou a ser proibido colar dois movimentos. Desde então eles só podem aparecer juntos na edição quando entremeados por uma fusão ou quando a segunda imagem começa fixa e depois segue em movimento.

No período do filme também não havia problema algum em se fazer uma panorâmica⁶ da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda. Na fita magnética abandonou-se o movimento da direita para a esquerda. Já no sistema digital a panorâmica ou movimentos produzidos *in loco* praticamente desapareceram. A edição digital dá conta de fazer tais efeitos.

Entre outros movimentos muito utilizados na fase do filme está o *tilt*, conhecido ainda como panorâmica vertical. A produção não sofreu alterações ao longo dos anos. Ainda hoje é muito comum encontrá-lo nas edições. O que caiu em desuso foi a mistura de dois movimentos numa única cena. Desde a chegada da fita magnética uma cena não é mais captada em dois movimentos.

O mesmo não ocorreu com o *zoom in* ou com o *zoom out*. Estes dois movimentos da lente da câmera, que também tiveram origem no cinema e são utilizados para aproximação ou distanciamento de uma imagem, foram muito empregados na fase do filme e continuam atualmente nas edições. Na fita magnética foram largamente empregados e no sistema digital são bastante requisitados.

É preciso atentar ainda para mais um detalhe que não chega a ser um movimento de câmera, mas está presente na maioria das reportagens da época do filme. Neste período raramente o cinegrafista utilizava um tripé na captação das imagens. A maioria delas era obtida com a câmera no ombro, por isso é comum ver imagens balançadas, tremidas. Com a chegada dos equipamentos com fita magnética começou-se a alterar

esta forma de trabalho. Mas a partir de meados da década de noventa, principalmente pela imposição do Sistema Globo de Qualidade, as emissoras passaram a eliminar, na edição, estes tipos de imagens considerando-as impróprias e desqualificadas.

Diferentemente dos movimentos de câmera, na produção da imagem estática não houve mudança na migração dos sistemas de captação e edição. Os planos e ângulos captados e usados na edição são praticamente os mesmos do filme ao digital, mudando apenas alguma nomenclatura de acordo com o padrão de cada rede de televisão.

Para o editor chefe Wilson Serra a própria linguagem na edição de imagens não sofreu grandes mudanças nos três momentos tecnológicos apresentados; “a linguagem da imagem tem uma sequência muito lógica. Você tem que contar uma história que tem que ter começo, meio e fim e desde que se começou a história do cinema é assim que ocorre”. Segundo Serra, o que a tecnologia proporcionou foram recursos, principalmente na edição, para facilitar o entendimento da linguagem.

Considerações finais

A linguagem telejornalística tem um fator muito característico que a distingue, por exemplo, do rádio e dos jornais impressos: a imagem. A força da mensagem icônica é tão grande que milhões de pessoas em todo o mundo, ainda hoje, acreditam que o que a tela mostra é a mais pura realidade (Rezende, 2000).

Na época do filme 16 mm a linguagem tinha essa mesma força. A informação contida nas palavras estava atrelada à imagem que o cinegrafista captava na rua. O casamento ideal entre imagem e texto é aquele em que o receptor da mensagem a entenda sem dificuldades e vendo e ouvindo a reportagem uma única vez, já que a televisão não permite que se retroceda para rever a notícia apresentada. Mas a imagem que chegava da rua no período do filme tinha um importante diferencial: ela

jamais poderia ser apenas ilustrativa. Ela precisava ser informativa ao extremo, dada à limitação tanto de captação quanto de revelação e edição do material.

No período do filme os cinegrafistas gravavam cenas longas e descritivas, mesmo sem a presença da informação textual o telespectador conseguia compreender a principal mensagem porque ela não era subjetiva. Era praticamente uma narrativa visual do assunto que estava sendo apresentado.

Na época da fita magnética, os jornalistas ainda estavam atrelados ao poder descritivo das imagens, mas o tempo de exposição de uma imagem no ar começou a ser reduzido. Esta percepção de imagens mais curtas e informativas passou a ser uma tendência no jornalismo de um modo geral. Muito do que se produz no Brasil é copiado do modelo norte-americano, que também disponibiliza para o telespectador imagens cada vez mais velozes⁷.

De modo geral a linguagem na época do vídeo sofreu inúmeras alterações comparadas com o período do filme. Entre os principais pontos a serem observados estão o aumento na quantidade de imagem. O cinegrafista não precisava mais fazer um número restrito de imagens pensando no tamanho limitado do filme, no custo deste suporte imagético. Com o vídeo só eram selecionadas as imagens mais informativas, mais adequadas para um determinado trecho da reportagem.

A mudança na forma de trabalho das equipes alterou também a linguagem deste período, portanto o cinegrafista estava dispensado da ditadura da sequência. Ele não precisava mais gravar as imagens na ordem em que elas iam para o ar. O editor encontrava, em qualquer ponto da fita, uma ou mais imagens apropriadas para o trecho de *off*⁸ que ele desejava cobrir.

O cinegrafista podia ousar mais na captação das imagens. Os manuais das emissoras de televisão da Rede Globo, por exemplo, traziam orientações do tipo: o entrevistado deve olhar para a câmera e não para o repórter, é preciso fazer

contraplanos⁹ do repórter e do entrevistado, é obrigatória a produção de cenas de corte¹⁰.

No início do vídeo, início também dos anos 1980, as reportagens eram maiores, os textos contavam a história com mais detalhes do que na época do filme, havia mais entrevistas e elas também eram mais explicativas – o entrevistado tinha mais tempo de fala no ar. Uma reportagem de reclamação chegava a ter, com frequência, até três minutos.

Percebe-se que, como as câmeras estão cada vez mais eficientes, o repórter cinematográfico consegue captar uma quantidade maior de imagens e de vários ângulos de um mesmo ambiente, personagem ou objeto do que antigamente. Isso faz com que, no momento da edição, o editor tenha muito mais opções para escolher e acaba ilustrando visualmente a informação textual com mais cenas na tentativa de mostrar em detalhes o assunto que está sendo abordado. De qualquer forma, mais importante do que o tempo da imagem é a coerência na história que está sendo contada. ●

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Candido Mendes. *Uma nova ordem audiovisual: novas tecnologias de comunicação*. São Paulo: Summus, 1988.
- BONI, Fernanda Aiex. *TV Digital: O aparelho de representação do real na edição de imagens no telejornalismo*, 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.
- JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. *Globo News [10 Anos – 24 horas no ar] o primeiro canal de jornalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- ROITER, Ana Maria; TRESSE, Euzebio da Silva. *Dicionário técnico de Tv*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- WATTS, Harris. *On câmera: o curso de produção em filme e vídeo da BBC*. São Paulo: Summus, 1990.

NOTAS

- ¹ Wilson Serra, editor chefe da Rede Paranaense de Comunicação em entrevista às autoras.
- ² No sistema analógico esses pequenos aparelhos também transmitiam sinal de TV, mas com uma série de limitações, entre as principais está o sinal ruim por apresentar chuveiros, corte no áudio e outras interferências. Problemas que fizeram com que esses equipamentos não fossem amplamente utilizados para este fim. Com a chegada da era digital som e imagem passaram a ser transmitidos com perfeição técnica tanto no telefone celular quanto na TV portátil.
- ³ *Bg* é a abreviação de *background* e significa que a reportagem tem som ambiente com narração do repórter (Roiter e Tresse, 1995).
- ⁴ Fusão é o desaparecimento simultâneo de uma imagem para o aparecimento de outra. O corte de uma imagem para outra não é brusco, seco, e sim mais suave (Paternostro, 2006).
- ⁵ Disponível em: <<http://www.fazendovideo.com.br>>. Acesso em: 7 set. 2010.
- ⁶ Movimento de câmera na horizontal, paralelo ao objeto. A câmera se mantém presa ao eixo (adaptação do material didático sobre linguagem televisual – departamento de Comunicação Universidade Estadual de Londrina).
- ⁷ Foi em meados da década de 60 que o telejornalismo brasileiro assumiu de vez o modelo norte-americano como inspiração (Rezende, 2000).
- ⁸ *Off* é o texto lido pelo repórter ou apresentador que é coberto por imagens, ou seja, nem o repórter, nem o apresentador aparecem no vídeo.
- ⁹ Imagem do entrevistado ou do repórter falando ou escutando seu interlocutor. Estas cenas eram usadas na edição para dar mais dinamismo à entrevista.
- ¹⁰ As cenas de corte foram utilizadas até 1985. Depois, gradativamente, também seguindo norma da Rede Globo, este tipo de recurso imagético foi abolido dos telejornais.