



ALEXANDRO CASTILHOS PAZ

A PRESENÇA DA CRÔNICA NO TELEJORNALISMO ESPORTIVO BRASILEIRO

CAXIAS DO SUL

2020

ALEXANDRO CASTILHOS PAZ

A PRESENÇA DA CRÔNICA NO TELEJORNALISMO ESPORTIVO BRASILEIRO

Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador (a): Prof.^a Ma. Marliva Vanti Gonçalves

CAXIAS DO SUL

2020

ALEXANDRO CASTILHOS PAZ

A PRESENÇA DA CRÔNICA NO TELEJORNALISMO ESPORTIVO BRASILEIRO

Monografia apresentada como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social Habilitação em Jornalismo na Universidade de Caxias do Sul.
Orientadora: Prof.^a. Ma. Marli Vanti Gonçalves

Aprovado em ____/____/ 2020

Banca Examinadora

Prof.^a. Ma. Marli Vanti Gonçalves
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Prof. Ms. Jacob Raul Hoffmann
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Prof.^a. Dr.^a. Maria Luíza Cardinalle Baptista
Universidade de Caxias do Sul – UCS

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus por me dar saúde e discernimento para me guiar até esse momento, considerando as inúmeras vezes em que pensei em desistir do sonho de ser jornalista formado por diversas razões, de várias naturezas. Agradeço também por me ajudar a superar meus limites, superar diferenças que só me fizeram crescer como ser humano, como cidadão, como amigo, como filho, como irmão. Porque sim, o meio acadêmico me fez enxergar o mundo de uma maneira diferente, me fez rever conceitos, respeitar a posição dos outros, me colocar no lugar das outras pessoas.

Há quase dez anos quando iniciei meu percurso na faculdade objetivando concluir a graduação, não tinha ideia de como seria o desfecho, só pedia pra que Deus me desse forças para não desistir. E claro, eu não desisti. Não desisti porque não é do meu costume, pois me considero uma pessoa persistente e confiante. Mas, fundamentalmente não desisti porque tenho um pai e uma mãe que sempre fizeram de tudo pra não me deixar faltar nada, pra mim e meus quatro irmãos. Apesar de tantas dificuldades de todo o tipo, também nunca desistiram de me apoiar e fizeram todo o possível, de acordo com o que era possível. Mais do que isso, meus pais, que faço questão de aqui, escrever o nome deles: Lauro Antônio Paz e Tereza Castilhos Paz, sempre me serviram de inspiração e superação para que eu pudesse tirar forças que ainda não sabia que tinha. Era como um alento olhar para ambos e lembrar o quanto são guerreiros, honestos, de índole inquestionável e admirados por todos.

Agradeço a meus irmãos, Ângela, Roberto, Eberton e o caçula Alisson, por fazerem parte desse percurso, me incentivando e compreendendo minha falta de atenção para com eles, sobretudo neste um ano de trabalho de conclusão que, inevitavelmente, me fez abrir mão de muita coisa para garantir que eu permanecesse focado.

Agradeço a todos os professores, todos mesmo. Inclusive os primeiros que tive a oportunidade conviver por alguns semestres, em outra instituição, da qual depois me transferi. Mas por falar em professores, gostaria de agradecer muito, muito mesmo a uma em especial: Prof^a. Marliva Vanti Gonçalves, minha

orientadora. Mais do que professora, posso chamá-la de amiga, da qual serei eternamente grato por todos os ensinamentos, paciência, conselhos, quando tentou me ajudar num momento difícil da minha vida, que não conseguia emprego. Nunca vou esquecer profe. Pra quem não teve ainda o privilégio de conhecê-la, posso dizer que entre outras qualidades como pessoa e profissional, é daquelas pessoas que naturalmente, só ao conversar com o aluno já transmite uma paz e uma tranquilidade, mesmo que se esteja nervoso, inseguro ou preocupado. Quando tive diversos imprevistos e contratemplos durante todo o processo de elaboração do trabalho e tive vontade de desistir, logo tratei de esquecer tudo isso, ergui a cabeça e prossegui, após conversar com ela. Terá sempre minha eterna admiração e gratidão por tudo, profe. Muito, muito obrigado!

Sou grato também a todos os meus colegas, dos quais com alguns temos mais afinidades, outros nem tanto. Mesmo assim, todos foram muito importantes durante todo meu percurso acadêmico. Aqui vai meu fraterno abraço a todos e, podem ter certeza que terão, também, meu eterno respeito e admiração. Grato também aos funcionários UCS, pela atenção, dedicação e pontualidade na prestação de serviços.

Agradeço também a meus amigos, são poucos de fato, porém, são verdadeiros, pela compreensão de meu distanciamento e falta de atenção, principalmente neste período de trabalho de conclusão. Não posso esquecer minha prima, Viviana Neves. Querida demais, sempre me ajudando. Inclusive nesse momento, um dos mais importantes da minha vida, não me faltou. Vivi, serei eternamente grato. Faltam-me palavras nesse instante pra lhe agradecer. Muito, muito obrigado mesmo.

E, por fim, agradeço também a todos que acreditaram em mim. Também aos que não acreditaram, pois, em algumas circunstâncias devemos tirar proveito de situações como essa, sem guardar ressentimentos ou mágoas, pegando como combustível para prosseguir e buscar ainda mais motivação.

Muito Obrigado!

RESUMO

O tema desta monografia leva em conta a relação da crônica com o jornalismo esportivo e onde ela está situada nos meios de comunicação especializados em esportes, sobretudo na televisão. Foram analisadas cinco matérias audiovisuais de crônica esportiva, que foram utilizados como objetos de estudo. O objetivo geral consiste em entender qual a relação da crônica com o telejornalismo especializado em esportes, ou seja, onde está inserida e qual sua função nas reportagens televisivas. O referencial teórico utilizado teve como principal abordagem a história da televisão (Mattos, 1990), Telejornalismo (Melo, 1985), Categoria, gêneros e formatos (Souza, 2004), Jornalismo esportivo (Coelho, 2004) e Jornalismo literário (Pena, 2006). O método foi a Análise de Conteúdo, segundo Laurence Bardin (2016). O trabalho de pesquisa gira em torno da problematização levantada pela questão norteadora: de que forma o Telejornalismo Esportivo Brasileiro apresenta a crônica em seu discurso? Com a finalização dos estudos foi possível constatar que a crônica é um gênero que pertence tanto ao jornalismo convencional quanto ao literário. Além disso, também se observou que no modelo de crônica atual apresentado nos programas de esporte da televisão, a crônica dispõe de um espaço mais amplo devido a outros elementos audiovisuais adicionados à sua produção, o que contribui para um melhor entendimento a respeito da matéria por parte do público. Também se constatou que há historicamente uma relação muito próxima entre a crônica e o jornalismo esportivo e, ainda, que a crônica surgiu primeiro na imprensa escrita, depois no rádio, mais tarde na televisão, sendo ela a precursora como conteúdo utilizado para abordar o tema esportes nos meios de comunicação, o que justifica e dá legitimidade ao fato de o jornalismo esportivo ser chamado de crônica esportiva. Respondendo, portanto, a curiosidade deste acadêmico a respeito do assunto, que motivou descobrir qual a relação e onde o telejornalismo esportivo apresenta a crônica em seu discurso e, também, porque a imprensa especializada em esportes é chamada de crônica esportiva.

Palavras-chave: Futebol; Crônica; Jornalismo esportivo; Imagem.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1: Futebol Feminino, 2020.....	60
Fotograma 2: Primeiro gol da Chapecoense.....	63
Fotograma 3: Lionel Messi.....	67
Fotograma 4: jogo sete.....	69
Fotograma 5: Sobre o Cerapió.....	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 TELEVISÃO.....	20
2.1 HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL.....	21
3 TELEJORNALISMO.....	33
3.1 TELEJORNAL: UMA ABORDAGEM SOBRE CATEGORIA E GÊNEROS.....	33
3.2 O TELEJORNALISMO E SUA COMPOSIÇÃO.....	37
3.2.1 Elementos da Matéria Telejornalística.....	39
3.2.1.1 Editando a notícia.....	39
3.2.1.2 Elementos de cenografia, enquadramento e iluminação.....	41
3.2.1.3 Colocando o telejornal no ar.....	42
4 JORNALISMO ESPORTIVO.....	45
4.1 AS PRIMEIRAS MANCHETES ESPORTIVAS NA MÍDIA BRASILEIRA.....	46
4.2 FUTEBOL: UMA ATRAÇÃO DA TV TRADUZIDA EM ESPETÁCULO.....	52
4.3 O <i>STREAMING</i> : UM NOVO JEITO DE TRANSMITIR FUTEBOL.....	54
5. JORNALISMO LITERÁRIO.....	57
5.1 CRÔNICA: ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA.....	62
6 METODOLOGIA.....	68
6.1 FASE 2: EXPLORAÇÃO DO MATERIAL.....	68
6.1.1 Futebol Feminino, 2020.....	70
6.1.2 O primeiro Gol da Chapecoense.....	72
6.1.3 Lionel Messi.....	75
6.1.4 O Jogo Sete.....	77

6.1.5 Sobre o Cerapió.....	79
6.2 ANÁLISE.....	82
6.2.1 Futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher bater um bolão.....	83
6.2.2 O primeiro gol da Chapecoense na Copa Libertadores da América.....	84
6.2.3 Aniquilador de sonhos.....	86
6.2.4 O jogo sete.....	87
6.2.5 Sobre o cerapió.....	89
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	100
APÊNDICE.....	106

1 INTRODUÇÃO

¹“O futebol é uma das coisas mais importantes dentre as menos importantes.”

Arrigo Sacchi apud NEVES, Técnico da Seleção Italiana de futebol, em 1994

O interesse pelo tema desta monografia (A presença da crônica no telejornalismo brasileiro) se deu a partir da observação de que o jornalismo esportivo no Brasil, desde 1940, quando o assunto esporte começou a ganhar mais espaço nos jornais com as crônicas dos irmãos Mário Filho e Nelson Rodrigues, começou e até hoje é chamado de crônica esportiva e não de imprensa esportiva, assim como os profissionais, que também são conhecidos como cronistas esportivos e não jornalistas esportivos. Além disso, outro fato que chama a atenção é que até a entidade máxima que representa a categoria no Brasil se chama ACEB (Associação de Cronistas Esportivos do Brasil).

Desse modo, buscou-se entender como é feita e onde está inserida a crônica no meio jornalístico esportivo. Para isso, também foi necessário pesquisar como foi a origem do jornalismo esportivo no país e quais foram os jornalistas precursores nesse segmento. No decorrer da pesquisa, são apresentados aspectos que pretendem responder à questão norteadora da monografia: “De que forma o Telejornalismo Esportivo Brasileiro apresenta a crônica em seu discurso?”, que foi definida ainda durante o projeto deste trabalho monográfico.

Para melhor compreender o assunto faz-se necessário o conhecimento de alguns conceitos que estabelecem o que é a crônica, sua história e relação com o Telejornalismo Esportivo Brasileiro, de acordo com alguns estudiosos da área, começando por conhecer a história e o desenvolvimento da televisão no Brasil.

Segundo Mattos (1990), as primeiras transmissões de imagens da televisão brasileira ocorreram no dia 18 de setembro de 1950, em São Paulo,

¹NEVES, Milton, Site UOL, Blog do Milton Neves. São Paulo, SP, 2020. Disponível em: <<https://blogmiltonneves.uol.com.br/blog/2020/03/12/futebol-a-coisa-mais-importante-dentre-as-menos-importantes-tem-que-parar/>> Acesso em: 02/set/2020.

pela TV Tupi, canal 3, que se constituiu na primeira estação de televisão da América do Sul, trazida ao Brasil pelo empresário e jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, também conhecido por Chatô. O autor diz ainda que para muitos, a televisão naquela época era uma novidade considerada um poderoso instrumento.

Conforme Marcondes Filho (1998), vem do rádio, do circo, do teatro e também do cinema as formas de comunicação popular que ajudaram a constituir a linguagem da televisão no país. No início, a televisão brasileira teve sua programação baseada totalmente no rádio. De acordo com Jambeiro (2002), em 1960 ocorreu a definitiva separação entre o rádio e a televisão como indústrias autônomas. Sendo assim, o rádio começou a se regionalizar e a procurar específicas e segmentadas audiências, enquanto a televisão tornou-se um veículo de massa, atingindo todo o mercado nacional, e ocupando assim o papel que o rádio tinha desempenhado nos anos 1940 e 1950.

Além disso, a TV também recebeu um grande reforço para disseminar-se pelo Brasil. Tratou-se do “videotape”. Nesse processo, a TV Excelsior foi uma das primeiras emissoras a aproveitar o potencial que o videotape oferecia, já que até então, todos os programas eram transmitidos ao vivo. Em 1962, o programa Chico Anísio Show, dirigido por Carlos Manga, passou a ser gravado e as cenas se sucediam em uma sequência de cortes e montagem inovadora para a época. Além disso, o VT foi a “mola propulsora” para o sucesso das telenovelas.

Para Souza (2004), a distribuição dos programas de televisão em categorias corrobora a necessidade de classificar os gêneros correspondentes. Desse modo, segundo ele, isso possibilita a cada categoria abranger vários gêneros, sendo capaz de classificar um grande número de elementos, como o espaço da produção, os anseios dos produtos culturais e os desejos do público receptor.

Dentre as categorias, Melo (apud Souza, 2004) define três que abrangem o maior número de gêneros: entretenimento, informação e educação. Já Souza (2004) considera que são cinco as categorias, acrescentando mais duas: publicidade e outros. Para Kaminsky (apud Souza 2004), tanto a categoria quanto o gênero dos programas de televisão têm que ser analisados

da mesma forma. Para o autor, a definição da palavra gênero simplesmente significa ordem.

Quanto aos programas esportivos na televisão, Souza (2004) explica que a estrutura de produção e o formato dos programas esportivos contribuem para que os classifiquem tanto na categoria de entretenimento quanto na de informação. Talvez isso explique o motivo pelo qual Dejavite (2006, p.4) afirma que informação e entretenimento são categorias que estão, sim, num mesmo gênero. Essa junção, segundo ela, tem uma denominação chamada *jornalismo deinfotenimento*.

Para ingressar nos meios de comunicação e conquistar a predileção dos brasileiros, o futebol e outras modalidades esportivas tiveram grandes dificuldades. Isso só começou a ser possível quando, paralelo ao processo de desenvolvimento da industrialização no país, o jornalismo esportivo buscou seu espaço na imprensa brasileira. Coelho (2004) defende que o esporte ganhou espaço pela primeira vez nos jornais no início do século XX.

Para Coelho (2004), o debate real implica no que é jornalismo e no que é “show”. Para Guy Debord (1997, p. 36)), espetáculo pode ser traduzido pelo exagero da mídia em ocasiões especiais, como as coberturas esportivas, nas quais a maneira de comunicar pode fazer com que o interlocutor deixe-se levar pela empolgação dos acontecimentos em determinado evento. O autor diz que a vida social das pessoas é uma imensa acumulação de espetáculos e, por isso, apresenta o espetáculo como uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. “(...) é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência”. Sendo assim, o autor conclui que a representação não é vida, e sim, apenas representação mesmo. Ou seja, para ele, o público torna-se um consumidor de ilusões.

Mario Llosa (2012) afirma que nenhum esporte sobressai tanto quanto o futebol. Ele ainda compara o esporte com os shows de música que reúnem multidões de pessoas e as excitam mais que qualquer outra mobilização de cidadãos: comícios políticos, procissões religiosas ou convocações cívicas. O problema, segundo o autor, é quando o futebol reúne grupos violentos de torcedores que provocam confrontos homicidas, incêndios de arquibancadas e dezenas de vítimas. Isso mostra que, em muitos casos, não é a prática de um

esporte que estimula tantas pessoas a ir ao estádio e, sim, um ritual que provoca no indivíduo instintos irracionais e reações não civilizadas, que o fazem comportar-se durante a partida como um ser primitivo.

Para Pena (2006), o início da influência da literatura na imprensa está ligada aos séculos XVIII e XIX e teve o Folhetim como um de seus principais instrumentos. O autor trata o folhetim como um modelo discursivo que representa uma marca fundamental da confluência entre o jornalismo e a literatura. O autor ainda explica que, com a eclosão de um jornalismo popular, sobretudo na França e na Grã Bretanha, mudou-se o conceito, incorporando-o à nova lógica capitalista. Ou seja, publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um aumento significativo nas vendas, o que também elevava o número de eleitores.

Para Souza (2004), o fato de o jornalismo literário também ter característica de informar, assim como o jornalismo convencional, coloca-o na categoria de informação. Ainda de acordo com Souza (2004), a categoria literária também o classifica como entretenimento. Conforme pode-se ver, o jornalismo literário pertence às duas categorias ao mesmo tempo: informação e entretenimento. Logo, a junção dessas duas categorias, segundo Dejavitte (2006), também o classifica como um gênero da categoria de infotenimento.

Nos programas de televisão, também é comum encontrarmos esse tipo de junção. Em algumas reportagens de programas esportivos, como Globo Esporte da Rede Globo, por exemplo, existe a presença da crônica, a qual é estabelecida por Pena (2009) como um gênero do jornalismo literário, que por sua vez, também é um gênero do jornalismo classificado por Mello e Assis (2010) como opinativo, dentro da categoria de informação.

Para Moisés Massaud (1979), a crônica surgiu inicialmente, ainda nos primeiros anos da era cristã para designar a ordem cronológica de fatos. O autor afirma que na Europa Medieval, a crônica começou a ganhar atribuições literárias com a liberdade de se acrescentar tons fictícios ao texto. Mas há também quem acredite que a crônica chegou no exato momento em que o Brasil foi descoberto, mais precisamente em 1500. Para Jorge Sá (2002. p.5), a carta de Pero Vaz de Caminha enviada ao rei português D. Manuel, quando Pedro Álvares Cabral e sua expedição desembarcaram no litoral Sul da Bahia, tem grandes características de crônica.

Além da história e caracterização da crônica e sua relação com o jornalismo esportivo, o presente trabalho monográfico também aborda a importância da realização de uma Pesquisa Qualitativa. Que também serve para responder a Questão Norteadora, cujo procedimento metodológico é a Pesquisa Bibliográfica, presente em todas as etapas do trabalho.

Godoy (1995) afirma que atualmente a Pesquisa Qualitativa ocupa um reconhecido lugar entre as várias possibilidades de se estudar os fenômenos que envolvem os seres humanos e suas intrincadas relações sociais, estabelecidas em diversos ambientes. A autora cita algumas características básicas que identificam os estudos denominados “qualitativos”. Conforme essa perspectiva, um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada. Diante disso, o pesquisador vai a campo buscando “captar” o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Ainda segundo a autora, a partir dos dados coletados e analisados, o processo de entendimento do fenômeno se torna mais fácil.

“O objetivo de uma Pesquisa Qualitativa é encontrar respostas melhores que as hipóteses iniciais” (MOURA; LOPES, 2016, p. 83). Para as autoras, um dos grandes desafios na Pesquisa Qualitativa é justamente estabelecer uma seleção de dados representativos. Além disso, as autoras destacam que os processos documentados também possuem grande valor como fontes de dados para novos estudos qualitativos.

Já para Bardin (2016), a Pesquisa Qualitativa apresenta certas características particulares, e que é válido, principalmente, na elaboração das deduções específicas sobre um acontecimento ou uma variável de inferência precisa. Conforme Godoy (1995, apud BASTOS; OLIVEIRA, 2015), a Pesquisa Qualitativa parte de questões ou focos de interesses mais amplos, que vão sendo definidos à medida que um estudo se desenvolve.

A pesquisa bibliográfica encontra-se em todas as fases do processo. Por meio da pesquisa bibliográfica, composta de livros e artigos de modo físico e disponibilizados via internet, foi possível ter o embasamento necessário para o desenvolvimento desta pesquisa.

Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas quer gravadas (MARCONI e LAKATOS, 2008, p. 57).

Além disso, as referências utilizadas são importantes para embasar os principais assuntos e conceitos abordados, como a história da televisão brasileira, os gêneros, categorias e formatos da televisão, a origem e o conceito do jornalismo esportivo brasileiro e do jornalismo literário, além da origem, conceito e relação da crônica com o jornalismo esportivo e a televisão.

Para esta monografia, foi utilizado como método a Análise de Conteúdo. Para Bardin (2016, p.36), consiste num método muito empírico, e que depende do tipo de “fala” a que se dedica e do tipo de interpretação que se pretende como objetivo. “Não existe coisa pronta em Análise de Conteúdo, mas somente algumas regras de base, por vezes dificilmente transponíveis”. Conforme a autora, é necessário basear-se em função de propósitos, ideias e hipóteses e, a partir da escolha dos documentos, o pesquisador deverá realizar a Análise do Conteúdo, codificando e analisando dados. Aliado a isso, Bardin (2016) afirma que a Análise de Conteúdo pode ser também uma análise de “significados”, assim como pode ser uma análise dos procedimentos.

Para Bardin (2011), uma Análise de Conteúdo deve acontecer em três fases. Segundo a autora, a fase de pré-análise é o momento de organização e consiste em sistematizar ideias iniciais, de forma que essas ideias possam conduzir o desenvolvimento da pesquisa posterior, além de determinar os documentos que estão sendo analisados.

A autora explica que para melhor desenvolvimento da pesquisa é importante fortalecer hipóteses e os objetivos a serem alcançados a fim de, ao final, responder-se à questão norteadora. Nesta fase, as hipóteses e os objetivos estão estabelecidos:

HA- Um dos papéis que a crônica protagoniza nos programas esportivos de televisão é levar emoção aos telespectadores em momentos especiais;

HB- A crônica apresenta, em sua origem, uma característica mais leve e bem humorada, mas nos programas de telejornalismo esportivo atuais, além de entreter pode informar;

H-C A crônica tem embasamento no jornalismo literário adaptado à televisão contemporânea;

HD- A crônica, historicamente, faz parte do jornalismo; no telejornalismo esportivo atual, entretanto, ela é utilizada somente em ocasiões especiais, como de consagração e enaltecimento de clubes e atletas, por exemplo;

HE- O desenvolvimento do telejornalismo no âmbito esportivo se deve ao espaço conquistado pela crônica na imprensa escrita, radiofônica e televisiva, nesta ordem.

Para buscar as respostas para as hipóteses, objetivos apresentam-se como o primordiais. O objetivo geral é entender qual a relação da crônica com o telejornalismo especializado em esportes, ou seja, onde está inserida e qual sua função nas reportagens televisivas em programas esportivos. Como objetivos específicos:

a) Analisar em que circunstâncias os programas esportivos de televisão apresentam a crônica.

(Este objetivo está principalmente relacionado à hipótese A)

b) Compreender porque a crônica, caracteristicamente, informa ao mesmo tempo em que pode entreter.

c) Identificar as características que aproximam a crônica, tanto do jornalismo literário quanto do convencional.

d) Compreender qual a relevância da crônica no segmento do jornalismo esportivo, tanto como gênero de entretenimento quanto no de informação.

(Os objetivos acima estão, em especial, relacionados à hipótese B)

e) Identificar as mudanças de características que a crônica sofreu das páginas dos jornais e revistas para os programas esportivos de televisão e quais os fatores que contribuíram pra isso.

(O objetivo acima está relacionado principalmente à hipótese C)

f) Compreender qual a verdadeira função da crônica e onde ela aparece no telejornalismo brasileiro.

g) Analisar as características da crônica e entender qual sua participação no sentido de atrair a atenção do público durante as reportagens nos programas esportivos de televisão, a partir dos conceitos de jornalismo literário e de espetáculo.

(Os objetivos acima estão, em especial, relacionados à hipótese D)

h) Identificar como a crônica, depois de conquistar espaço nas páginas esportivas dos jornais e revistas chegou ao rádio e, posteriormente, à televisão.

i) Compreender melhor porque até hoje o segmento de jornalismo especializado em esportes é mais conhecido como crônica esportiva do que como imprensa esportiva.

(Os objetivos acima estão especialmente relacionados à hipótese E)

j) Analisar de que forma o processo de convergência impactou nos programas esportivos da televisão brasileira.

k) Compreender que benefício o público adepto dos esportes teve (ou não) com as mudanças na programação esportiva da televisão, em função do processo de convergência, principalmente em jogos transmitidos ao vivo.

(Estes objetivos estão relacionados, em essência, à hipótese F)

Ainda conforme Bardin (2011), a segunda fase, ou seja, a exploração do material, é apresentada como o momento em que deve ser selecionado o recorte do material para estudos. Desse modo, é necessário decupar as matérias elencadas, conforme sugerido pela autora. No caso desta pesquisa, serão explorados os programas da seguinte forma:

I. *Categoria textual*: identificando elementos que compõem a crônica como metáforas e aproximação com o jornalismo literário.

II. *Categoria imagética*: observando os planos e movimentos de câmera, além do “casamento” entre áudio e vídeo e o uso de efeitos e grafismos, além da performance do repórter.

III. *Categoria de áudio*: observando trilhas, interpretação do repórter ao ler o texto, além do tom de voz.

Segundo Bardin (2011), para analisar, compreender e interpretar um material qualitativo, faz-se necessário superar a tendência ingênua a acreditar que a interpretação dos dados será mostrada espontaneamente ao pesquisador; é preciso penetrar nos significados que os atores sociais compartilham na vivência de sua realidade.

Para essa fase, como objetos de estudo foram elencadas cinco matérias telejornalísticas, em dois canais diferentes de televisão. Foram escolhidos dois programas esportivos de um canal de televisão aberto, sendo um diário e outro semanal, além de um canal por assinatura específico de esportes que apresenta reportagens especiais do esporte internacional.

Os programas não foram assistidos ao vivo, porém, foram acompanhados e analisados na íntegra, a partir de acessos na plataforma de vídeos *You Tube*. Foram acessadas e analisadas mais de 20 matérias dos mesmos dois canais mencionados anteriormente, para que fossem definidas as cinco matérias que, a princípio, serviriam melhor ao estudo:

I. Futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher batendo um bolão.

Apresentação: Pedro Bial

Programa: Globo Esporte, Rede Globo

Matéria apresentada em 10 de maio, 2020

Tempo da matéria: 2'8"

II. Primeiro gol da história da Chapecoense na Copa Libertadores da América.

Apresentação: Tino Marcos

Programa: Esporte Espetacular, Rede Globo

Matéria apresentada em 9 de março, 2017

Tempo da matéria: 4'2"

III. Aniquilador de sonhos.

Apresentação: André Kfourri

Programa: Especial jogador Lionel Messi, canais ESPN

Matéria apresentada em 26 de fevereiro, 2019

Tempo da matéria: 1' e 57"

IV. O jogo sete.

Apresentação: André Kfourri

Programa: Sport Center, canais ESPN

Matéria apresentada em 17 de junho, 2016

Tempo da matéria: 2'34"

V. Crônica sobre o "Cerapió". Rali que cruza Ceará e Piauí.

Apresentação: Regis Rösing

Programa: Globo Esporte, Rede Globo Matéria apresentada em 31 de julho, 2018

Tempo da matéria: 3'21"

Bardin (2011) define a terceira fase como o tratamento dos resultados obtidos e interpretação dos mesmos. É feita a análise do material pesquisado e

explorado por meio de uma decupagem coletada e para que se consiga chegar às melhores considerações. Bardin (2011) afirma que, tendo à disposição resultados significativos e fiéis, pode-se então propor inferências e adiantar interpretações a partir dos objetos de estudo empíricos.

Esta monografia é dividida em cinco capítulos, de forma a ser desenvolvida de maneira organizada. Após o capítulo um, que consiste nesta introdução, que tem como objetivo a apresentação dos principais aspectos conceituais e metodológicos que envolveram esta monografia, o capítulo 2 aborda a história da televisão brasileira, desde a chegada do meio de comunicação ao país, em 1950, até os dias de hoje com o processo de convergência e a troca do sinal analógico pelo digital. Em seguida, no capítulo 3, fala-se sobre a distribuição dos programas de televisão em categorias e a classificação dos gêneros correspondentes até a junção feita por Dejavite (2006) entre informação e entretenimento, a qual a autora define como a categoria de infotenimento. O capítulo 4 disserta sobre a história do jornalismo esportivo, verificando quais os cronistas precursores que inseriram as primeiras crônicas nos meios de comunicação, até o conceito de espetáculo. No capítulo 5, a temática aborda o jornalismo literário, falando inicialmente da influência da literatura na imprensa, explicando a aproximação da crônica tanto com o jornalismo quanto com a literatura, até a abordagem referente às características e ao conceito do jornalismo literário, além da origem da crônica, passando por suas características, linguagem e conceito, até falar sobre como chegou ao jornalismo esportivo e como é inserida hoje nas programações esportivas da televisão. No capítulo 6, encontra-se a metodologia e no 7, as considerações finais.

2 TELEVISÃO

²“Espelho cor-de-rosa do regime militar, a televisão brasileira não nasceu e nem morreu com ele, mas lhe deve a potência que é hoje.”

Gabriel Priolli

Mesmo que nos dias de hoje, em função do advento da internet, tenham-se mais alternativas para buscar informação e entretenimento, a televisão continua sendo fundamental como atrativo no cotidiano das pessoas, que ainda optam pela tela grande e o formato de programação que a televisão oferece, possibilitando inclusive que o telespectador filtre melhor os conteúdos sob o aspecto de relevância, já que comparando-se à internet isso torna-se bem mais difícil.

Com uma trajetória cheia de altos e baixos, a televisão teve um início muito complicado, cheio de improvisos e com poucos recursos técnicos. Apesar disso, foi se aperfeiçoando e se desenvolvendo lentamente, até alcançar o protagonismo e a importância para a sociedade como veículo de comunicação. É importante salientar que muito desse sucesso que a televisão detém, principalmente quanto a sua linguagem e, especialmente no formato dos programas de jornalismo, se deve ao rádio, outro importante meio de comunicação trazido no país em 7 de setembro de 1922, por Roquette Pinto, um médico que pesquisava a radioeletricidade para fins fisiológicos.

Segundo Marcondes Filho (1988), a linguagem da televisão brasileira também teve sua base no teatro e no circo, que serviram de escopo para a TV, inclusive no aspecto do entretenimento. Sem esquecer da programação esportiva, que no início também foi extraída do rádio para a TV, com os tradicionais programas de “mesa redonda”, hoje mais conhecidos na televisão como debates esportivos, mesclando informação e um pouco de descontração entre os integrantes da mesa e convidados.

² PRIOLLI, Gabriel apud REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. Summus, São Paulo, SP. 2000, p 105.

Este capítulo aborda o aspecto histórico da televisão, além de suas mudanças em relação às primeiras transmissões, bem como sua linguagem, além de destacar historicamente, o futebol e o jornalismo esportivo nesse percurso das fases da televisão no país, definidas por Sérgio Mattos (1990).

2.1 HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL

De acordo com Machado (2000), a televisão pode ser explicada de duas formas distintas. Ser considerada um fenômeno de massa de grande impacto e ser analisada sociologicamente, para constatar a extensão de sua influência. Pode-se abordar ainda, a televisão sob outro ponto de vista, como um recurso audiovisual por meio do qual uma civilização pode expressar a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas.

Conforme Paternostro (1987), a televisão foi inaugurada oficialmente no Brasil no dia 18 de setembro, em São Paulo, em condições precárias, pelo jornalista e empresário Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, também conhecido como Chatô. Ele nasceu na Paraíba, no dia 4 de outubro de 1892. Ainda pequeno, foi embora com a família para Recife, PE, onde morou até os 15 anos de idade. Segundo a autora, em 1950 Chatô já era proprietário do que se pode chamar de o primeiro império de comunicação do país: Diários e Emissoras Associadas, uma empresa que incorporava vários jornais (Diário da Noite, Diário de São Paulo), revistas (O Cruzeiro) e emissora de rádio (Rádio Tupi).

Conforme Mattos (1990), a televisão surgiu durante um período de crescimento industrial no Brasil e sua chegada coincidiu com mudanças na estrutura econômica, social e política do país. O autor define que o desenvolvimento da televisão deve ser apresentado em sete fases, considerando que o processo levou em conta o contexto sócio-econômico-político-cultural.

Na fase elitista (1950-1964), conforme já comentado na introdução desta monografia, a televisão era considerada por muitos um poderoso instrumento de luxo, possível de ser adquirida economicamente apenas por uma parte elitizada da sociedade. Na época, o valor de um aparelho de televisão custava

três vezes mais que uma radiola (rádio-vitrola) da época, e pouco menos que um carro.

Mattos (1990) explica que inicialmente, o novo meio de comunicação teve dificuldades pela falta de recursos e de pessoal. Segundo Paternostro (1987), com o tempo o aparelho de televisão passou a ser mais acessível à população, quando começou a ser produzido no Brasil e, que, além disso, mais emissoras foram se instalando em outros estados, podendo ampliar a sua área de penetração. Desse modo, começaram a atrair as agências de propaganda e os anunciantes. A autora afirma que a partir de então, a TV se consolidou no Brasil. Além disso, na disputa por verbas publicitárias, a TV assumiu definitivamente o seu caráter comercial, e as emissoras começam a “brigar” de vez pela audiência. “(...) A TV surgia como uma formula mágica para venda de produtos – quaisquer produtos” (PATERNOSTRO, 1987, p. 26).

Segundo Mattos (1990), o ano de 1952 foi marcado pela primeira transmissão de um telejornal brasileiro. Paternostro (2006) destaca que em 19 de setembro de 1950, um dia após a inauguração da TV no Brasil, foi ao ar o “Imagens do Dia”, pela TV Tupi. O programa ficou no ar apenas por um ano e foi substituído pelo “Telenotícias Painair”.

De acordo com a autora, em 1952, chegava o programa “Repórter Esso”, com formato e características radiofônicas e com subordinação e interesses ligados a seus patrocinadores. Por isso, na época, era comum os programas adotarem o nome de seus patrocinadores, como por exemplo, o “Telenotícias Painair”, “Repórter Esso”, “Gincana Kibon”, “Telejornal Pirelli”. Ainda conforme a autora, apesar disso, a visibilidade desses programas ainda era muito baixa, tendo em vista que poucas pessoas possuíam aparelhos de TV.

Conforme Paternostro (2006), em 1969 nasceu um dos pontos altos do telejornalismo brasileiro, quando a Rede Globo lançou o primeiro programa em Rede Nacional, que inclusive, vai ao ar até hoje. Entrou no ar o Jornal Nacional, feito no Rio de Janeiro e retransmitido ao vivo, via Embratel, para as emissoras da rede, mostrando as imagens de várias cidades brasileiras que haviam sido geradas para a sede no Rio de Janeiro pelo satélite.

Ainda nessa fase, um fato que também entrou para a história foi a primeira transmissão de uma partida de futebol. Segundo Guerra (2000), no dia 15 de outubro de 1950, a TV Tupi-Difusora de São Paulo transmitiu a partida

entre Santos (SP) e o time do Palmeirense (SP), logo após o fracasso da Seleção Brasileira na Copa de 1950, quando perdeu a final “de virada” para o Uruguai em pleno Maracanã lotado.

Marcondes Filho (1988) afirma que o futebol, no Brasil, é o esporte preferido das massas e está fortemente arraigado em nossa cultura. Para ele, é por meio do futebol que a sociedade mais simples e humilde sublima suas frustrações. Nos jogos de uma Copa do Mundo, por exemplo, o processo assume proporções nacionais e patrióticas: o prazer da vitória é associado a um certo “acerto de contas”. Ou seja, o Brasil se vinga batendo, surrando o adversário, “(...) pois, nós, como um país explorado, dominado, ameaçado pelas nações mais ricas, vingamo-nos através do futebol” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 71). Para o autor, na televisão, o esporte acentua essas características apenas adaptando-se à linguagem esportiva. Segundo ele, mais do que a telenovela ou qualquer outro programa, é por meio da TV que o futebol adquire um peso maior, a cada quatro anos, por ocasião da Copa do Mundo.

Para Coelho (2004), o jornalismo esportivo conquistou espaço na televisão brasileira, a partir de 1953, com a transmissão de um programa de mesa redonda exibido pela TV Record de São Paulo. Na ocasião, o programa foi apresentado por Geraldo José de Almeida e Raul Tabajara, que transmitiram ao vivo informações do esporte. De acordo com Mattos (1990), esse modelo de programa foi mais um dos formatos usados no rádio e adaptados para a televisão. Coelho (2004) ressalta que em fevereiro de 1956 também foi transmitido, ao vivo, o jogo entre a Seleção Brasileira de Futebol e a Seleção da Inglaterra, no Maracanã. No entanto, segundo Ribeiro (2007, apud REZENDE³, 2014), com os jogos de futebol sendo transmitidos na televisão, os clubes começaram a ter receio que a presença do público nos estádios fosse ofuscada e, por isso, queriam impedir as emissoras de mostrar as partidas.

Guerra (2000) afirma que em 1958, ano em que a Seleção Brasileira conquistava seu primeiro título mundial de futebol, o campeonato carioca teve

³ REZENDE, Danilo Loures de. **GOOOOOL!!!**: Uma análise das transmissões de futebol por sites esportivos. Edição: Universidade de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/facom/files/2014/03/DANILO-LOURES-DE-REZENDE.pdf>> Acesso em: 17/ago/2020.

recorde de público, com quase 2,3 milhões de torcedores no estádio durante toda a competição. No ano seguinte, o que os dirigentes previam se confirmou com a presença do público aos estádios caindo pela metade, em razão do grande número de jogos sendo transmitidos pela televisão.

Para Arbex Júnior (1995), com a chegada das novas tecnologias, a televisão começou a espetacularizar ainda mais o futebol. A TV passou a contar com o videoteipe (VT), tecnologia que permite gravar áudios e imagens em fitas magnéticas, o que possibilitou a mudança da produção dos conteúdos audiovisuais, que não tinham mais necessidade de ser apresentados somente ao vivo, como destacado na introdução.

Mattos (1990) afirma que no início dos anos 1960, a cidade de São Paulo já era considerada um centro comercial e industrial do país, fato que, conseqüentemente, colaborou para a ascensão da mídia brasileira. Nesse período, cerca de 15 emissoras de TV operavam nas mais importantes cidades do país. Mattos (2010) explica que ainda nessa década, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e os Estados Unidos estavam aconselhando o uso dos meios de comunicação para a promoção do desenvolvimento das nações.

A segunda fase definida por Mattos (1990) como Populista aconteceu entre os anos de 1964 a 1975. Este foi um período em que a TV começou a se consolidar como um exemplo de modernidade, além de ser uma fase marcada pela influência direta do Golpe de 1964, quando o então presidente João Goulart foi deposto por um golpe de estado e instaurou-se a Ditadura Militar no país por 21 anos. Conforme o autor, o fato impactou totalmente nos meios de comunicação de massa. Diante desse cenário, os veículos de comunicação, sobretudo a televisão, passaram a exercer o papel de difusores não apenas da ideologia do regime militar, como também da produção dos bens duráveis e não-duráveis.

Conforme Sodré e Paiva (2002), a partir da segunda metade dos anos 1960, a televisão brasileira deixou de ensaiar os primeiros passos técnicos (que ainda continham elementos de elitização na programação) para captar faixas mais amplas de audiência e, assim, consolidar-se como veículo massivo. Conforme os autores, isso significou deixar de lado as ilusões culturalistas que faziam parte do planejamento, inclusive da radiodifusão, desde sua fundação,

em 1923. Com o objetivo de popularizar-se, assim como havia acontecido com o rádio, a TV também acabou caindo por inteiro nas malhas do comércio e da publicidade.

Para os autores, o Regime Militar foi a “incubadora” da expansão televisiva. Segundo os autores, grupos empresariais brasileiros, associados a firmas eletroeletrônicas norte-americanas, encontraram no Estado militar o respaldo necessário para burlar a legislação vigente, introduzindo capitais, tecnologia e padrões de produções estrangeiros.

Posteriormente, foi implantada definitivamente a indústria eletrônica, ao mesmo tempo em que se estabelecia um programa de crédito direto ao consumidor, que viabilizou a ampliação das vendas de receptores, barateados pela fabricação nacional em massa e tornados ainda mais atraentes a partir do lançamento da TV em cores, da qual falaremos mais nos próximos parágrafos deste trabalho. Ainda segundo Sodré e Paiva (2002), finalmente a repressão à liberdade de expressão, tanto nos espaços públicos e nas universidades quanto na imprensa, concedeu espaço para o entretenimento vinculado ao mercado de consumo e à TV.

Dessa conjuntura, em que se davam as mãos militares, empresários e tecnoburocratas, surgiu em 1965, no Rio de Janeiro, a Rede Globo de Televisão, empresa criada pelo jornalista Roberto Marinho, que a transformaria num dos maiores conglomerados de televisão do mundo. Mattos (1990) destaca que uma década depois, a rede já possuía uma larga audiência, com sua programação voltada para as camadas socioeconômicas “mais baixas” da população. Em 1969, a Rede Globo evidenciou sua consolidação como rede nacional, quando expandiu sua programação e, de forma simultânea, passou a ser veiculada em várias cidades do país. Ainda naquele mesmo ano, a Globo estreou o “Jornal Nacional”, que vai ao ar até hoje.

Ainda nessa fase, a transmissão via satélite integrou o país ao sistema mundial de comunicação por satélite. Em 1970, a Copa do Mundo foi transmitida ao vivo para todo o país, pela primeira vez. Aliás, foi a partir desse ano que a figura do cronista esportivo começou a ganhar mais força. Principalmente como comentarista de futebol, embora as primeiras aparições de cronistas no meio esportivo tenham se dado, conforme Coelho (2004), por volta dos anos 1920, com cronistas do “quilate” dos irmãos Mário Filho e Nelson

Rodrigues nas páginas dos jornais e em 1940, no rádio, com Blota Júnior e Geraldo Bretas na rádio Cruzeiro do Sul (SP).

Foi após a demissão de João Saldanha do comando da Seleção Brasileira de Futebol, em 1970, quando foi convidado para ser comentarista da rádio Globo, que o jornalismo esportivo/crônica esportiva foi começando a tornar-se mais parecido com o que existe hoje em dia, principalmente na televisão, com profissionais do futebol ocupando o lugar de jornalistas especializados em esportes como comentaristas nos veículos de comunicação, conforme será ampliado mais no decorrer deste trabalho, sobretudo no capítulo que refere-se a como foi o desenvolvimento da crônica esportiva no Brasil.

De acordo com Mattos (1990), em 31 de março de 1972, durante um desfile de carros alegóricos da Festa Nacional da Uva em Caxias do Sul, RS, a TV Difusora, de Porto Alegre, foi responsável pela primeira transmissão de imagem colorida no país. Ainda durante a edição daquele mesmo evento, ocorreu a transmissão da primeira partida de futebol em cores no país. O jogo histórico aconteceu também em Caxias do Sul, em 19 de fevereiro de 1972, entre a Associação Caxias de Futebol e o Grêmio, de Porto Alegre, e terminou com o resultado de zero a zero. Ainda conforme o autor, em 1973, a Rede Globo estreava o programa “Fantástico”, que vai ao ar até os dias de hoje.

A terceira fase definida por Mattos (1990) como a do Desenvolvimento Tecnológico, ocorrida de 1975 a 1985, foi marcada pelo aperfeiçoamento dos profissionais e das redes de TV. A televisão passou a exibir programas de alta sofisticação técnica, gerados em cores, a partir do aperfeiçoamento dos equipamentos. Nesse período, os programas importados começaram diminuir muito, enquanto a Rede Globo já exportava seus programas para mais de 90 países. “Em 1980, o censo nacional apontou que 55% de um total de 26,4 milhões de casas adquiriram aparelho de TV” (MATTOS, 2010, p. 112).

Foi também nesse período apontado por Mattos (1990) que Silvio Santos começou a deixar sua marca na televisão brasileira. Segundo Paternostro (1999), em 1976 ele saiu da Globo e começou a produzir seu programa aos domingos na TV Tupi São Paulo, fazendo a retransmissão via satélite pela TVS (RJ). Só que em 1977, a TV Rio, que já estava passando por uma fase difícil desde a chegada da Globo, acabou ficando muito endividada e foi retirada do ar pelo Governo. Convém lembrar que nesse período, ao contrário da TV Tupi e

de outras emissoras, a Globo contou com o apoio financeiro e técnico do grupo norte-americano *Time Life*. Apoio esse que, segundo Mattos (1990), gerou muita polêmica em decorrência de um contrato assinado com o grupo norte-americano. Isso porque, conforme Daniel Herz (1991), os acordos firmados pela Globo com o grupo *Time Life* feriam o artigo 160 da Constituição Brasileira, que proibia a participação de capital estrangeiro na gestão ou propriedade de empresas de comunicação.

A partir de então, desencadeou-se uma campanha contra a Globo, que contou com a participação direta do deputado João Calmon, presidente da Abert (Associação Brasileira de Empresas de Rádio e Televisão) e um dos proprietários dos Diários e Emissoras Associados. Ainda de acordo com Herz (1991), a questão foi levada ao conhecimento do Contel (Conselho Nacional de Telecomunicações), que em junho de 1965 abriu um processo para investigar o caso. Quase um ano depois, Roberto Marinho, presidente do grupo Globo, foi chamado para depor na CPI. Com a estratégia de defesa bem sucedida, a situação da Globo ficou oficialmente legalizada.

Conforme Mattos (1990), já no final da década, o governo militar suspendeu a censura prévia, permitindo que a televisão brasileira pudesse ter maior autonomia e, assim, mostrar mais criatividade. Segundo Marcondes Filho (1994), a partir dos anos 1980 assistiu-se a uma mudança extraordinária na relação que a televisão passou a ter com os receptores e a transformação do próprio sentido da televisão para a sociedade em geral.

Segundo Mattos (1990), a partir de 1981, finalmente a televisão brasileira evidenciava maior independência em relação ao embasamento norte-americano para a produção de seus programas, desenvolvendo uma capacidade de produzir sua própria programação com linguagem diferenciada, além de empregar novos formatos e tecnologia de produção própria, nacional. O autor ainda afirma que nas três primeiras fases, a publicidade teve participação fundamental no “desenho” da TV, tornando a televisão o maior e o mais importante veículo publicitário do país.

Ainda nesse período, só que no âmbito da crônica esportiva, Ribeiro (2007 apud REZENDE 2014, p.18) destaca que o Brasil conheceu dois grandes cronistas esportivos: o narrador Silvio Luiz e o comentarista Flávio Prado. Na ocasião, os dois trabalharam juntos em 1977, no jogo entre Corinthians e Ponte

Preta, em transmissão da TV Record. O autor ressalta que na oportunidade, a emissora paulista fez um grande investimento financeiro para ter o direito de transmissão. Ainda conforme o autor, Silvio revolucionou a forma de narrar futebol com muita irreverência e com bordões que viraram sua marca.

(...) como “pelas barbas do profeta”, “pelo amor dos meus filhinhos”, “foi, foi, foi, foi ele”, além do mais conhecido: “olho no lance”. A maneira diferente de transmitir os jogos fez grande sucesso na TV Record, tanto que a emissora fez que Silvio narrasse os jogos da Copa de 1982, na Espanha, para a rádio Record. Como a TV não tinha os direitos de transmissão (exclusivo da TV Globo), Silvio narrava no rádio como se fosse para a televisão e TV Record emplacou em sua programação uma chamada “Veja a Copa na TV, mas ouça com o coração...na Record”. Resultado: o maior sucesso de público (RIBEIRO, 2007 apud REZENDE, 2014, p.18).

Segundo Coelho (2004), com a transmissão dos esportes pela televisão, outras modalidades como voleibol, basquete, entre vários outros, também se beneficiaram e tiveram mais visibilidade. Sendo assim, os profissionais precisaram se especializar cada vez mais para acompanhar as adaptações do jornalismo. “Não existe jornalista de esportes, existe jornalista, aquele que se dedica a transmitir informações de maneira geral, o especialista em generalidades” (COELHO, 2004, p 37).

O autor ainda reitera, afirmando que dificilmente o profissional conseguirá falar apenas do esporte com o qual tem mais intimidade, o que explica o surgimento dos comentaristas específicos, ex-atletas de cada modalidade, como Júnior, Casagrande e Caio Ribeiro na TV Globo, por exemplo, no caso do futebol.

Já a quarta fase estabelecida por Mattos (1990), chamada de fase da Transição e da Expansão Internacional (1985-1990), caracterizou-se pela retomada do Regime Civil depois de 21 anos de Regime Militar no país. Desse modo, as principais mudanças no setor das comunicações, segundo o autor, decorreram da promulgação da nova Constituição, em 5 de outubro de 1988, que apresentou texto específico sobre comunicação social. No artigo 200, a Carta afirma que a manifestação do pensamento não sofrerá qualquer restrição e nos parágrafos 1º e 2º, veda, totalmente, a censura, impedindo, inclusive, a existência de qualquer dispositivo legal que possa constituir embaraço à plena

liberdade de informação jornalística, em qualquer veículo de comunicação social.

Já no parágrafo 5^a desse artigo está a proibição de formação de monopólio ou oligopólio nos meios de comunicação. Além disso, a Carta de 1988 também fixou normas para a produção e programação de rádio e televisão. Conforme o artigo 221, as emissoras teriam o compromisso de focar na produção de programas de caráter educativo, artístico, cultural e informativo, sempre procurando estimular a produção independente, visando à promoção da cultura nacional e regional.

No ambiente do jornalismo esportivo, segundo Ribeiro (2007 apud REZENDE, 2014), ainda havia divergências entre empresários da televisão e dirigentes de clubes e federações, porque até 1986, nenhuma emissora tinha a detenção dos direitos para transmitir jogos ao vivo, porque os dirigentes ainda achavam que eram os jogos na TV que tiravam o público dos estádios. Somente no ano seguinte, no campeonato brasileiro de 1987 a TV pôde voltar a transmitir as partidas ao vivo, com um campeonato modificado, com participação de apenas 16 clubes, bom patrocinador e espaço suficiente na mídia para ganhar dinheiro e noticiar.

Ribeiro (2007 apud REZENDE, 2014) explica que nas transmissões dos jogos de futebol, de 1983 a 1986, o monopólio da Globo “não entrou em campo”. Principalmente nas transmissões do Campeonato Brasileiro. Nesse período, a TV Bandeirantes também investiu para obter os direitos de transmissão dos jogos, inclusive com exclusividade, justificando a fama que tinha de ser o canal do esporte.

A quinta fase é chamada de Globalização e da TV paga, período que durou de 1990 até os anos 2000. Mattos (1990) afirma que com a tendência do desenvolvimento global, na década de 1990 começou-se a se estabelecer as bases para o surgimento estruturado da televisão por assinatura, via cabo ou via satélite, nos moldes norte-americanos, bem como a se debater a televisão em alta definição.

Conforme Duarte (1996), no início da década de 1990, quem quisesse assistir televisão tinha apenas a opção da TV aberta, com sete canais na frequência VHF e mais alguns poucos em UHF, exceto para quem tinha antena parabólica em casa. O autor afirma que com a consolidação da TV por

assinatura, essa história mudou. No caso da TV a cabo, o número de canais disponíveis aos assinantes variou, chegando a passar de 50 canais. Além disso, o cabo intensificou a segmentação na TV brasileira por canais e não por noticiários. Por exemplo: quem gostava de desenhos animados podia assisti-los a qualquer hora do dia. O mesmo acontecia para quem gostava de filmes, telejornais, entre outros programas.

Segundo Mattos (1990), esta fase também se notabilizou pela inauguração oficial do Projac, da Rede Globo de Televisão. É o maior centro de produção da América Latina, construído em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Segundo Amaral (1997), a partir dos anos 1990 é que a Globo resolveu mudar também seu departamento de jornalismo. Armando Nogueira, um dos principais responsáveis pela criação do Jornal Nacional, em 1969, deixou a direção de jornalismo da emissora para se dedicar exclusivamente ao jornalismo esportivo.

Coelho (2004) explica que a partir, também, de 1990, as grandes empresas de comunicação resolveram expandir mais as transmissões de eventos esportivos e abriram espaço para canais especializados.

Desse modo, conforme afirma o autor, em 1991 as empresas *TVA* e *GLOBOSAT* começaram a implantar os canais por assinatura. O investimento era em canais segmentados de esportes, iniciando mais uma forte disputa pela detenção de direitos de transmissão dos eventos. O autor ainda ressalta que, ao analisar a abrangência dos esportes hoje nos meios de comunicação, principalmente depois da criação do primeiro canal de esportes por assinatura, o *SporTV*, em 1992, além de outros canais que vieram posteriormente, é nítido o crescimento de espaços para o jornalismo esportivo, que proporciona ao público momentos de grande espetáculo por meio de uma variedade atrativa dos programas esportivos apresentados pelas emissoras de TV.

Segundo Ribeiro (2007), para aumentar ainda mais seu poder, a *Globosat* estreou em 2004 o *SporTV 2*, com o objetivo de transmitir com exclusividade os Jogos Pan-americanos do Rio de Janeiro. Em 2007, para ajudar a preencher a grande demanda na sua grade de programação esportiva, percebeu-se a necessidade de lançar um terceiro canal. Sendo assim, o grupo lançou o *SporTV 3*.

Amaral⁴ (1997) afirma que os canais de TV por assinatura, especializados em notícias, ganharam mais espaço também nos telejornais. Dessa forma, a pioneira nesse estilo de jornalismo foi a *Globo News*, criada em 2001, seguida da *Record News*, fundada em 2007.

Já a sexta fase é estabelecida por Mattos (1990) como a da Convergência e da Qualidade Digital (2000-2010). Esta foi a fase marcada por grande ascensão da televisão brasileira, com grande influência da interatividade, principalmente por parte dos telespectadores, que se sentem parte da programação interagindo praticamente de forma instantânea.

Jenkins (2009) conceitua convergência como um fluxo de diversos conteúdos, por meio de várias alternativas. Para o autor, isso é possível em função de o público migrar entre um meio de comunicação e outro, constantemente. “(...) convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (JENKINS, 2009, p. 27).

Para tratar de convergência, primeiramente é preciso falar da internet. Para Kurose e Ross (2013), a internet é uma rede de computadores que interconecta centenas de milhões de dispositivos de computação ao redor do mundo. Há pouco tempo, esses dispositivos eram basicamente PCs de mesa, estações de trabalho *Linux*, e os assim chamados servidores que armazenam e transmitem informações, como páginas da *Web* e mensagens de email. Conforme Dizard⁵ (apud MONTEIRO, 2001) a internet foi criada nos anos 1960, como uma ferramenta de comunicação militar, desenvolvida por engenheiros eletrônicos e um grupo de programadores, com o objetivo inicial de transmitir informações rápidas.

Ainda conforme o autor, em 1990 houve um número expressivo de usuários e, com o passar dos anos, crescia esse número de forma

⁴AMARAL, Neusa Maria. **Televisão e Telejornalismo**: modelos virtuais. Santos, SP: Intercom. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2233-1.pdf>> Acesso em: 22/ago/2020.

⁵DIZARD Jr, Wilson apud MONTEIRO, Luis. **A internet como meio de comunicação**: possibilidades e limitações, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/>> Acesso em: 20/set/2020.

impressionante, cada vez mais. No ano 2000, o Brasil já havia adquirido a internet com alta velocidade e com capacidade de ser até 77 vezes mais rápida do que a existente até então, favorecendo uma convergência entre os meios de transmissão de informações, incluindo os meios de comunicação de massa.

Segundo Mattos (1990), a primeira transmissão digital aconteceu em 2007, em São Paulo, enquanto que nas demais capitais aconteceu em 2009. Em setembro de 2009, 23 cidades brasileiras já estavam com seus domicílios equipados com a TV digital implantada em seus televisores.

A fase da Portabilidade, Mobilidade e Interatividade Social, (2010 até hoje), vem sendo um período marcado pela reestruturação do mercado de comunicação devido ao espaço ocupado pelas novas mídias, onde a produção e a distribuição de conteúdo são fundamentais para as redes de televisão.

No Brasil, o processo de desligamento do sinal analógico iniciou em 2016, porém, em algumas regiões, o prazo para continuar utilizando o sinal foi prorrogado até 2023. Segundo Mattos (1990), como padrão de transmissão digital o Brasil adotou o japonês SBTVD-T (Sistema Brasileiro de TV Digital Terrestre).

Paternostro (1999) afirma que esse processo de convergência é a unificação de todos os meios possíveis de comunicação. Conforme Kurose e Ross (2013), com a convergência digital, o telefone celular passou a ser utilizado para transmitir e receber a voz, além de, por meio dele, poder-se acessar a internet, assistir vídeos, programas televisivos, sintonizar uma rádio, fotografar, além de diversos outros recursos.

Desse modo, o usuário do aparelho celular passou a ser também um produtor de conteúdo, podendo transmitir informações através da internet, registrar momentos por fotos, produzir vídeos e áudios, além de interagir com os meios de comunicação por meio da interatividade, o que de certa forma representa o ponto alto da convergência digital.

3 TELEJORNALISMO

⁶“É preciso respeitar a força da informação visual e descobrir como uni-la à palavra.”

Paternostro apud Rezende

Para a maioria das pessoas, um programa de telejornalismo tornou-se um dos momentos mais esperados do dia. É o momento de relaxar depois de um árduo dia de trabalho e interar-se, se possível, nos mínimos detalhes, dos acontecimentos, sejam eles num contexto regional, nacional e/ou mundial. É claro que hoje, o fato de as notícias circularem com muita rapidez por meio da internet, acaba facilitando o hábito de cada indivíduo abastecer-se de informações no decorrer do dia.

Em contrapartida, a televisão permite ao cidadão informar-se com mais amplitude sob alguns aspectos. Isso porque buscar informação a partir dos telejornais possibilita às pessoas não apenas ler e ouvir os noticiários, mas também ter imagens sobre o que aconteceu, ou que está acontecendo. Por isso, os telejornais ainda têm público.

Neste capítulo, antes de conceituar e caracterizar o telejornalismo serão abordadas as categorias, gêneros e formatos em que se enquadra o jornalismo na televisão. Além disso, serão abordados os programas de telejornalismo sob o aspecto dos elementos que compõem as suas matérias jornalísticas.

3.1 TELEJORNAL: UMA ABORDAGEM SOBRE CATEGORIAS E GÊNEROS

Primeiramente é necessário falar sobre a categoria e o gênero em que se encaixa o telejornal. Souza (1994) chama a atenção para a importância de compreender o desenvolvimento da televisão, incluindo o aspecto tecnológico, para entender melhor os gêneros televisivos, e ressalta que a classificação dos

⁶ PATERNOSTRO, Vera Iris apud REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. Summus, São Paulo, SP. 2000, página 70.

programas não acompanha um padrão internacional, podendo variar de acordo com os interesses de cada emissora.

O autor explica que a distribuição dos programas de televisão em categorias corrobora com a necessidade de classificar os gêneros correspondentes. Desse modo, segundo ele, isso possibilita a cada categoria abranger vários gêneros e, até subgêneros, sendo capaz de classificar um grande número de elementos, como o espaço da produção, os anseios dos produtos culturais e os desejos do público receptor.

Dentre as categorias, Melo (apud Souza, 2004) define três que abrangem o maior número de gêneros: entretenimento, informação e educação. Já Souza (2004) considera que são cinco as categorias, acrescentando mais duas: publicidade e outros.

Para Kaminsky (apud Souza 2004), tanto a categoria quanto o gênero dos programas de televisão têm que ser analisados da mesma forma. Para o autor, a definição da palavra gênero simplesmente significa ordem. Souza (2004) classifica as categorias e os gêneros da televisão brasileira da seguinte forma:

a) Categoria entretenimento: abrange os gêneros auditório, colonismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, game show, humorístico, infantil, interativo, musical, novela, quis show, reality show, revista, série, série brasileira, sitcom, talk show, teledramaturgia, variedades, western e seus respectivos formatos.

b) Informação: abrange os gêneros debate, documentário, entrevista, telejornal e seus respectivos formatos.

c) Educação: abrange os gêneros educativo, instrutivo e seus respectivos formatos.

d) Publicidade: abrange os gêneros chamada, filme, comercial, político, sorteio, telecompra e seus respectivos formatos.

e) Outros: abrange os gêneros especial, eventos, religioso e seus respectivos formatos.

Para Eborlato (1991 apud Melo, 1985, p. 22), o telejornal, que é um gênero da categoria informação, apresenta mais quatro elementos como subgêneros: Informativo: quando a instituição assume papel de observadora atenta da realidade, cabendo ao jornalista proceder como “vigia”, registrando e

informando a sociedade sobre fatos e acontecimentos; Interpretativo: consiste em informações que visam fazer esclarecimentos, explicando e detalhando acontecimentos que não são claramente percebidos pelo público; Opinativo: reage diante de notícias, emitindo opiniões, sejam as próprias, seja a partir daquilo que lê, ouve ou vê. Nesse caso, o jornalista que opina assume uma posição de conselheiro, como formador de opinião; Diversional: serve para preencher os momentos de ócio das pessoas ou comunidades, oferecendo informações não necessariamente utilitárias, priorizando seções que buscam entreter, ou abrindo espaço para prender a atenção do público, divertindo-o.

Além disso, o autor afirma que o gênero diversional trata de uma narrativa jornalística que exige sensibilidade, envolvimento afetivo e profunda observação dos protagonistas das notícias e dos ambientes em que atuam. Ainda conforme Erbolato (1991 apud MELO, 1985), o jornalismo diversional engloba aqueles textos que, fixados enfaticamente no real, procuram dar uma aparência romanesca aos fatos e personagens captados pelo repórter.

Entre os subgêneros que integram o jornalismo diversional, estão as histórias de interesse humano, as histórias coloridas. Temer (2002) explica que a história de interesse humano, em alguns momentos, pode parecer irrelevante dentro de um contexto social, por conta de outros assuntos mais pertinentes e até mesmo mais urgentes de serem tratados pela mídia. Esse formato, no entanto, conquista seu lugar na imprensa, seja nos veículos impressos ou na TV, a partir do momento em que desperta a curiosidade e a emoção do público. Ainda segundo a autora, no que diz respeito a história colorida, tratam-se de relatos jornalísticos que privilegiam as características dos fatos, ou seja, dão ênfase aos detalhes que compõem determinado acontecimento.

Melo (1985) considera que o telejornal deve adotar apenas dois gêneros jornalísticos com base na intencionalidade: informativo e opinativo. Segundo ele, reflete nos posicionamentos profissionais de reprodução e interpretação do real. O autor conceitua o gênero informativo como o que corresponde às informações que se estruturam a partir de um referencial exterior à instituição jornalística.

A esse gênero, o autor agrega quatro subgêneros que o integram: nota, notícia, reportagem e entrevista. Quanto ao jornalismo opinativo, o autor esclarece que, no caso dos gêneros que se agrupam na área da opinião, a

estrutura da mensagem é co-determinada por variáveis controladas pelas instituições jornalísticas e que assumem duas feições: autoria (que emite a opinião) e angulação (perspectiva temporal ou espacial que dá sentido à opinião). A esse gênero o autor relaciona oito subgêneros opinativos: editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta.

Ainda segundo Melo (1985), o reconhecimento da existência de dois gêneros fundamentais no jornalismo (informativo e opinativo) obtém o consenso dos profissionais e estudiosos da área, independentemente das concepções ideológicas que assumem ou do modo de produção econômica que caracteriza a sociedade receptiva.

Machado (2000) considera complicado definir os gêneros televisivos enquanto categorias em função da grande diversidade que existe. Também afirma que os gêneros são absolutamente mutáveis e heterogêneos, não apenas pelo fato de que são diferentes entre si, mas também porque cada enunciado pode estar reproduzindo muitos gêneros ao mesmo tempo. Conforme o autor, é por isso que algumas vezes um mesmo programa apresenta dois ou mais gêneros, caracterizando, portanto, o chamado hibridismo.

Um exemplo de programa híbrido é percebido em produções audiovisuais que apresentam as categorias de entretenimento e informação juntas. Esta característica de programa é definida por Dejavite (2006) pelo termo infotenimento. A autora explica que esse termo surgiu durante a década de 1980, mas só ganhou força no final dos anos de 1990, quando passou a ser empregado por profissionais e acadêmicos da área de comunicação.

Dejavite (2006) afirma que jornalismo de infotenimento é o espaço destinado a matérias que visam informar e entreter, com assuntos referentes ao estilo de vida das pessoas, fofocas e curiosidades do cotidiano ao mesmo tempo em que aborda notícias de interesse humano. Logo, a autora conclui que o propósito é o de apresentar conteúdo que informa com diversão.

Conforme Souza (2004), o gênero de um programa está associado diretamente a um formato. Para o autor, o formato de um programa pode apresentar-se com uma combinação, de modo a reunir elementos de vários gêneros, possibilitando o surgimento de outros programas. Dessa forma, define-

se que formato está sempre associado a um gênero, do mesmo modo que o gênero está diretamente ligado a uma categoria.

3.2 O TELEJORNALISMO E SUA COMPOSIÇÃO

Com o objetivo e a responsabilidade de informar, o telejornalismo atrai milhares de pessoas à frente da TV durante a apresentação de cada edição diária. Para obter o maior número possível de telespectadores e apresentar um “resumo” do dia, os programas de telejornalismo são compostos de diversos assuntos, como política, esporte, economia, geralmente sendo os principais deles. Outro detalhe a ser observado é que o telejornalismo possui como diferencial, a imagem. O que, inegavelmente, lhe dá certa credibilidade, visto que, conforme diz uma expressão antiga, as pessoas preferem “ver para crer”.

O telejornalismo brasileiro traz consigo uma grande responsabilidade, tanto do ponto de vista social quanto político, uma vez que as possibilidades de acesso à educação formal no país ainda são precárias. Apesar disso, o telejornalismo, além de informar, acaba sendo um lugar para inserir o indivíduo na sociedade, de alguma forma.

Para Machado (2000), é importante não esquecer que o telejornal é um programa realizado ao vivo, ainda que sejam utilizados materiais pré-gravados ou de arquivo. Sua edição é “fechada” poucos minutos antes de entrar no ar e, muitas vezes, com as últimas notícias ainda chegando à redação.

Fazendo uma comparação, os veículos eletrônicos de comunicação (rádio e TV), levam algumas vantagens sobre os meios impressos. Segundo Rezende (2000), a primeira e talvez a principal virtude deles advém da capacidade de abolir a barreira do tempo. “(...) imediatos, rádio e televisão noticiam os fatos no mesmo tempo em que eles ocorrem. Tem-se, então, a possibilidade de eliminar o intervalo que separa o acontecimento de sua divulgação pela mídia” (REZENDE, 2000, p. 70).

Outro detalhe a ser observado, conforme explica Araújo (2017), é quanto à objetividade do telejornal, que organiza a distribuição das informações de forma mais direta e clara, selecionando as informações que são relevantes, ou seja, a essência do que se pensa que realmente os telespectadores precisam

saber sobre determinado acontecimento. Ainda segundo o autor, isso acontece porque a TV trabalha com velocidade e, desse modo, as informações precisam ser mais claras e precisas possível.

Para Chaparro (1994), o jornalismo envolve ações de interação entre emissor e receptor de elevada complexidade e, assim, torna possível a circulação de interesses, que o autor define como qualidade de definição do jornalismo. “(...) só é notícia o relato que projeta interesses, desperta interesses ou responde a interesses” (CHAPARRO, 1994, p. 119).

Dentre algumas especificidades do jornalismo da televisão, Coutinho (2012) destaca aquelas que considera como as características mais presentes apontadas por especialistas do telejornalismo: a oralidade, o texto-fala, a simplicidade, o vocabulário reduzido e a ênfase nas repetições” (COUTINHO, 2012, p. 52).

Ainda no tocante à linguagem dos telejornais, para Rezende (2000), o jornalismo na televisão padece ainda mais da limitação linguística pelo fato de que, em função da delimitação de tempo, os telejornais, sobretudo os do horário nobre da programação, são forçados a condensar ao máximo o noticiário. Segundo o autor, a veiculação do maior número de notícias ao menor número possível, lema dessa mentalidade de produção telejornalística, transforma os informativos quase numa mera sequência de manchetes, o que torna inevitável a redução vocabular.

(...) Segundo um levantamento realizado pela revista Veja na edição comemorativa dos 15 anos do Jornal Nacional, este noticiário se utilizou de cerca de mil palavras, quantidade irrisória se comparada à usada numa página de um jornal diário, em torno de 4 mil palavras (SQUIRRA, 1990 apud REZENDE, 2000, p. 27).

Conforme Rezende (2000), no início da década de 1990, o jornalista, escritor e tradutor Eric Nepomuceno denunciou a qualidade dos textos dos telejornais, sujeitos a uma pobreza vocabular estarrecedora, consequência do consenso de que a audiência majoritária não teria alcance para qualquer coisa além das mesmas cem ou 120 palavras utilizadas na redação de um noticiário. E ressalta que, “(...) apesar de advertir que não era o caso de se propor o emprego de uma linguagem ‘acadêmica’ ele questionava com veemência a

prática de confundir pobreza de vocabulário com clareza, inteligência criativa com simplicidade” (NEOPOMUCENO, 1991 apud REZENDE, 2000, p. 27. grifos do autor).

3.2.1 Elementos da Matéria Telejornalística

Para que um telejornal possa ser exibido é necessária uma equipe composta por profissionais de diversas áreas. Nesse processo, a parte técnica para a produção de um programa de televisão desenvolve um trabalho que, além de ajudar o telespectador na compreensão da notícia, ajuda a caracterizar a linguagem visual do telejornal. Para Yorke (1998), a construção da notícia se dá com base na organização dos trabalhos e dos processos produtivos. Conforme o autor, a notícia é elaborada, portanto, de acordo com uma lógica estabelecida pelo formato, tempo, e outras características do telejornal, assim, a padronização dos critérios para edição das matérias se dá como uma maneira de adequação à rotina produtiva.

Conforme Barbeiro e Lima (2002), o trabalho de uma produção de telejornal dá pouca visibilidade ao jornalista, no entanto, é de fundamental importância, pois a edição é a montagem final da reportagem que vai ao ar no telejornal. De acordo com os autores, essa é a etapa da elaboração da matéria onde fica mais clara a ação do jornalista em excluir e suprimir parte do material coletado, sob a ação da subjetividade.

3.2.1.1 Editando a notícia

Editar uma reportagem de TV é como contar uma história, e como toda a história a edição precisa de uma sequência lógica que, pelas características do veículo, exige a combinação de imagens e sons. Isto é, conforme Curado (2002), o trabalho de um editor é complexo, porque o editor é quem concretiza a pauta. A autora explica que, em alguns casos, ele faz a apuração básica dos dados para reportagem, a pesquisa, o histórico e o contexto (identifica e avalia

entrevistados), roteiriza a reportagem, acompanha a equipe de filmagem, faz as entrevistas, escreve o texto final e edita, deixando a reportagem pronta para a exibição. É claro que nem todas as redações funcionam deste modo, em especial, as de cidades do interior.

Ainda conforme a autora, outro trabalho essencial para a produção de um telejornal é a edição de arte. Este profissional geralmente não tem formação jornalística, porém, tem extrema afinidade com o dia-a-dia da notícia. Possui o talento para traduzir visualmente informações que não podem ser filmadas pela câmera. Além disso, o editor de arte também cria e implanta os cenários dos programas de notícia, “(...) que podem totalmente ser físicos, ou mistos, que tenham objetos de mobiliários ou de outra natureza além de serem virtuais, ou seja, mistura imagens utilizando os recursos de computação gráfica” (CURADO, 2002, p.53).

Ainda nessa etapa, outro trabalho importante é o do editor de imagens, também conhecido como o antigo “cortador ou montador”. Este, por sua vez, recebe as imagens feitas pelo repórter cinematográfico e faz a decupagem, selecionando aquelas imagens que estejam melhor adequadas ao texto do repórter e do editor de texto.

Segundo Barbeiro e Lima (2002), nas matérias mais elaboradas, geralmente de um dia para o outro, é possível uma conversa entre repórter e editor, e até mesmo o acompanhamento da edição pelo repórter. Ainda que embora isso seja exceção, e não o dia-a-dia quando todos são pressionados pelo *dead line*⁷. Além disso, os editores também escrevem cabeças⁸ e pés de matérias e notas que compõe o *script*⁹ do telejornal. Vale salientar que essa não é uma regra em todas as redações.

3.2.1.2 Elementos de cenografia, enquadramento e iluminação

⁷ *Dead line* é o prazo final dado ao repórter para retornar à emissora com uma reportagem a tempo de entrar no ar. É usado também no prazo de fechamento do telejornal (PATERNOSTRO, 1987, p. 89).

⁸ A cabeça de matéria é sempre lida pelo apresentador e dá o gancho da matéria (PATERNOSTRO, 1987, p. 87).

⁹ O *Script* significa a lauda no telejornalismo. Possui características especiais e espaços para marcações técnicas que devem ser obedecidas na operação do telejornal (PATERNOSTRO, 1987, p. 98).

Segundo Arrabal¹⁰ (2007), os telespectadores precisam se identificar com os cenários, ou seja, o cenário precisa contextualizar e estar em sintonia com o conteúdo apresentado para atrair ainda mais a atenção do público, na hora em que o programa vai ao ar. Outro detalhe que destaca o autor, é referente à iluminação. Segundo ele, pensar no desenho da iluminação durante o desenvolvimento dos projetos cenográficos, também é uma das atribuições dos profissionais que trabalham no Departamento de Artes. Posteriormente, já com o cenário projetado e com as posições das câmeras definidas, são determinados os pontos dos *spots*.

O autor ainda afirma que a iluminação é um recurso utilizado para chamar ou tirar a atenção do telespectador de um determinado ponto, dependendo da situação. Ainda segundo ele, em alguns programas, a redação ao fundo é menos iluminada do que o set em primeiro plano, onde ficam os apresentadores.

Outro detalhe a que Arrabal (2007) chama atenção, é de que não se pode projetar o cenário sem pensar em iluminação e enquadramento ao mesmo tempo. Além disso, para que o produto final tenha bom resultado, esses três elementos devem ser criados simultaneamente. “(...) Quando a gente pensa no cenário, a gente já pensa na posição das câmeras. Você já pega parte do enquadramento que você quer mostrar e vai calculando no programa 3 D¹¹” (ARRABAL, 2007, p. 37).

Hernandes (2006) explica que a possibilidade de deixar um objeto dentro ou fora do quadro caracteriza o enquadramento. Se a opção for mostrar, essa escolha pode ser feita por meio de uma série de planos de câmera. “Pode ser de muito longe, dentro de um determinado contexto, ou de muito perto, a ponto de se exibirem todos os detalhes” (HERNANDES, 2006, p. 137).

Para Arrabal (2007), a escolha do enquadramento não é feita de forma arbitrária. Para os conteúdos sérios, por exemplo, não cabem enquadramentos

¹⁰ Alexandre Arrabal é diretor do Departamento de Artes da Central Globo de Jornalismo (VRAC, 2006, p. 34).

¹¹ Programa 3 D é um processo de manufatura de objetos sólidos tridimensionais que se baseia na edição de material por camadas a partir de um arquivo digital. Blog Vulcano empresa Júnior. Disponível em: <<https://vulcanoej.com.br/2019/02/28/o-que-e-a-impresao-3d/>> Acesso em: 14/set/2020.

muito abertos. “Por exemplo, no cenário virtual do Fantástico fica ridículo você falar de uma tragédia e ficar naquele plano” (ARRABAL, 2007, p. 37). Hernandez (2006) afirma que quanto mais fechado um plano, mais ele transmite intensidade, foco e afetividade, ressaltando o apresentador e dissolvendo o fundo. “Na TV, o grande plano geral tem utilização muito limitada. Os detalhes desaparecem em uma tela pequena” (HERNANDES, 2006, p. 140).

Para Charaudeau (2006), a imagem é uma representação fiel e testemunho da realidade, entretanto, ao mesmo tempo, é o espelho das próprias pessoas, que, dificilmente, entram em contato com o acontecimento na “íntegra”. Segundo o autor, quando este chega ao público, já está devidamente editado pelo veículo responsável.

3.2.1.3 Colocando o telejornal no ar

Chega o momento de colocar o telejornal no ar. Desse modo, Maxwell Vrac¹² (2006 apud HERNANDES, 2006) explica os detalhes técnicos que colocam um programa no ar, com base num dos mais conhecidos telejornais do país, o “Jornal Hoje”, da TV Globo.

Ele explica que na abertura do programa, uma das câmeras inicia fazendo um pequeno passeio que vai se movimentando para a direita e ao mesmo tempo fechando o enquadramento. Ainda que este tipo de abertura não seja uma regra, muito menos o único nos dias de hoje. A trilha de abertura diminui quando os apresentadores saúdam os telespectadores nesta mesma câmera. Em seguida, para outra câmera leem a escalada¹³, primeiro item no espelho¹⁴, que por sua vez, é um resumo do que será apresentado naquela edição.

¹²VRAC, Maxwell. **A construção da imagem no telejornalismo**. PUC, Rio de Janeiro, 2006.

Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13367/13367_4.PDF> Acesso em: 13/set/2020.

¹³ Escalada significa frases de impacto sobre os assuntos do telejornal que abrem o programa. O mesmo que manchetes. Uma escalada bem elaborada deve prender a atenção do telespectador, do começo ao fim do telejornal (PATERNOSTRO, 1987, p. 91).

¹⁴ Espelho é a ordem da entrada das matérias no telejornal, sua divisão por blocos, a previsão dos comerciais, chamadas e encerramento. Como a própria palavra indica, reflete o telejornal. É feito pelo editor-chefe, e todas as pessoas envolvidas na operação do programa recebem uma cópia do espelho (PATERNOSTRO, 1987, p. 92).

Ainda de acordo com o autor, a escalada tem como objetivo mostrar os principais assuntos que vão ser abordados. Além disso, os apresentadores, que também participam da elaboração das notícias, se alternam na leitura. Ele explica ainda, que na maioria das vezes, o texto sobre um determinado assunto é dividido pelos dois apresentadores. Exceto, evidentemente, quando um programa tem apenas um apresentador. Além disso, ele afirma que a linguagem é coloquial, porém, sem deixar de lado a credibilidade e a seriedade, permitindo que os apresentadores “brinquem” com o texto lido e, que, com isso, o conteúdo acaba ficando de certa forma mais leve.

Vrac (2006) ressalta que no momento da escalada, o objetivo também é o de tentar atrair a atenção dos telespectadores para o conteúdo que será apresentado na edição que acabou de começar. Em alguns casos, a fala dos apresentadores é coberta por *teasers*¹⁵, imagens selecionadas das reportagens. Ainda segundo o autor, em 1977, a abertura do Jornal Hoje era composta com a imagem da notícia, entrando na tela em seguida a vinheta gráfica que mostra diferentes pedaços de um “H”e, ao final, ele entra na frente do mapa mundi (fazendo alusão ao nome do programa, Jornal Hoje). Em seguida, a primeira notícia é lida e o jornal prossegue.

No final de cada bloco, com exceção do último, há chamadas para ao que vai ser abordado depois do intervalo. Enquanto as chamadas das próximas notícias são lidas pelos apresentadores, o enquadramento vai abrindo aos poucos e a trilha da vinheta do programa é tocada. Dividido em três blocos, o Jornal Hoje exibe, em média, oito reportagens por edição. As demais notícias que preenchem o tempo restante são transmitidas aos telespectadores por meio de outros segmentos jornalísticos como:

Nota Pelada ou Simples: “apresentador lê a notícia. Não tem imagens” (HERNANDES, 2006, p. 124).

Nota Coberta: é a forma mais comum de apresentação de notícias com imagens na televisão.

¹⁵*Teaser* é uma pequena chamada gravada pelo repórter sobre uma notícia, para ser colocada na escalada do telejornal. Serve para atrair a atenção do telespectador. Pode ser um *teaser* só de imagem, quando esta justifica por ser excluída ou “quente”. Paternostro (1987, p. 99).

Normalmente é formada por duas partes [...]: 1 – cabeça – texto que corresponde ao lead em jornal impresso e que é lido pelo apresentador em quadro; 2 – off – a narração do apresentador ou do repórter feita enquanto as imagens da notícia são exibidas na tela do televisor (HERNANDES, 2006, p. 124 e 125).

Outra alternativa que dá segmento ao telejornal é o *Stand up*, que mostra “(...) o repórter em pé no local do fato, nas transmissões ao vivo ou gravada, dirigindo-se à câmera para relatar um fato, concluir um raciocínio ou complementar uma informação que não se tenha imagem para ilustrar” (REZENDE, 2000, p. 148).

É importante salientar que no telejornalismo, para que um programa seja exibido é necessário ter uma equipe composta por profissionais de diversas áreas, e não especificamente por jornalistas formados. O trabalho de uma produção de artes, por exemplo, é fundamental para a compreensão da notícia pelos telespectadores, além de caracterizar a linguagem visual do telejornal, aliado ao trabalho não menos importante de profissionais que cuidam da parte técnica, como som e imagem.

4. JORNALISMO ESPORTIVO

¹⁶“*Trabalhar com jornalismo esportivo tem suas especificidades. Ele se confunde, frequentemente, com puro entretenimento.*”

Barbeiro apud Santos; Affonso

Conforme mencionado na introdução deste trabalho monográfico, o futebol e outras modalidades esportivas tiveram grandes dificuldades para ingressar nos meios de comunicação e conquistar a predileção dos brasileiros. Isso só começou a ser possível quando, paralelo ao processo de desenvolvimento da industrialização e especialização no país, o jornalismo esportivo buscou seu espaço na imprensa brasileira.

Historicamente, o jornalismo esportivo iniciou sua trajetória no jornal impresso; no entanto, hoje, está em todos os veículos da mídia brasileira, inclusive na internet. No Brasil, a inserção do jornalismo esportivo na grade de programação dos veículos, hoje, é imprescindível para proporcionar à parte da população um momento de informação e entretenimento capaz de oferecer instantes de distração e lazer para o cotidiano das pessoas.

Este capítulo transita pela história do esporte, sobretudo do futebol, abordando como foi sua aceitação pelo público e, principalmente, pelos veículos de comunicação a respeito do tema esporte como conteúdo de mídia. Além disso, é importante falar sobre sua conceituação e características, do início da imprensa esportiva até a contemporaneidade.

¹⁶ BARBEIRO, Heródoto apud SANTOS, Leonor Werneck dos; AFFONSO, Lucas Torres de Oliveira. **Jornalismo esportivo e audiência:** a linguagem do programa globo esporte. Escola de Comunicação, UFRJ, RJ, 2013. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_ecos/1a22.pdf> Acesso em: 12/out/2020.

4.1 AS PRIMEIRAS MANCHETES ESPORTIVAS NA MÍDIA BRASILEIRA

Conforme Coelho (2004), em 1910, em São Paulo, o jornal “Fanfulha” já trazia páginas de divulgação esportiva. Eram relatos de páginas inteiras dedicadas ao futebol praticado por times amadores italianos. Segundo o autor, o Fanfulha não era um jornal de elites, nem formava opinião, mas naquela época atingia um grande número de italianos que morava na cidade. O jornal publicava relatos de um esporte que ainda não era apaixonante e nem cercado de multidões. “Sem o Fanfulha, não haveria relatos sobre a primeira década do futebol brasileiro” (COELHO, 2004, p. 8).

Ribeiro (2007) contrapõe, na versão dele, que o jornalismo esportivo teria nascido antes, em 1856, com *O Atleta*, que passava orientações de aprimoramento físico para os habitantes do Rio de Janeiro. O autor, no entanto, afirma que a imprensa esportiva que procurava os eventos e competições do meio, veio um pouco depois, em 1885, quando começaram a circular *O Sport e o Sportman*.

Em 1891, surgiu em São Paulo *A Platéia Sportiva*, um suplemento de *A Platea*, criado em 1888. Dez anos depois, em 1898, também em São Paulo, surgiram a revista *O Sport* e o jornal *Gazeta Sportiva*, periódico de distribuição gratuita que circulava somente aos domingos (RIBEIRO, 2007, p. 26 e 27, grifos do autor).

O autor diz ainda que com a chegada do futebol ao Brasil, trazido por Charles Miller em 1894, os periódicos pouco citavam o futebol. A prioridade eram modalidades esportivas então mais populares como o turfe, as regatas e o ciclismo. O autor explica que quando o futebol começou a ganhar adeptos no país, os principais jornais pouco se importavam em noticiar os resultados das partidas realizadas, mas os benefícios ou prejuízos que o então novo esporte poderia trazer à população. Mais do que isso, “(...) um fotógrafo escalado para cobertura deveria estar muito mais preocupado em registrar a presença e as vestimentas de nobres senhores e senhoras do que propriamente o jogo” (RIBEIRO, 2007, p.27).

Coelho (2010) corrobora, afirmando que naquele início, o futebol era cercado de desconfiança e preconceito. Para o autor, um dos mais pessimistas

no sentido de o futebol “vingar” no país foi o escritor Graciliano Ramos, que ignorava totalmente a possibilidade de o Brasil cativar o público desportivo com a difusão do futebol.

Para Coelho (2010), não era porque Graciliano Ramos tivesse algo contra a modalidade, ainda que seu esporte preferido fosse o remo, mas sim, porque o escritor tinha como premissa, o fato de que tudo o que vinha de fora do país não poderia “pegar” no Brasil com facilidade. “(...) e nada mais inglês do que o futebol. Pelo menos naqueles tempos. Pouca gente acreditava que o futebol fosse assunto para estampar manchetes” (COELHO, 2010, p.7).

Ribeiro (2007) confirma que isso ocorria pelo fato de que a elite paulistana, que começou a jogar futebol, incluindo Charles Miller, não via com “bons olhos” a popularização do esporte, querendo que ele fosse praticado apenas pela elite. A partir de 1901, com a criação da Liga de Futebol Paulista, composta por apenas cinco clubes da elite paulistana, o futebol virou notícia.

O autor salienta ainda que, em 1902 a imprensa começou a descrever o que realmente acontecia no campo, quando Mário Cardim, apaixonado por futebol, escreveu uma grande reportagem para O Estado de São Paulo, jornal onde trabalhava, descrevendo todos os detalhes de um jogo. Segundo Ribeiro (2007), Cardim, ao escrever o texto, “(...) evidentemente enchia a bola dos jogadores do Paulistano, clube que ajudou a criar, e também dos organizadores da Liga, da qual também fazia parte” (RIBEIRO, 2007, p. 28).

Coelho (2010) conta que no início do século XX, o Rio de Janeiro impulsionava o Brasil, e os jornais também dedicavam cada dia mais espaço ao futebol. Os jogos dos grandes times da época, aos poucos, foram ganhando destaque. Até que o Clube de Regatas Vasco da Gama, em 1923, venceu a segunda divisão apostando na presença dos negros em seus quadros. “Era a popularização que faltava. Os negros entravam de vez no futebol, tomavam a ponta do esporte” (COELHO, 2010, p. 11).

Além disso, o autor explica que clubes como Flamengo e Vasco foram fundados ainda em 1895 e 1898 respectivamente, mas até 1910 só as regatas estavam em atividade nos dois clubes. Diante disso, o futebol começou a ganhar espaço entre todas as classes sociais, pois havia uma elite que mantinha o poder de organização dos principais torneios.

Coelho (2004) ainda comenta que no Rio de Janeiro, em 1930, surgiu o *Jornal dos Sports*, considerado o primeiro diário esportivo do Brasil. Dessa forma, também foi o primeiro a passar por preconceitos relacionados ao jornalismo esportivo.

Durante o século passado, dirigir redação esportiva queria dizer “tourear” a realidade. Lutar contra o preconceito de que só os de menor poder aquisitivo poderiam tornar-se leitores desse tipo de diário. O preconceito não era infundado, o que tornava a luta ainda mais inglória. De fato, menor poder aquisitivo significava também menor poder cultural e, conseqüentemente, ler não constava de nenhuma lista de prioridades. E se o futebol, como os demais esportes, dela fizesse parte, seria necessário ao apaixonado ir ao estádio, isto é, ter menos dinheiro para comprar boas publicações sobre o assunto (COELHO, 2004, p.9, grifos do autor).

Também de acordo com Coelho (2004), a notoriedade do jornalismo esportivo no Brasil cresceu na mesma proporção em que o futebol. A paixão do brasileiro pelo esporte foi tão grande que motivou até a criação de revistas exclusivas voltadas ao assunto, porém, a maioria dessas revistas tinha vida curta.

Segundo Ribeiro (2007), depois que a inovação no modo de fazer jornalismo esportivo ocorreu, ainda na década de 1920, quando o jornalista Mário Filho assumiu a página de esportes de *A Manhã*, o cenário começou a mudar. Em 1928, ele promoveu mudanças que permaneceriam para sempre no jornalismo esportivo brasileiro. Conforme o autor, Mário Filho acabou com todo e qualquer formalismo de expressão e transformou os textos, principalmente as entrevistas, com uma linguagem nova e simples, escrevendo com as palavras e expressões que eram faladas apenas nas ruas e arquibancadas dos estádios.

Segundo Coelho (2010), a presença de cronistas conhecidos como Mário Filho e seu irmão Nelson Rodrigues, com seus relatos sobre futebol em forma de crônicas, impulsionou e deu muita notoriedade ao tema esporte nos meios de comunicação.

Essa evolução aumentou alguns anos depois, com as conquistas dos mundiais de futebol pela Seleção Brasileira, em 1958, 1962 e 1970. Conforme o autor, esses fatores contribuíram para que o jornalismo esportivo ganhasse destaque e se consolidasse entre os conteúdos jornalísticos na imprensa brasileira.

Para Coelho (2004), foi a partir daí, definitivamente, que o Brasil passou a ter uma revista esportiva com vida regular. Além disso, autoridades e donos dos grandes veículos passaram a ver as pautas sobre esporte com outra perspectiva, já que, na época, só se dava ênfase ao noticiário sobre assuntos como política, por exemplo.

Já no rádio, o esporte era destaque há muitos anos. Conforme Coelho (2004), o primeiro jogo transmitido pelas ondas do rádio foi ainda nos idos de 1938, na França. Na ocasião, o Brasil venceu a Polônia pelo placar de 6 a 5, e o jogo foi transmitido pela Rádio Clube do Brasil. O autor ressalta que no rádio, as narrações esportivas marcaram o que chama-se até hoje de crônica esportiva e destaca ainda que, nessa época, nomes como o de Osmar Santos, Fiore Gilioti, Waldir Amaral, entre outros narradores, ficaram imortalizados na imprensa esportiva do país.

Logo depois, os aficionados não só por futebol, mas também por outras modalidades esportivas, passaram a ter um atrativo ainda melhor com os eventos esportivos sendo transmitidos com mais ênfase, ao vivo, pela televisão, a partir de 1980. Segundo Matos (1990), posteriormente, na década de 1990, surgiu a Lei que regulamentou o serviço de TV a cabo no Brasil. Diante disso, o autor explica que com a Lei aprovada, canais por assinatura viraram tendência. Com isso, os investimentos em canais especializados em esportes pelas emissoras, sobretudo a Globo, intensificaram as transmissões de eventos esportivos por meio da televisão, além de gerar a expansão de mercado para profissionais da área de comunicação no jornalismo esportivo, como destacado anteriormente.

Coelho (2004) chama a atenção para o fato de que, depois do início das transmissões dos jogos pela televisão, os jornalistas começaram a descrever detalhadamente os fatos como eles realmente aconteciam, pois, até então, eram narrados de forma exagerada.

Nesse caso, conforme o autor, convém lembrar que o fato do rádio não ter a imagem, a rigor dá ao repórter ou ao narrador, a incumbência de descrever os principais lances da partida com detalhes mais minuciosos. Além disso, ressalta-se a característica peculiar do rádio de levar a emoção aos torcedores que, por sua vez, ouvem a descrição do contexto do jogo e, sem a imagem, só podem imaginar o que está acontecendo. Por isso, o “exagero” ao

qual Coelho (2004) se refere, visa dar àquele evento que está sendo transmitido, contorno de espetáculo, tornando-o mais atraente e, com isso, propiciando ao torcedor a emoção e a nostalgia, motivando-a continuar na audiência e não migrar para a transmissão de outro veículo concorrente.

Com o passar dos anos, a televisão também começou a dar a suas transmissões esportivas essa característica eloquente de narrar jogos, principalmente no caso do futebol. Coelho (2004) chama a atenção para maneira “ensandecida” como Galvão Bueno narra os jogos na Globo, tanto em partidas da Seleção Brasileira quanto dos principais clubes do país.

Pelo fato de a televisão proporcionar ao telespectador a imagem do jogo, há necessidade de exagerar na eloquência no momento da narração de um gol? Para o jornalista Juca Kfoury (2004 apud COELHO, 2004, p.63), o grito “exagerado” na hora de um gol, por exemplo, é totalmente desnecessário, pois para ele, basta o narrador se manifestar naturalmente ao se referir ao gol, justamente porque a TV já está mostrando o que aconteceu naquele momento da partida.

Nesse caso, Coelho (2004), comenta que o que se pode interpretar é que a televisão, mesmo hoje, se utiliza dos mesmos recursos que o rádio sempre usou, do qual procura super-dimensionar a transmissão com o objetivo de torná-la mais atraente e entusiasmar o telespectador, dando ao evento televisivo (no caso, o futebol) um aspecto de show.

Coelho (2010) ainda destaca que, com a transmissão dos esportes pela televisão, outras modalidades como voleibol e basquete também se beneficiaram e tiveram mais visibilidade. Sendo assim, os profissionais precisaram se especializar cada vez mais para acompanhar as adaptações do jornalismo. “Não existe jornalista de esportes, existe jornalista, aquele que se dedica a transmitir informações de maneira geral, o especialista em generalidades” (COELHO, 2004, p 37). O autor ainda reitera, afirmando que dificilmente o profissional conseguirá falar apenas do esporte com o qual tem mais intimidade, o que explica o surgimento dos comentaristas especializados que não são, necessariamente, jornalistas.

Ainda na década de 1980, outro fato marcante, segundo Ribeiro (2007), foi a busca da hegemonia da Rede Globo nas transmissões esportivas no Brasil. “Era uma briga em que o tamanho do cofre seria fundamental no

momento de contratar os principais profissionais do mercado” (RIBEIRO, 2007, p.253). Hoje, com o investimento de canais por assinatura, outras emissoras especializadas no segmento esportivo, equilibraram mais a concorrência sobre esses e outros aspectos.

Coelho (2004) explica que nos anos 1970, a TV Record chegou a “dar as cartas”, pois era quem detinha os direitos de transmissão. Nos anos 1980, foi a vez da Bandeirantes, que inclusive se auto-intitulou o “canal dos esportes”. Nas últimas três décadas, a Globo praticamente se apropriou dos direitos de transmissão dos principais campeonatos de futebol do país, além dos jogos da Seleção Brasileira em amistosos, Copas do Mundo e Olimpíadas. Com o monopólio global, a TV carioca só disponibiliza os principais lances das partidas depois da apresentação do Globo Esporte, seu principal programa diário do gênero esportivo.

Conforme o autor, a vida da Globo foi facilitada com a extinção da TV Tupi em 1989, que até então era sua maior concorrente. Em 1981, Galvão Bueno chegou à Globo para narrar a Fórmula 1, que na época tinha como principal narrador Luciano do Valle.

Segundo Coelho (2004), a partir de 1990, as grandes empresas de comunicação resolveram expandir mais as transmissões de eventos esportivos e abriram espaço para canais especializados. Desse modo, em 1991, as empresas TVA e GLOBOSAT começaram a implantar os canais por assinatura. O investimento era em canais segmentados de esportes, iniciando mais uma forte disputa pela detenção de direitos de transmissão dos eventos.

O autor ainda ressalta que, ao analisar a abrangência dos esportes nos meios de comunicação, principalmente depois da criação do *Sportv* e outros canais por assinatura, observa-se o nítido o crescimento de espaços para o jornalismo esportivo, que proporciona ao público uma variedade bastante atrativa dos programas esportivos apresentados pelas emissoras de TV.

Além de apresentar transmissões de jogos ao vivo, as emissoras também produzem programas de esportes nos moldes do telejornalismo, informando e ao mesmo tempo entretendo o público, caracterizando, segundo Dejavite (2006), uma categoria chamada *Infotainment*, conforme abordado no capítulo anterior deste trabalho monográfico.

No tocante à definição do que caracteriza a notícia ou não, Moraes (2012) diz que isso passou a depender nem tanto do dever de informar o que é relevante, mas do que é interessante ao público, que atinge o maior número de pessoas, gerando lucro pela audiência e pela demanda social. No caso específico de notícias esportivas, ainda conforme Moraes (2012, p. 57, grifos do autor), “os assuntos esportivos foram gradativamente ocupando espaço nos grandes jornais até ganharem publicações especializadas, como *Lance*, *Marca*, *Vencer*, *Olé*, entre outros”.

4.2 FUTEBOL: UMA ATRAÇÃO DA TV TRADUZIDA EM ESPETÁCULO

Para compreender o fenômeno do futebol no Brasil, é preciso entender antes, como o futebol tornou-se o foco principal de programas de televisão a ponto de o esporte ser sinônimo de espetáculo.

(...) o torcedor tem a imaginação de que não está só, de que tem algo em comum com outros espectadores que tomam partido, a favor do mesmo esportista ou da mesma equipe que ele, e, nestas condições, não se envergonha de manifestar em voz alta seus sentimentos e opiniões (BEZERRA, 2008, p. 70).

Segundo Moraes (2008), o futebol é um produto similar ao de uma indústria, que movimenta em todo o mundo U\$\$ 250 bilhões por ano. Para Melo (2003, apud Moraes, 2012), há três funções do esporte na comunicação de massa: informar, instruir e persuadir. Além disso, deve-se levar em conta as questões de publicidade nos meios de comunicação.

Charaudeau (2006) afirma que a informação midiática tem como objetivo gozar da maior credibilidade possível com o maior número de receptores. Para o autor, a credibilidade estaria ligada a uma racionalidade afastada do espetáculo na transmissão da informação, algo que se conquista ao longo do tempo, adquirindo o reconhecimento do público. Segundo Lage (1999), em função da influência do esporte na mídia, emissoras como a Rede Globo, por exemplo, investem altos valores em dinheiro, comprando direitos de

transmissão de jogos, com o intuito de cativar o telespectador e garantir patrocinadores.

Nesse processo, as aparições de apresentadores e repórteres não só nas transmissões dos jogos, mas também nos programas esportivos, relatando o que de mais relevante aconteceu, tornaram-se indispensáveis ao telespectador. “A imagem já não basta, é preciso ser acompanhada de um contador da história, relatando o fato que está ocorrendo naquele momento: o jogo” (BEZERRA, 2008, p. 45).

Lage (1999) afirma que o público deixou de interpretar por si próprio os acontecimentos do jogo, justamente pelo trabalho dos profissionais como repórteres, comentaristas, narradores e apresentadores.

Na programação esportiva da televisão, os programas de debates e o noticiário esportivo prendem a atenção do telespectador, até por oferecerem a ele, hoje em dia, diversas formas de interatividade, embora o “carro chefe” das atrações esportivas nas emissoras de TV continue sendo as transmissões ao vivo dos jogos de futebol, não só do Brasil, mas de várias partes do mundo. Conforme já citado na introdução deste trabalho acadêmico, Mario Llosa (2012) compara os eventos esportivos transmitidos na TV com os shows de música que reúnem multidões de pessoas e as excitam mais que qualquer outra mobilização de cidadãos: comícios políticos, procissões religiosas ou convocações cívicas.

Para Debord (2003), espetáculo é baseado no entretenimento. Novaes (2005) completa, ressaltando que o espetáculo está diretamente relacionado à TV, uma vez que esta é um meio de transmissão de imagens e, hoje, mais do que nunca, com muita interatividade com o telespectador.

O autor ainda afirma que o espetáculo é uma permanente “guerra do ópio” para confundir bem com mercadoria ou satisfação com sobrevivência, tudo conforme suas próprias leis. O autor diz que, “(...) se o consumo da sobrevivência é algo que deve crescer sempre, é porque a privação nunca deve ser contida. E se ele não é contido, nem estancado, é porque não está para além da privação, é a própria privação enriquecida” (DEBORD, 2003, p. 34).

Llosa (2012) afirma que, atualmente, os esportes ganharam uma importância que só tiveram na Grécia antiga. “Para Platão, Sócrates, Aristóteles e demais frequentadores da Academia, o cultivo do corpo era simultâneo e

complementar ao cultivo do espírito, pois acreditavam que ambos se enriqueciam mutuamente” (LIOSA, 2013, p.22).

O problema, segundo o autor, é quando o futebol reúne grupos violentos de torcedores que provocam confrontos homicidas, incêndios de arquibancadas e dezenas de vítimas. Isso mostra que, em muitos casos, não é a prática de um esporte que estimula tantas pessoas a ir ao estádio e, sim, um ritual que provoca no indivíduo instintos irracionais e reações não civilizadas, que o fazem comportar-se durante a partida como um ser primitivo.

Debord (2003) ressalta que a sociedade do espetáculo nega a realidade e se prende aos sonhos fomentados pela aparência, a partir da relação estabelecida entre o consumo, o dinheiro e os veículos de comunicação, que trabalham por meio de representação, em especial a TV, que representa o mundo e sua realidade via discurso pautado por imagens. Para Marfuz e Silva (2005), a relação entre o gênero esportivo e o entretenimento é caracterizada como uma tendência geral do telejornalismo, “(...) o espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia se desenvolvendo por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores” (DEBORD, 2003, p. 17).

4.3 O ¹⁷STREAMING: UM NOVO JEITO DE TRANSMITIR FUTEBOL

Segundo Jenkyns (2006), a convergência não veio para consumir a substituição dos meios de comunicação antigos por outros mais contemporâneos; pelo contrário, acabou proporcionando a alguns, os recursos tecnológicos capazes de adaptá-los a ferramentas que os transformaram em veículos ainda mais atraentes e sofisticados. Para o autor, convergência

¹⁷Tecnicamente, o conceito de *streaming* pode ser entendido como a transferência de dados para internet com o intuito de enviar informações multimídia de servidores para clientes. Já na prática, ele funciona da seguinte forma: quando o usuário executa o *player* para um *streaming* de vídeo ou de áudio, dá-se início a um processo de transferência de frações do arquivo, no qual é baixada uma pequena parte e o conteúdo é imediatamente iniciado. Sendo assim, o servidor continuará a enviar todo o resto do arquivo enquanto o usuário assiste/ouve, de modo que ele não precise esperar o término da transferência para que possa começar a assistir ou ouvir. Blog K2. Disponível em: <<https://k2ponto.com.br/blog/o-que-e-servico-de-streaming-e-como-ele-funciona/>> Acesso em: 28/maio/2020.

significa um fluxo de conteúdos por meio de múltiplas plataformas de mídia, unindo transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.

Em meio a todo esse processo de convergência, o celular é que acaba incorporando avanços tecnológicos impressionantes. Conforme Jenkyns (2006), em 2004, aguardados filmes já eram exibidos em parte da Índia por meio de aparelhos de celular com modelos de tecnologia avançada e de vídeo em *streaming*. Ele ainda afirma que essa foi a primeira vez que um longa-metragem esteve inteiramente acessível via celular. Na época, ainda não se tinha como saber se as pessoas se adaptariam a esse tipo de recurso.

Mais recentemente, no meio esportivo não foi diferente, pois já se podia assistir a jogos de futebol das principais ligas do mundo, contando com serviços de *streaming* de esportes ao vivo, com veículos especializados, a exemplo da emissora alemã DAZN, a primeira do mundo a investir nesse segmento. A DAZN trabalha com transmissão de jogos internacionais, com foco nas principais ligas do futebol europeu, no formato de *streaming*, pelo *Facebook*¹⁸ e também pelo *You Tube*¹⁹. Em nível de Brasil, também pode se observar movimentações para essa forma de transmissões, tanto em vídeo, como em áudio.

Em Caxias do Sul, RS, a Bitcom, empresa de comércio e serviços de provedores de internet, há 25 anos no mercado, resolveu inovar e há cerca de um ano trabalha com produção de conteúdo de mídias via *streaming*, com programas de jornalismo e entretenimento, sendo a primeira emissora da região serrana do RS a se lançar no mercado dos meios de comunicação com esse formato exclusivo de transmissão. Dentre esses conteúdos, está a transmissão ao vivo de jogos de futebol profissional e amador, além de programas de debates e notícias esportivas.

¹⁸ O *Facebook* é um site e serviço de rede social em que os usuários postam comentários, compartilham fotos e *links* para notícias, além de outros conteúdos interessantes na *Web*. Eles também jogam, conversam e transmitem vídeos ao vivo. O *facebook* nasceu em fevereiro de 2004 com base na Universidade de *Harvard*, criado por *Mark Zuckerberg*, juntamente com *Edward Saverin*, quando ambos ainda estavam na faculdade. Por Thais Dias, Blog Influ. Disponível em: <<https://influ.me/blog/o-que-e-facebook/>> Acesso em: 03/ out/ 2020.

¹⁹ O *You Tube* é um site que possibilita a publicação e o compartilhamento de vídeos em formato digital. Fundado em fevereiro de 2005 por *Jawed Karim*, *Chad Hurley* e *Steve Chen*, o *You Tube* possibilita a hospedagem de qualquer tipo de vídeo. Por Guilherme Pin, Blog Influ. Disponível em: <<https://influ.me/blog/entenda-o-que-e-youtube/>> Acesso em: 03/ out/ 2020.

Para a transmissão de jogos do campeonato brasileiro, por exemplo, por não deter os direitos de transmissão por imagens, a emissora faz transmissões apenas por áudio, tal como no rádio, porém, antes de a “bola rolar”, no intervalo e após as partidas, é possível fazer e veicular imagens em tempo real do entorno e do ambiental do estádio, além de mostrar entrevistas e matérias gravadas.

Essa mescla de transmissão por imagens e por áudio, bem como de gêneros de programas que, ao mesmo tempo, trazem notícia e entretenimento para o internauta, caracteriza, segundo Souza (2004), o modo híbrido de transmissão. A hibridização que, segundo Duarte (2004) é a marca da programação da televisão contemporânea, que agora também migra para a internet e suas transmissões via plataforma de *streaming*.

Esse formato de transmissão que pode ser uma tendência no âmbito esportivo, ainda mais se for aprovada a Medida Provisória (MP) e 984 proposta pelo Presidente da República, Jair Bolsonaro, que altera as regras para os direitos de transmissão de jogos no país. A MP, que ainda tramita no Congresso Nacional aguardando o decreto legislativo, caso seja aprovada, dá direito aos clubes mandantes de cada partida serem os únicos que, na prática, podem negociar com as emissoras de TV e outras plataformas interessadas, a exibição de seus jogos. Logo, cresce a possibilidade de as transmissões via *streaming* ganharem ainda mais força no jornalismo esportivo brasileiro.

5. JORNALISMO LITERÁRIO

²⁰“Na verdade, o jeito de caçar a inspiração é escrevendo. Palavra puxa palavra, frase puxa frase e de repente lá está a ideia, à nossa espera.”

Moacyr Scliar

Para algumas pessoas, a relação entre “jornalismo e literário” é tão desconhecida que nem imaginam que dentre tantos gêneros literários o jornalismo possa ser mais um deles. A fronteira entre eles é tão tênue que um recorre aos recursos e às visões do outro. Para Castro e Galeno (2002), as técnicas de narração presentes no interior do campo literário possibilitam ressaltar, ilustrar e fortalecer o texto jornalístico, assim como as técnicas do jornalismo subsidiam, cada vez mais a própria literatura.

O Jornalismo Literário tem raízes no movimento também conhecido como Novo Jornalismo ou *New Journalism*. Segundo Pena (2006), seu manifesto foi escrito por Tom Wolfe, em 1973, que, inclusive é considerado o precursor do jornalismo literário. Para o autor, o jornalismo literário é conceituado como uma vertente da prática jornalística que pode ter duas definições: uma consiste no jornalismo de literatura, enquanto a outra, na discussão da atuação de jornalistas, aonde os profissionais como Truman Capote e Gay Talese chegaram a questionar a padronização de um método de escrita, conhecida como ²¹*lide*. A partir de então, insatisfeitos com algumas normas de produção dos textos jornalísticos, profissionais da imprensa norte-americana iniciaram um movimento para mudar o estilo de escrita no jornalismo, dando origem ao *New Journalism*, conhecido hoje por Jornalismo Literário.

²⁰ SCLIAR, Moacyr apud CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo, SP. Escrituras editora, 2002, p 13.

²¹ “O lide (no inglês: *lead*) é o relato sintético do acontecimento logo no início do texto, respondendo as perguntas básicas do leitor: o que, quem, como, onde, quando, e por quê” (PENA, 2005, p. 18).

Pena (2006) lembra que alguns historiadores consideram Daniel Defoe o primeiro jornalista literário moderno. Conforme o autor, ele era um influente editor no começo do século XVIII, escrevendo panfletos, ensaios e crônicas na revista *Review*, de 1704 a 1713. Ficou conhecido por seus romances, como *Robinson Crusoé* (1719) e *Moll Flanders* (1722), mas foi em 1725, por uma série de reportagens policiais que misturaram literatura e jornalismo, utilizando as técnicas narrativas de seus romances para tratar de fatos reais, que começou a atuar na imprensa.

Para Pena (2006), entretanto, antes mesmo do manifesto de Wolfe, no século XX já havia escritores que anteciparam o gênero. Talvez, o mais significativo deles seja John Hersey, autor de *Hiroshima* (1946), que utilizou uma narrativa romanceada para escrever um livro jornalístico, no qual o objetivo era descrever a tragédia atômica por intermédio dos pontos de vista de seis personagens reais, sobreviventes da bomba. Entre os grandes escritores do gênero, Truman Capote escreveu *A Sangue Frio*, em 1959, um livro-reportagem²² publicado originalmente na revista *The New York*.

Segundo Gabriela Mattos²³ (2018), assim como nos Estados Unidos, o jornalismo literário também marcou a década de 1960 no Brasil, principalmente no *Jornal da Tarde* e na *Revista Realidade*. Conforme a autora, nessa época, José Hamilton Ribeiro era um dos principais jornalistas brasileiros que escrevia para a *Realidade* e, inclusive, publicou 15 livros. Assim como José Hamilton Ribeiro, o jornalista Joel Silveira também ficou conhecido como um dos pioneiros do jornalismo literário do país.

Wolfe apud Pena (2006, p. 56) ainda deixou registrados quatro recursos básicos do *New Journalism*: “reconstruir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem”.

²² O livro-reportagem é o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos. Esse grau de amplitude superior pode ser entendido no sentido de maior ênfase de tratamento ao tema focalizado (LIMA, 2004, p. 26).

²³ MATTOS, Gabriela. **Jornalismo Literário Humaniza e Aprofunda Histórias**. Estante Blog, 2018. Disponível em: <<https://blog.estantevirtual.com.br/2018/08/30/jornalismo-literario-humaniza-e-aprofunda-historias/>> Acesso em: 17/out/2020.

Amoroso Lima (1990) afirma que o gênero literário não é um tipo de construção estética por um conjunto de normas objetivas a que toda composição deve obedecer e, sim, um tipo de construção estética determinado por um conjunto de disposições interiores em que se distribuem as obras segundo as suas afinidades intrínsecas e extrínsecas. Nessa concepção, flexível e não rígida de gênero literário é que pode se incluir o jornalismo.

Ainda para ao autor, antes de procurar saber se o jornalismo é um gênero literário, seria necessário, primeiramente, questionar se ele pode ser considerado como literatura, pois, afinal, o gênero literário é uma área da literatura e não se pode incluir nele o jornalismo, sem ter-se previamente concordado com sua inclusão no domínio mais amplo da literatura.

Lima (1995, p. 139) afirma ser errado ver uma barreira intransponível entre o jornalismo e a literatura. “Em tempos modernos, a literatura e o jornalismo são vasos comunicantes, são formas diferentes de um mesmo processo”. Amoroso Lima (1990) ressalta que o jornalismo não é literatura pura, como por exemplo, um poema, no qual a palavra vale apenas como palavra e não como transmissão de um pensamento, uma mensagem ou uma informação. Segundo o autor, o jornalismo, por natureza, é um fim que transcende ao meio. E por isso, “(...) sempre que esse reduzir o meio (a palavra) a um simples instrumento de transmissão deixará de ser jornalismo para ser apenas publicidade ou propaganda, ou noticiário, ou anúncio” (AMOROSO LIMA, 1990, p. 38).

Já para Pena (2006), o jornalismo literário é um estilo, mais próprio ao conceito de formato, que une texto jornalístico à narrativa literária. Entre as principais características desse gênero estão a subjetividade e a produção de reportagens mais aprofundadas e detalhistas, sem deixar de lado a humanização de personagens envolvidos nas histórias. Além disso, o autor também destaca o acompanhamento das tendências literárias no Brasil e no mundo, assim como a possibilidade de contribuição crítica para a expansão da visão do público.

Lima (2004) afirma que o jornalismo literário deve pesquisar a fundo sobre o que tem a intenção de retratar, pois deverá ater-se aos detalhes, contando de forma minuciosa o fato que irá representar. No contexto desse

processo, Pena (2006) utiliza o conceito da estrela de sete pontas para caracterizar o jornalismo literário:

a) Potencialização dos recursos do jornalismo: consiste em desenvolver novas estratégias profissionais, sem deixar de lado os princípios da redação tradicional;

b) Ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos: consiste em romper duas características do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade;

c) Visão ampla da realidade: o jornalista deve contextualizar de forma mais abrangente possível em pouco espaço;

d) Exercitar a cidadania sobre a obrigação para com a sociedade: é a obrigação jornalística de pensar como a abordagem pode contribuir para a formação do cidadão;

e) Romper com as correntes burocráticas do lide. Tem o intuito de fugir da fórmula e aplicar outras técnicas na construção narrativa;

f) Evitar os definidores primários: pretende fugir dos sujeitos que ocupam algum cargo público e que sempre aparecem na imprensa. É necessário ouvir o cidadão comum, os pontos de vista que nunca foram abordados;

g) Perenidade: o profissional deve buscar a permanência material que foge da fugacidade, ou seja, ao contrário das reportagens do dia a dia, que geralmente são esquecidas muito rapidamente, a reportagem que se utiliza do recurso do jornalismo literário deve buscar manter-se por um longo período “viva” na mente das pessoas.

Além destas características citadas anteriormente, o autor revela sua própria definição de jornalismo literário, afirmando que o conceito está fundamentalmente ligado a uma questão linguística, ou seja, a linguagem musical de transformação expressiva e informacional.

O texto literário apresenta, ainda, elementos subjetivos e figuras simbólicas, tornando a linguagem o centro das atenções ao invés dos fatos. O jornalismo literário está presente no jornal impresso, no rádio, na televisão e na internet (PENA, 2006, p. 23).

Sobre a fusão entre o jornalismo e a literatura, os livros-reportagens são capazes de exemplificar muito bem as muitas possibilidades para isso. Para

Belo (2006), os profissionais devem mergulhar profundamente nos assuntos tratados em seus fatos e em seus personagens, o que leva a acreditar que o livro-reportagem deve buscar o esgotamento do assunto. O autor ainda afirma que no Brasil, as resenhas literárias são os assuntos que representam a maior parte das coberturas de jornalismo literário, assim como podem ser destacados os perfis, debates e matérias de tendências culturais.

Segundo ²⁴Queirós (2015), além de estar presente em textos escritos, o *New Journalism* também se faz presente em discursos audiovisuais. A utilização de uma linguagem mais elaborada pode ser encontrada em reportagens especiais, principalmente naquelas que têm conteúdo humanitário e que sensibilizam o telespectador, em revistas eletrônicas, em documentários. Inclusive, as reportagens esportivas também se utilizam desse recurso, contextualizando o fato, envolto em uma história, com cenários, enredos e personagens e ênfase nas imagens.

O autor explica que, em 1963, Tom Wolfe escreveu seu primeiro artigo, utilizando a técnica do *New Journalism* para a revista *Esquire*. “O aerodinâmico bebê floco de tangerina.” O artigo apresentava diversas das características do novo gênero, mostrando justamente a maior mudança no formato do texto, o qual não inseria o *lide*. Para Wolfe, as primeiras publicações com essa nova forma de escrever levaram muitos outros jornalistas a se aventurarem no *New Journalism*.

Ainda sobre a presença do jornalismo literário em produções audiovisuais, Balogh (2002) destaca as minisséries que se apropriam das fontes literárias e históricas, seja pela construção e veiculação de narrativas, seja pela elaboração do processo de criação e produção, seja pelo público que visam atingir ou pela própria imagem veiculada. Segundo a autora, as minisséries consistem em um formato mais curto, com uma trama central e algumas subtramas, em média 20 capítulos; são obras fechadas, pois já estão praticamente escritas quando estréiam.

Balogh (2002) ressalta que a respeito da estrutura, a sequência e a forma como os assuntos são abordados fazem com que a minissérie

²⁴ QUEIRÓS, Francisco Aquinei. **Rasgos Literários na Prosa Jornalística: o novo jornalismo em radical chique e em sangue frio.** Disponível em: <www.ufac.br/site/docs/2016/Livro160920161.pdf/at_download/file> Acesso em: 18/out/2020.

assemelhe-se à telenovela. Ao contar uma história de forma seriada, a narrativa desenvolve-se de forma seqüencial com início, desenvolvimento e fim. A autora destaca que o formato adotado pelas minisséries contribui para que sejam abordados assuntos mais profundos como adaptações de obras literárias, biografias, acontecimentos históricos etc, ao contrário das telenovelas, que necessitam da velocidade nas tramas, para que os conflitos sejam resolvidos rápido, possibilitando que outro comece a ser construído.

As transposições da literatura à TV têm, ademais, um valor didático e uma força educacional inegável, além dos valores já tradicionalmente atribuídos à dramaturgia televisual brasileira e a esse formato em particular. As minisséries preservam nossas tradições culturais, divulgam a obra adaptada, iniciam leituras ou releituras dos originais. Sabemos que, em muitos casos, a adaptação das obras para a TV é acompanhada de relançamento dos livros originais e de um substancial aumento na sua venda (BALOGH, 2002, p. 132).

Ainda sobre a relação entre literatura e televisão por meio de minisséries, Muller (2018) explica que no ano de 1984, a literatura começou a ser adaptada para a televisão, com a produção de “Anarquistas Graças a Deus”, da obra de Zélia Gattai. Após o sucesso da primeira adaptação, a Rede Globo começou a apostar na receita e lançou outras duas obras literárias no mesmo ano, “Meu Destino é Pecar”, de Nelson Rodrigues e “Rabo de Saia”, adaptada da obra de José Conde, “Pensão Riso da Noite”. Desde então, comenta Balogh (2002), a transmutação, nome que considera mais adequado à prática de transpor texto literário para o meio audiovisual, tornou-se uma constante na televisão e também no cinema. Conforme Muller (2018), a prática foi se intensificando, e na década de 1990, de 25 das produções, 14 tiveram origem literária. Para Balogh (2002), as minisséries funcionam como “painéis de uma época, pinturas em movimento”.

5.1 CRÔNICA: ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA

Conforme já mencionado na introdução deste trabalho monográfico, Massaud (1979) afirma que a crônica surgiu inicialmente, ainda nos primeiros anos da era cristã para designar a ordem cronológica de fatos. O autor afirma

que na Europa Medieval, a crônica começou a ganhar atribuições literárias com a liberdade de se acrescentar tons fictícios ao texto.

Para Melo (1985), a crônica é um gênero do jornalismo contemporâneo, cujas as raízes localizam-se na história e na literatura, constituindo suas primeiras expressões escritas. Para o autor, os primeiros textos históricos são justamente as narrações de acontecimentos, feitas por ordem cronológica, desde Heródoto e César a Zurara e Caminha. O autor afirma que na literatura a crônica aparece como texto primário, produzido por espectadores privilegiados, ou seja, “(...) os viajantes ou epistológrafos, que traduzem para leitores distantes as suas impressões de paisagens vistas e gentes conhecidas” (MELO, 1985, p. 140).

Arrigucci (2001 apud BRAUNER²⁵, 2010 p.17) ressalta que a crônica não nasceu junto com o jornal, ela apenas foi um elemento que ocupou-se de um espaço e acrescentou conteúdo ao meio impresso, quando ganhou origem no folhetim²⁶. Nessa época, segundo o autor, a crônica era apenas uma nota de rodapé dos jornais, abordando assuntos do dia a dia como artes, vida social, política e etc. O autor comenta ainda que entre as muitas notícias relatadas nos jornais, a crônica sempre se apresentou com várias características.

Desse modo, Massaud (1979) comenta que dentre essas características, uma das mais destacadas é sua brevidade, sendo a crônica um texto curto, de meia coluna de jornal ou de página de revista. No entanto, para o autor, a subjetividade é a característica mais relevante, além de a crônica abordar assuntos sérios com mais leveza ou se limitar aos considerados de menor importância, como um registro de pequenos fatos do cotidiano sobre política,

²⁵ BRAUNER, Eugenio. **Entre as quatro linhas**: Da Crônica sobre o Futebol ao Colunismo Esportivo ou da Profissionalização do Futebol e do Cronista. Edição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26740/000760114.pdf?sequence=1&isAllowe=y>> Acesso em: 24/out/2020.

²⁶ A palavra “folhetim” vem do francês *feuilleton*, que por sua vez vem de *feuille*, que significa pequena folha (*feuille*). Como a palavra, os folhetins se originaram na França. Inicialmente, *feuilleton* servia para designar a parte inferior da primeira página dos jornais, destinada à publicação de textos de entretenimento. Portanto, no início, o termo folhetim se referia genericamente a um espaço na geografia do jornal. ALVIM, Luíza. Os jornais, o romance e o folhetim. UFF (Universidade Federal Fluminense). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/>> Acesso em: 29/out/2020.

arte, esporte e variados temas, em um espaço delimitado nos meios de comunicação.

Para Melo (1985), a crônica é um gênero totalmente definido no jornalismo brasileiro, e salienta que alguns estudiosos a consideram um gênero tipicamente brasileiro, tomando a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária, se diferenciando absolutamente da produção jornalística de outros países. Segundo o autor, no jornalismo mundial a crônica está bem mais vinculada ao significado de relato cronológico, ou de narração histórica.

De forma mais simplificada, Souza (2004) também define a crônica como um tipo de texto que aborda acontecimentos do dia a dia com uma narrativa curta, que se situa entre o jornalismo e o jornalismo literário. Muito encontrada nos meios de comunicação como revistas, jornais, rádios e, agora, também na televisão e na internet tem como objetivo fazer uma análise crítica das situações cotidianas, possibilitando ao público uma reflexão sobre aquele assunto.

Para Sá (2002), a junção feita entre o texto jornalístico e o literário, que formou o modelo de crônica atual, teve origem nos jornais franceses típicos dos países europeus no século XIX. Arrigucci (2001 apud BRAUNER, 2010, p.19) reitera que o cronista é um “folhetinista”. Além disso, ele destaca o fato de a crônica ser uma espécie de laboratório para muitos escritores, como foi o caso do próprio Machado de Assis.

Melo (1985, p.111) comenta que a produção dos cronistas foi legitimada pela literatura que a considerou como representativa da expressão de uma determinada época. Para o autor, a crônica com esse viés histórico chegou ao jornalismo para ser o embrião da reportagem. Ou seja, “(...) uma narrativa circunstanciada sobre os fatos observados pelo jornalista num determinado espaço de tempo”.

Referente à linguagem, o autor ainda explica que a crônica também é uma forma literária de registrar os acontecimentos com certa carga de emoção, sem omitir os fatos em virtude de emití-los com elementos de humor. Desse modo, com um tom mais leve e descontraído, e com capacidade de mexer com o emocional das pessoas, ainda proporciona ao público a informação e o

entretenimento, por meio da linguagem. Essas características fizeram com que a crônica não demorasse a migrar para o contexto do jornalismo esportivo.

Segundo Coelho (2004), a crônica acompanhou os primeiros passos, sobretudo do futebol, nas páginas da imprensa escrita, protagonizados, na época, por escritores consagrados como Lima Barreto e Graciliano Ramos. Conforme mencionado no capítulo anterior, Graciliano Ramos tinha restrições ao esporte no Brasil, logo em seu início e, portanto, coube à crônica elevar o espaço esportivo na imprensa, constituindo-se e ficando conhecida ao longo do tempo, como *crônica esportiva*.

Nesse processo, Coelho (2004) afirma que os irmãos Mário Filho e Nelson Rodrigues foram os precursores e encarregados de trazer a crônica para o esporte, ainda no início dos anos 1930. Segundo o autor, foram eles, inclusive, que acabaram aproximando mais o futebol de seu público, além de estabelecer credibilidade ao ofício de cronista esportivo. Assim, a crônica, juntamente com o esporte, foi levada das páginas impressas de jornais e revistas para o rádio e, mais tarde, à televisão e, hoje, também à internet.

Rodrigues (1987 apud BRAUNER, 2010, p. 61) comenta que o autor Ruy Castro reconhece a importância de Mário Filho para a formação da crônica esportiva brasileira. Para ele, foi o cronista quem aproximou o jornal dos torcedores e, mais do que isso, retirou do futebol a característica de “produto importado”.

Segundo Castro (1993 apud VASCONCELOS²⁷, 2006), se um irmão aproximou os adeptos do esporte à crônica, ou vice e versa, o outro foi quem viu o grande potencial que a crônica tinha enquanto conteúdo jornalístico naquele espaço. Por isso, antes mesmo do primeiro título mundial da Seleção Brasileira, em 1958, Nelson Rodrigues passou a publicar semanalmente textos sobre futebol na revista Manchete Esportiva. O autor explica que o cronista tinha um estilo peculiar de começar seus textos usando sempre o jargão “amigos”. Outra característica conhecida do cronista era não deixar de manifestar sua paixão clubística, o Fluminense. Algo pouco comum na crônica esportiva de hoje.

²⁷ VASCONCELOS, Luciano Mello de. **A evolução da crônica esportiva nos jornais brasileiros.** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1478/1/LVasconcelos.pdf>> Acesso em: 29/out/2020.

Ainda conforme Coelho (2004), na década de 1940, quando eram realizados os grandes clássicos do futebol do Rio de Janeiro, como por exemplo, os jogos entre Flamengo e Fluminense, o famoso “FlaFlu”, para cronistas como Nelson Rodrigues, Armando Nogueira e Mario Filho o que importava menos para preencher o conteúdo de suas crônicas era o resultado, pois o que mais lhes interessavam eram os personagens principais da partida e suas histórias no decorrer do jogo.

Para Rodrigues (2013), a figura do cronista esportivo faz parte da cobertura especializada por meio dos comentários e da narração dos principais momentos dos jogos. A emoção da competição é trazida ao leitor, telespectador ou ouvinte pelo cronista que transmite ou analisa uma determinada partida. Nesse sentido, conforme o autor, o jornalista esportivo assume o papel de cronista, ou seja, é ele quem apresenta, para quem acompanha seu relato, uma opinião carregada de subjetividade e personalidade sobre o fato.

O autor ainda afirma que no futebol, análises táticas e até mesmo de regras são baseadas na interpretação e na visão de jogo de quem as acompanha, não havendo, em muitos casos, o certo ou errado sobre determinado tema ou lance, valendo assim a personalidade de quem assiste.

De acordo com Thomé (2015), após o sucesso conquistado desde várias décadas, a crônica esportiva e seus autores foram migrando para os diferentes veículos de comunicação ao longo do tempo. Como gênero jornalístico que permite uma narrativa carregada de sentimento, comentário e emoção, a crônica primeiro se tornou uma “literatura de ouvido” através das ondas do rádio, e depois chegou ao público pelas telas da televisão aberta e por assinatura no país. Nesse processo de crônica audiovisual, as reportagens ganharam elementos essenciais como trilhas, vinhetas, sonoras, narrativas, iluminação, cenografias, imagens, enquadramentos e outros. Todos esses elementos narrativos devem ser produzidos e apresentados de forma adequada ao tema que está sendo abordado.

A participação da crônica no jornalismo esportivo atual sofreu algumas mudanças, sobretudo, na programação esportiva da televisão. Hoje, a crônica raramente aparece em programas de mesa redonda ou de debates e, ainda em transmissões ao vivo de partidas de futebol, como antigamente. Ela é utilizada pelo repórter nos programas esportivos, geralmente após o término de um

evento ou partida de futebol, vôlei, basquete ou qualquer outra modalidade, em ocasiões especiais de conquistas, datas comemorativas ou enaltecimento de alguma equipe ou atleta que tenha se destacado, no transcorrer de determinada partida ou competição, exceto em épocas de realização de Copas do Mundo ou Olimpíadas. Nesse período, as crônicas invadem os telejornais em quase todas as emissoras do país.

6 METODOLOGIA

Este capítulo consiste em detalhar a metodologia adotada nesta monografia e a forma como foi utilizada para atingir os objetivos e responder as hipóteses levantadas. Este trabalho acadêmico tem caráter de pesquisa qualitativa e como procedimento metodológico, a pesquisa bibliográfica, feita a partir do levantamento de referências teóricas, contidas no desenvolvimento e já publicadas sobre o assunto em questão. O método adotado foi a Análise de Conteúdo que, segundo Laurence Bardin (2016), consiste nas fases de pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, conforme explicado na introdução. Esta metodologia parte, portanto, da fase 2.

6.1 FASE 2: EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

Cada uma das cinco matérias que são objeto de estudo foram apresentadas com título, data de exibição, nome do repórter, nome do programa, emissora e o tempo total da matéria editada. As reportagens foram gravadas no Brasil, explorando conteúdo, cenários, informações e momentos especiais de destaques individuais, consagração e enaltecimento de conquistas.

Para facilitar a compreensão dos termos, uma relação dos planos e movimentos de câmera, símbolos utilizados no meio audiovisual e na decupagem do material são mostrados a seguir:

Grande Plano Geral: enquadra todos os personagens por inteiro e o cenário de fundo; é feito com câmera mais aberta e afastada.

Plano Geral: enquadra todas as personagens por inteiro, mais o cenário de fundo

Plano Americano: enquadra o personagem do joelho para cima.

Plano Médio: enquadra o personagem da cintura para cima.

Meio primeiro plano: enquadra o personagem abaixo dos ombros.

Close: enquadra o rosto do personagem ou objeto.

Close Up: enquadramento bastante fechado para mostrar detalhes.

Travelling (passeio): a câmera acompanha o movimento do personagem ou objeto.

Panorâmica: proporciona uma visão geral do ambiente, através do passeio.

Zoom In: a câmera se aproxima do personagem ou objeto, por meio do fechamento de lente.

Zoom Out: a câmera se afasta do personagem ou objeto, por meio da abertura de lente.

Plongée: a câmera faz um passeio de cima para baixo.

Contra-Plongée: a câmera faz um passeio de baixo para cima.

Fade: transição lenta de uma imagem para outra.

(‘): representa o minuto, aparece junto a um numeral.

(“): representa os segundos, aparece junto a numerais.

Off: locução do repórter coberta por imagens (feita durante o processo de edição).

Passagem: locução do repórter no local da reportagem (feita durante a gravação).

Sobe som: quando a trilha musical fica com o volume mais alto.

Replay: recurso técnico usado para repetir uma boa imagem. Muito utilizado em transmissões esportivas.

Sonoplastia: efeito sonoro (música ou ruído especial) usado na edição da matéria.

Sonora: termo que se usa para designar a entrevista.

Background: som de segundo plano, que pode ser ouvida ao fundo de outros sons mais altos.

Câmera lenta: é o efeito especial de cinema e vídeo em que os movimentos e ações em quadro são vistos numa duração maior do que a normal, dando a sensação de que o próprio tempo está passando mais devagar.

Os trechos escolhidos foram descritos em detalhes sob os critérios definidos (textos, imagens e áudios). O nome dos repórteres e apresentadores constam em **negrito**. Já os trechos textuais (palavras ou frases) narrados pelo repórter que contenham características de crônica, estão destacados em

itálico entre aspas. As citações dos protagonistas de cada matéria (seja equipe ou atleta) estão sublinhados.

6.1.1 Futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher bater um bolão

Fotograma 1: Jogadoras da Seleção Brasileira de Futebol comemoram vitória e Marta recebe prêmio de melhor jogadora do mundo



Fonte: Facebook

Matéria: Futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher bater um bolão

Emissora: Globo

Programa: Globo Esporte

Repórter: Pedro Bial

Data da exibição: 10 de maio de 2020

Duração Total: 2'8"

Decupagem: Tempo integral

Aparece a imagem do planeta Terra girando em órbita e, simultaneamente, uma trilha de música que lembra ópera italiana na voz do tenor Luciano Pavarotti, com duração de 20". A partir de 4" a trilha abaixa, porém permanece em *background*; ao mesmo tempo em que começa o *off* da matéria do jornalista **Pedro Bial**: “*Se move a terra, se move a esfera, se move em órbita, em dança, se move em curvas. Terra, esfera, órbita, dança, curva, tudo palavra feminina. E não por acaso aquela que é toda curva e, em curvas avança, é a bola*”. Com 21”, a imagem é trocada em plano americano, mostrando o pé de uma pessoa

sobre uma bola de futebol, entrando nova trilha com som instrumental. Aos 23”, nova imagem aparece. Dessa vez, em câmera lenta, em plano geral e com movimento em *travelling*, aparece outra bola de futebol em movimento sobre o gramado do campo de futebol. Em seu *off*, **Pedro Bial** continua dando ênfase para palavras de gênero feminino, todas em sequência, destacando o futebol feminino por meio de imagens em câmera lenta das jogadoras da Seleção Brasileira, em meio a uma partida de futebol. Em seguida, se misturando com áudio, ao fundo, do público em massa no estádio, o locutor segue narrando: **Pedro Bial**: “É a bola, mais gênero feminino. Portanto, *vos digo*, deveria se chamar *a futebol*. Mas não, virou um chavão de jogo pra homem”. Em plano geral e, logo em seguida, aparecem imagens de jogos masculinos, mostrando lances ríspidos de jogo e de “bate boca” entre jogadores. **Pedro Bial**: “*Tão difícil de sustentar esse clichê que tiveram que fazer lei, chamar a polícia, ameaçar prender, proibir mulher de jogar*”. (Foram décadas de interdição). Atrasou, mas não adiantou. Quando apareceram, *encheram a vista*. Por isso, se eu tivesse que escolher três delas pra explicar a *garra e a graça* da Seleção Feminina, “chutava de bico” convicto: primeiro a becana, um *símbolo para gerações*. Aquela de nome Formiga. Em *close* e depois em plano geral aparece a imagem da jogadora Formiga e, na sequência, com a câmera em movimento de *travelling*, imagens de lances de jogo com a participação da mesma, as quais ilustram o que o locutor está dizendo a respeito da performance dela em campo. **Pedro Bial**: “*Porque operária, incansável, pura doação, porque serviu a todas de inspiração*”. Nesse instante, a imagem em plano geral mostra as jogadoras juntas, dançando na comemoração de um gol. **Pedro Bial**: Como se não tivesse nascido inspirada a Rainha Marta, a melhor do mundo. Em plano geral, com movimentos de câmera em *travelling*, a imagem mostra alguns gols. Posteriormente, em plano médio, a jogadora Marta aparece recebendo da FIFA o troféu de melhor jogadora do mundo. **Pedro Bial**: “*Tinha que ser brasileira, tinha que ser nordestina, tinha que ser camisa dez. Futebol de gente grande em brincadeira de menina, só dá ela, sempre ela, a maior*”. Nesse momento, com a câmera em movimento de *travelling* e, em plano geral e, também, em grande plano geral, imagens destacam alguns lances de técnica e habilidade futebolística de Marta. **Pedro Bial**: “*Aqueles olhos irrequietos de pássaro*”. Nesse instante, o plano de imagem da câmera fecha em *close* no rosto de

Marta, quando a jogadora prepara-se para bater um pênalti. **Pedro Bial:** “Falou em olhos, *viro os meus pra ela, que por causa dos seus espremidinhos pra fechar o zoom, tem o codinome zoinho*”. Nesse momento a câmera fecha em *close* no rosto da jogadora. **Pedro Bial:** “E o xodó é essa centroavante, artilheira, *matadora tigresa*, Cris, Cristiane”. Aparecem imagens de lances e gols de Cristiane com movimentos de câmera em travelling e imagens em plano geral e, também, em grande plano geral. **Pedro Bial:** “Sua foi *a história de amor com a rede, a meta, a decisão, a vitória*. Tá bom, tá bom, tá bom, o gol. Pois sim, claro, *futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher batendo um bolão*”. No instante em que sobe som da trilha em background com áudio do público, aparecem em plano geral as jogadoras da Seleção Brasileira correndo em direção à torcida nas arquibancadas, carregando a bandeira do Brasil no momento em que encerra a matéria.

6.1.2. O primeiro gol da Chapecoense na Copa Libertadores da América

Fotograma 2: O escudo da Chapecoense e os jogadores comemorando gol contra o Zúlia



Fonte: Facebook

Matéria: O primeiro gol da história da Chapecoense na Copa Libertadores da América.

Emissora: Globo

Programa: Esporte Espetacular

Repórter: Tino Marcos

Data da exibição: 09 de março de 2017

Duração Total: 4'2"

Decupagem: Tempo integral

Em plano geral, a apresentadora **Cristiane Dias** chama a matéria que irá entrar no programa. Tão logo a âncora termina de falar, entra uma trilha com áudio de teclados. Após 7", o áudio da trilha abaixa no exato instante em que o repórter **Tino Marcos** inicia seu *off* da matéria. A partir de então, os planos de câmera aparecem em revezamento constante, começando em *close* no rosto dos jogadores e seguindo em plano geral e grande plano geral, em função da troca das imagens editadas do jogo de futebol entre Chapecoense e Zúlia,daVenezuela. **Tino Marcos**: "*Parecia sonho, um sonho bom*". A Chapecoense pousava em terra estrangeira, para uma importante competição sul-americana. *Nessa partida de sonhos, todos pareciam jogar um futebol imaginário. Onde já se viu após uma falta, um aperto de mão? E não foi só uma vez não, heim? Nesse instante, o um dos jogadores da Chapecoense aparece na imagem em plano geral, deitado no gramado e sendo atendido pelo departamento médico, quando um dos jogadores adversários aparece na imagem, em plano médio, apertando sua mão.* **Tino Marcos**: "*Tudo era motivo para cumprimentar o adversário, para cuidar do adversário. O verde Chape entrou em campo com o branco da paz*". O áudio do repórter pausa por 1" simultaneamente com a trilha ao som de teclado, que logo em seguida é trocada por outra com ritmo mais lento e mais baixo, enquanto o plano de câmera para em *close*, mostrando o escudo da Chapecoense. Nesse instante, retorna a trilha anterior, em *background*, com o áudio da narrativa de **Tino Marcos**: "*E aquele escudo redondo com três letrinhas, parece ter virado um símbolo de *Fair Play*. Clima de Libertadores? Não. *Aqui o cobrador de escanteios não precisa de escudos pra se proteger de objetos atirados da arquibancada. Foi um jogo bonito, com defesa maravilhosa do goleiro Vega, do Zúlia, da Venezuela. Mas nesse jogo de sonhos, cordialidade vale mais que bola rolando. Mais uma falta dura, seguida de carinho*". A trilha dá mais um *pause* de 1" e recomeça, ainda em *background*, com a narrativa. **Tino Marcos**: "*Olha aí o Reinaldo recebendo das mãos do rival, o que a Chapecoense se**

acostumou a receber do mundo, solidariedade". Nesse instante, Reinaldo, jogador da Chape, que está caído no gramado, tenta se levantar, quando o jogador adversário estende o braço para ajudá-lo. **Tino Marcos:** "Até no primeiro gol da Chape na história da Libertadores tem *cortesia*. Reinaldo cobra falta direto pro gol, mas o adversário faz questão de dar uma ajudinha". Nesse instante, a câmera mostra em plano geral o momento em que Reinaldo bate a falta e o jogador adversário, praticamente em cima da linha, cabeceia a bola contra o próprio gol. Em seguida, com 1'30" de matéria, sai o *off* do repórter **Tino Marcos**, e entra um áudio de 8" da transmissão da partida, com a narração do gol da Chapecoense feita pelo narrador **Jader Rocha**, dos canais por assinatura *SporTV*. Em seguida, a imagem desaparece por 2", ficando em *fade*. Quando retorna, vem com nova trilha e sobe som por 1", que abaixa logo que o plano de imagem fica em plano médio, no momento em que o áudio com a narrativa recomeça. **Tino Marcos:** "Os jogadores da Chape apontavam pra cima, e certamente recebiam de volta, *aplausos lá do céu*". Aqui, uma referência às vítimas da tragédia com o avião da Chapecoense, em 2016, quando 71 pessoas, entre atletas, diretores do clube, membros da comissão técnica, profissionais da imprensa e tripulantes do voo faleceram, deixando apenas seis sobreviventes. **Tino Marcos:** "Se *aquele avião levou embora tantos sorrisos*, no jogo de ontem, na Venezuela, até quem perdia, encontrava motivos para celebrar a vida". Com um 1'36" de matéria, a trilha novamente dá uma *pause* e entra um áudio de 5". Dessa vez, com o repórter que trabalhou na transmissão no dia do jogo, dando detalhes do ambiental do estádio, inclusive com o áudio do público presente. Posteriormente, a mesma trilha volta. **Tino Marcos:** "Um jogo bonito. Estava *muito além do encanto* desse gol do Luis Antônio, o *segundo gol da Chape*". Em seguida, aos 2'10" de matéria, novamente sai o áudio da narrativa entra por 4" novo áudio com a transmissão feita pelo *SporTV*, no dia da realização do jogo, ainda com a permanência da trilha em *background* e a imagem em plano médio mostrando o jogador da Chape ajoelhado, apontando para o céu com seus dois dedos indicadores, durante a comemoração do gol. Em seguida, é dada sequência na narrativa da matéria, em plano geral e trilha baixa, em *background*. **Tino Marcos:** "E se o **Arango** destoa e merece levar um cartão amarelo, ele logo se corrige. Balança a rede, e mostra com as mãos, o sentimento daquela partida". Com plano de

câmera em plano geral a imagem centra-se no jogador venezuelano **Arango**, que olha em direção às arquibancadas, gesticulando e mostrando com as mãos, um formato de coração para os torcedores. Em seguida, entra uma sonora de 10” de um trecho da entrevista do treinador da Chapecoense, Vagner Mancini. Ainda com a trilha em *background* e movimento de câmera em *travelling*, retorna a narrativa do repórter **Tino Marcos**: “A Chape mais uma vez servindo de inspiração e mostrando que o significado do futebol pode sim, ir *muito além do ataque contra a defesa*. Aqui, bate boca *termina em afago*. Ah, o goleiro fez cera? Tem problema não, tá *perdoado*. E a vitória da Chapecoense por 2 a 1 termina em uma onda de abraços. Eih, alô, futebol é isso aí, viu? Parecia sonho, mas era a Chape na Libertadores”. A matéria chega aos seus 3’15” quando encerram-se trilha e narrativa do repórter e novo áudio entra, esse de 28”. Dessa vez, com um trecho da transmissão do jogo feita pela Rádio Oeste Capital da cidade de Chapecó, com o áudio do gol da Chapecoense narrado por Rafael Henzel, um dos sobreviventes do acidente com o avião da Chapecoense, em 2016. No trecho, as imagens aparecem em câmera lenta, com plano geral e grande plano geral, som do público presente no ambiente do estádio, além de trilha com o hino da Chape, produzida pela própria emissora de rádio durante a transmissão da partida. Encerrando a matéria, volta para o estúdio da Globo com a apresentadora do programa, **Cristiane Dias** que, por sua vez, elogia a matéria e o gol histórico da Chapecoense.

6.1.3 Aniquilador de sonhos

Fotograma 3: Messi comemora gol com seu companheiro Soares e abana para torcida do Barcelona



Fonte: You Tube

Matéria: Aniquilador de sonhos

Emissora: Canais ESPN

Repórter: André Kfourri

Data da exibição: 27 de fevereiro de 2019

Duração Total: 1' 57"

Decupagem: Tempo integral

Com 8" de trilha musical ao som de teclado e com um revezamento de planos de câmera iniciando em plano geral e, logo depois mudando para grande plano geral seguido de um movimento em contra-plongée para plano geral, em câmera lenta, o repórter **André Kfourri**, dos canais *ESPN*, inicia logo em seguida, aos 9", sua narrativa da matéria em *off*, com a trilha baixando aos poucos e ficando em *background*. **André Kfourri**: "Há algo de violento na relação entre Messi e os demais praticantes do esporte em que ele *reina solitário*. Uma *distância no modo de fazer as coisas, uma declaração permanente de superioridade, uma diferença de classes*. O primeiro gol contra o Sevilla é o exemplo mais recente da *brutalidade da qual seus concorrentes são vítimas impotentes*". Movimento em *travelling* seguido de imagem congelada com movimento em *Plongée*, mostra o posicionamento de Messi em campo no exato momento em que recebe a bola para fazer o gol. **André Kfourri**: "A maneira como ele se coloca para aguardar a bola, como seu corpo se posiciona para recebê-la, como sua perna esquerda se arma para encontrá-la e até como o gol adversário se abre para o inevitável". Aqui, movimento de câmera ainda em *travelling*, trocando na sequência para *Plongée* e apresentando diversos *replays* do lance, sempre em câmera lenta. **André Kfourri**: "Não é apenas a velocidade do chute ou a trajetória inalcançável para o goleiro, mas a *crudeldade de um lance em que não resta qualquer esperança*. Há oito jogadores de linha do Sevilla na área, eles apenas se movem timidamente e observam". A câmera faz um movimento em *plongée* com a imagem em plano geral, mostrando o posicionamento e a movimentação dos jogadores de ambos os times envolvidos no lance. **André Kfourri**: "É o máximo

que podem fazer *diante da perfeição*. Um tipo de perfeição que neste caso, se opõe aos *gestos delicados de um artesão* atento aos mínimos detalhes, porque *é implacável, insensível, um movimento autoritário* feito pra não deixar dúvidas. Em tardes como a do último sábado, Messi *é um monarca* que impõe sua vontade por conta própria. Uma *força irresistível que emana do jogo* e estabelece em campo, uma *forma de governar na qual a oposição o assiste e talvez até o aplauda discretamente*. Ele é um *tirano silencioso, um bruto de um metro e setenta, um aniquilador de sonhos*, cuja arma é a *beleza violenta* de gols como esse”. Nesse momento, a imagem deixa de aparecer em câmera lenta para ficar em movimento natural e, em plano geral, mostrando com uma sequência de *replays* o belo gol de voleio de Messi. Até aqui, com 1’49” de matéria, o repórter termina sua narrativa, quando sobe som da trilha por 2” e, em seguida pausa para entrar o áudio do público, com imagem ainda em câmera lenta, seguida da última imagem em plano médio encerrando a matéria.

6.1.4 O jogo sete

Fotograma 4: Logo da final da NBA/ lance de um dos pontos marcados pelo jogador Lebron James



Fonte: You Tube

Matéria: O jogo sete

Emissora: Canais ESPN

Repórter: André Kfourri

Data da exibição: 17 de junho de 2016

Duração Total: 2’34”

Decupagem: Tempo integral

Com áudio da narração da transmissão do jogo pelos canais *ESPN* e trilha com som de teclado em *background*, além do áudio do público presente, inicia a matéria com imagem em câmera lenta e movimento em *plongée*, intermediando a transição para mostrar em plano geral o jogador saltando e convertendo o ponto, com a chamada “cravada” na cesta de basquete. Aos 16”, o áudio da narração desaparece e sobe o som da trilha por 4”. Em seguida, aos 21”, com a imagem em grande plano geral, abaixa o som e inicia o *off* pelo repórter **André Kfourri**: “O jogo sete é o *ápice, o auge, o máximo*”. Enquanto o repórter narra, as cenas e os planos de câmera vão trocando rapidamente. Os planos se alternam em plano geral e grande plano geral, inclusive com imagens externas do entorno do ginásio onde realizou-se o evento, além de movimento de câmera em panorâmica e *plongée* e, predominantemente em câmera lenta, então, do lado interno do ginásio. **André Kfourri**: “*Os últimos metros de uma escalada ameaçadora, os quilômetros finais de uma maratona, a praça da apoteose de uma série de playoffs. É quando não há mais opções, não há mais desculpas, não há mais saída. É quando o medo que existe dentro de todos nós é capaz de nos acorrentar...*” Nesse momento, a imagem mostra em plano médio um dos jogadores com as duas mãos sobre a parte de trás da cabeça. **André Kfourri**: “*quando a determinação que existe dentro de alguns de nós é capaz de nos impulsionar*”. Com a imagem ainda em câmera lenta e trocas constantes de imagens em planos geral com grande plano geral, a matéria mostra o atleta saltando em direção à cesta da quadra de basquete e marcando o ponto. **André Kfourri**: “*Não há nada depois do jogo sete. Não há perdão ou arrependimento, não há benevolência ou segundas chances, não há dúvidas ou indecisão*”. A imagem prossegue em câmera lenta, alternado-se em plano médio e *close* dos jogadores com expressões faciais de cansaço, preocupação e concentração. **André Kfourri**: “*O jogo sete aparece em nossos sonhos, mas nos desperta durante a noite. É o final que gostaríamos de escrever mas preferimos não chegar a ele. Revela do que somos feitos, até onde podemos ir e o que estamos dispostos a sacrificar no caminho*”. Os planos de câmera vão trocando rapidamente, mostrando em grande plano geral um cenário externo do local do evento, seguido de movimento de câmera em panorâmica

intermediando imagens em plano geral da parte interna do ginásio. **André Kfourri:** “*Expõe nossas fraquezas, nossas crenças, nossos limites*”. Nesse instante as imagens em *close* e em *close up* continuam a aparecer, mostrando as expressões de cansaço extremo e de concentração dos jogadores. **André Kfourri:** “O jogo sete é a vitória suprema e a devastação da derrota”. Aqui, aparece em plano geral o placar eletrônico do ginásio mostrando o placar do jogo. Em seguida, em *close*, a expressão de decepção no rosto de um dos atletas. **André Kfourri:** “*É o encerramento perfeito e a obrigação de recomeçar. É a recompensa mais valiosa e o fardo mais pesado*”. Nesse exato trecho do *off* do repórter, ainda em câmera lenta e, em plano médio, aparece a imagem de jogadores comemorando e, em seguida, outros com expressões de inconformismo e decepção. **André Kfourri:** “Ao final do jogo sete, há um sabor tão doce que não conseguimos identificar e um gosto tão azedo que não podemos digerir. Há uma lágrima que cai sem que saibamos porquê, e um sorriso que se recusa a ir embora, pois, pode nunca mais voltar. O jogo sete é uma vida em uma noite. É quando meninos se transformam em homens, homens se transformam em heróis, heróis se transformam em mitos”. As imagens alternando-se em planos diversos, sempre em câmera lenta, continuam mostrando os jogadores apresentando e destacando lances especiais da partida, além de flagrar comportamentos distintos entre atletas de uma equipe e de outra, enquanto destaca a seguir, imagens em plano médio e plano geral de lances mais relevantes e bonitos do jogo. **André Kfourri:** “O mito do jogo sete vive dentro de todos nós. Quando as imagens se apagarem, as sensações ainda estarão intactas, poderosas, cativantes. Uma temporada em um jogo, do primeiro ao último segundo”. Nesse momento, encerra o *off* e sobe som da trilha, para em seguida, também desaparecer rapidamente com um movimento de câmera em *travelling*, acompanhando em câmera lenta, o movimento em *close* da bola no ar, como a última imagem da matéria.

6.1.5 Sobre o cerapió

Fotograma 5: Carros e motos em ação na disputa pelo Rali Cerapió



Fonte: GloboPlay

Matéria: Sobre o Cerapió

Emissora: Globo

Programa: Globo Esporte

Repórter: Regis Rosing

Data da exibição: 31 de julho de 2018

Duração Total: 3'21"

Decupagem: Tempo integral

Entra vinheta de abertura do programa Globo Esporte com duração de 10". Posteriormente, entra diretamente a trilha da matéria ao som de viola, sem passar pela chamada do âncora do programa, e com um movimento de câmera em grande plano geral, seguido de um movimento em panorâmica e *plongée* para dar um *zoom in* e chegar até uma imagem em grande plano geral do local da competição. A partir de 15" de matéria, a trilha abaixa e continua em *background* com o *off* do repórter **Regis Rosing**: "Do interior do estado do Piauí, no *vale dos dinossauros* (palavra que em grego significa, lagartos terríveis), encontramos um *bicho pré-histórico: uma lagartixa*". Nesse mesmo instante, ouvem-se os gritos do público presente ao evento e, também, o ronco dos motores de motos, carros e máquinas conduzidas por pilotos que disputam o Rali que cruza o Cearáe o Piauí. Ao mesmo tempo, aparecem diversas

imagens com planos de câmera alternados e zoom in intermediando o momento em que, em *close* e depois em *close up*, a câmera mostra a imagem da lagartixa com a cabeça levantada e, que em seguida, foge correndo. **Regis Rösing:** “Atenta à gritaria de humanos e motores, saiu do caminho rastejando como ninguém. A lagartixa, *intelligentíssima*, sabia que os homens, mesmo com suas máquinas, não teriam a mesma habilidade para andar em qualquer superfície”. Com movimentos em *travelling*, a câmera mostra motos e pilotos em plano geral e, também em plano médio com dificuldades para manterem-se equilibrados em suas motos, devido à superfície irregular, cheia de pedras, rochas, buracos e outros percalços. Aos 54” de matéria, a trilha dá uma pequena pausa, permanecendo apenas o ronco dos motores das motos. Posteriormente, a partir dos 58” de matéria, com o áudio do ronco dos motores em *background*, retorna para a narrativa de **Regis Rösing:** “A escalada das rochas sobre duas rodas fica dentro da fazenda “Canta Alegre”. Um nome nada apropriado para o que estava acontecendo”. Nesse momento, a 1’13” de matéria, com movimentos de câmera ainda em *travelling* e imagens aparecendo num revezamento constante de plano geral com plano médio, mostrando os competidores com dificuldades de prosseguir no Rali, caindo de suas motos, ao mesmo tempo em que nova trilha musical aparece, dessa vez ao som de violino em *background* com a sequência da narrativa da matéria. **Regis Rösing:** “Com capacetes protegendo a cabeça, não consegui ver a reação deles mas, acho que ninguém viu. Felizes ficavam os moradores, que deixavam suas casas”. trilha e áudio do repórter pausam, entrando áudio do público que acenava para os competidores num dos percursos do trajeto, com câmera em movimento de *travelling* e enquadramento em plano geral. **Regis Rösing:** “pra ver a coragem passar. Daqueles que enfrentaram mil quilômetros de caminhos desconhecidos no Rali Cerapió. De Trairí, no Ceará, até Teresina, no Piauí”. A 1’ 47” de matéria, nova trilha aparece, também em *background*, com o *off* de **Regis Rösing:** “Cento e uma motos, quarenta e nove carros 4 X 4 e vinte e dois “UTVS”, protótipos utilitários com tração nas quatro rodas, feitos especialmente pra essa situação”. A câmera fecha em *close*, acompanhando em *travelling* o movimento dos veículos, enquanto o repórter informa a quantidade e o modelo de cada veículo que participa da competição, nas suas respectivas modalidades. Ao mesmo tempo, a trilha dá uma pausa, entrando o áudio do

ronco do motor de um dos carros e, em seguida, nova trilha em *background* com o *off* do repórter **Regis Rösing**: “*E tem ainda as bikes: foram cento e sessenta. Os ciclistas enfrentaram a rota das pedras no caminho*”. Aqui, a câmera faz movimento em panorâmica, mostrando os ciclistas em movimento. **Regis Rösing**: “*Trezentos e setenta e oito quilômetros pedalando por obstáculos, levando pilotos e bicicletas à exaustão*”. Em seguida, entra um áudio da conversa entre os ciclistas, quando, em meio ao diálogo, um pergunta ao outro: “*tá furado o pneu?*” Na sequência, entra uma imagem em plano geral de um dos ciclistas que empurra sua bicicleta. **Regis Rösing**: “*Em alguns trechos era preciso caminhar e empurrar as bikes. Na subida, porque na descida da montanha de “Barra Nova”, em Itapipoca, no Ceará, eles voavam baixo*”. Muda novamente a trilha e aparece uma imagem com a câmera em panorâmica e também fazendo um *zoom out*, antes de mostrar parte de um dos trajetos do Rali, em grande plano geral. **Regis Rösing**: “*Do Rali Cerapió, saem campeões. Obrigado, Ceará. Obrigado, Piauí, pelo banho...*” Nesse momento, a câmera acompanha com movimento em *travelling* e, em plano geral, parte do público e alguns fotógrafos em cima de uma ponte, ao mesmo tempo em que, no lago, acompanha, também, a manobra de uma lancha que, em decorrência disso, molha essas pessoas. Retorna o *off* de **Regis Rösing**: “*de brasilidade*”. Sobe som da trilha com imagens de algumas manobras dos carros em plano geral encerrando a matéria. Posteriormente, a imagem vai para o estúdio, aí sim, com a presença do apresentador saudando os telespectadores e abrindo o telejornal esportivo apresentado em rede regional, para o estado do Piauí.

6.2 ANÁLISE

A terceira fase estabelecida por Bardin (2011) consiste na análise dos objetos de estudo. Nesta etapa será abordado as características da crônica e como as cinco matérias selecionadas e decupadas anteriormente, fazendo uma relação com os materiais teóricos apresentados nos capítulos anteriores.

Com base no que esses capítulos anteriores apresentados no decorrer deste trabalho nos mostram, foi constatado que a crônica possui diversas características e uma relação direta com a literatura e o jornalismo.

Além disso, pode se observar que dentre essas características uma das mais destacadas é sua brevidade, sendo a crônica um texto curto, de meia coluna de jornal ou de página de revista e, que ainda tem na subjetividade sua característica mais relevante, além de ela abordar assuntos sérios com mais leveza ou se limitar aos considerados de menor importância, como um registro de fatos observados pelo jornalista no cotidiano ou em um determinado acontecimento que mereça destaque.

No modelo de crônica atual, entretanto, apresentado nos programas de esporte da televisão, a crônica dispõe de um espaço mais amplo devido a outros elementos audiovisuais adicionados à produção dela. Deste modo, ao analisar o material selecionado para o estudo no processo de decupagem, considerando tanto o modelo antigo de crônica aplicado apenas na imprensa escrita, desde a sua origem no Folhetim e o modelo atual adaptado à televisão com novos recursos que acrescentam mais qualidade e melhores condições entendimento por parte do público, se chegou a constatação que as cinco matérias escolhidas possuem elementos e características suficientes para serem consideradas crônicas.

6.2.1 Futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher bater um bolão

Na primeira matéria em que fala do futebol feminino, o jornalista Pedro Bial enaltece a consolidação das mulheres como jogadoras de futebol, que com muita dificuldade superaram o preconceito e a desconfiança de todos que achavam que o futebol feminino não iria vingar, a exemplo do que aconteceu no início do século XX, quando o escritor Graciliano Ramos ignorava totalmente as possibilidades de o futebol cativar o público brasileiro na época, conforme o relato de Coelho (2004) no capítulo 4.

Um fator importante a ser analisado nesta matéria, é referente aos elementos de composição que caracterizam a crônica, tendo como uma das principais atrações os relacionados com a literatura. Primeiro, por ser uma matéria jornalística, considerando que o jornalismo também é um gênero literário, conforme Pena (2006) cita no capítulo 5.

Castro e Galeno (2002) ressaltam, também no capítulo 5, que o jornalismo e a literatura estão diretamente linkados, um reforçando das características do outro. Ou seja, a própria narrativa apresenta técnicas presentes no conteúdo literário que contribuem para encorpar ainda mais o texto jornalístico.

Inclusive, o repórter Pedro Bial destaca em seu texto algumas expressões muito conhecidas no campo da literatura, que são extremamente necessárias na produção de uma crônica, que são figuras de linguagem como: hipérbole, antítese, paradoxos, metonímias, apóstrofe e metáforas. “Portanto, *vos digo*, deveria se chamar *a futebol*” (apóstrofe); “Quando apareceram, *encheram a vista*” (metonímia); “*Aqueles olhos inquietos de pássaro*” (Prosopopeia); “Sua foi *a história de amor com a rede, a meta, a decisão, a vitória*” (metáfora).

Outro detalhe a ser levantado na análise desta matéria é sobre o aspecto da informação trazida na crônica de Bial, quando lembra como foi parte da luta das mulheres para ganhar espaço no futebol brasileiro: “*Tão difícil de sustentar esse clichê que tiveram que fazer lei, chamar a polícia, ameaçar prender, proibir mulher de jogar. Foram décadas de interdição*”. Em meio a narração deste trecho do texto no *off* de Bial, apareceu imagens de fotos muito antigas de um time de futebol feminino e, em seguida, uma foto com um quadro onde constava um decreto escrito pelas autoridades com o seguinte aviso: “Impedido pela Polícia o futebol feminino. Ordem e organização, os imperativos exigidos pelas nossas autoridades, para a realização das partidas entre moças”.

6.2.2 O primeiro gol da história da Chapecoense na Copa Libertadores da América

Na segunda matéria, que refere-se ao “primeiro gol da história da Chapecoense em uma Libertadores da América”, foi possível perceber a figura do âncora do programa ao qual a matéria foi apresentada, com a chamada da apresentadora Cristiane Dias, da Rede Globo, caracterizando, portanto, o telejornal que é definido por Souza (2004) no capítulo 3, como categoria de informação, a qual a crônica está inserida.

Outra característica que a matéria trás que tem relação com a crônica diz respeito à entrada de um áudio durante a matéria com a narração de um dos gols da Chape pelo narrador Rafael Henzel, da Rádio Oeste Capital, um dos sobreviventes da tragédia com o vôo da equipe catarinense em 2016. Ele traz consigo a eloquência das transmissões de jogos de futebol, conforme destaca Coelho (2004) no capítulo 4.

Fator que caracteriza uma forma de passar emoção ao telespectador, uma vez que segundo o ponto de vista de Melo (1985) no capítulo 5, a crônica também é uma forma literária de registrar acontecimentos com certa carga de emoção. Áudio de Rafael Henzel logo que acabou de narrar o gol da Chapecoense marcado por Reinaldo: “gol, gol do verdão, pra história da Associação Chapecoense de Futebol. Reinaldo, Reinaldo, o meu coração transborda de felicidade”.

A participação de Rafael Henzel na crônica de Tino Marcos remete ao início dos profissionais do jornalismo esportivo, principalmente no rádio e na televisão, quando ao contrário dos primeiros conteúdos sobre esportes publicados nos jornais e nas revistas, que eram escritos com muito formalismo, de acordo com o relato de Ribeiro (2007) no capítulo 4, assim que Mario Filho assumiu a página de esportes do jornal A Manhã, o cenário foi outro. Mario Filho acabou com toda e qualquer expressão formal e transformou os textos com uma linguagem mais simples, escrevendo com expressões que eram faladas apenas nas ruas e arquibancadas dos estádios.

Tempos depois, com o futebol ganhando também às telas da televisão, os jornalistas passaram tratar o futebol, principalmente nas transmissões de jogos ao vivo, de uma forma mais técnica, descrevendo os lances detalhadamente como de fato eles aconteciam, e de forma mais imparcial, de acordo com Coelho (2004) no capítulo 4.

Outro detalhe que merece ser lembrado ainda a respeito desta matéria, é referente a frases da qual o repórter Tino Marcos narra em seu texto, que pertencem ao campo poético, também muito comum na composição de crônica. Como por exemplo: “*Parecia sonho, um sonho bom*”, “*Nessa partida de sonhos, todos pareciam jogar um futebol imaginário*”. Frases que, portanto, pertencem a literatura e não ao jornalismo, já que segundo o relato de Amoroso Lima (1990) no capítulo 5, o jornalismo não é literatura pura, em que as palavras de um

poema valem apenas como palavras mesmo, e não como transmissão de pensamento.

Entre as cinco matérias selecionadas, esta é a única que apresenta uma sonora, que aparece com um trecho editado de dez segundos em meio a apresentação da matéria decorrente de uma entrevista do treinador da Chapecoense, Vagner Mancini.

Elemento também muito utilizado em reportagens, especialmente em matérias de crônica, da qual se destaca o belo trabalho da equipe de produção e edição, que conforme Curado (2002) no capítulo 3 é quem de fato concretiza a matéria. Além disso, é a equipe de edição quem determina quais as trilhas, os cortes e planos de imagens são mais adequados para determinado trecho do texto. Esses detalhes técnicos juntamente com a narrativa da matéria é que propiciam ao telespectador, uma melhor condição de compreensão do assunto.

6.2.3 Aniquilador de sonhos

Na terceira matéria, “Aniquilador de sonhos”, o repórter André Kfourri, dos canais por assinatura *ESPN*, destaca a *performance* de Messi no jogo contra o Sevilla. Esta matéria visa mostrar os gols e os principais lances do craque nesta partida, explorando diversos ângulos e planos de imagem, como por exemplo, a forma como aconteceu a jogada de um dos gols de Messi, usando várias vezes o recurso do *replay*, repetindo inúmeras vezes com movimentação de câmera em panorâmica e em grande plano geral de imagem, mostrando inclusive, a reação de todos os jogadores envolvidos no lance, inclusive os adversários, além de apresentar em seguida uma imagem congelada para que o telespectador compreenda melhor a plasticidade do lance.

Simultaneamente, Kfourri narra o trecho do texto enquanto esta mesma imagem está sendo mostrada: **off** “A maneira como ele se coloca para aguardar a bola, como seu corpo se posiciona para recebê-la, como sua perna esquerda se arma para encontrá-la e até como o gol adversário se abre para o inevitável”. Aí está um trecho que demonstra uma sincronia perfeita de todos os elementos que compõe a matéria.

Este é um exemplo da importância do trabalho de uma equipe de produção nas matérias de telejornais, que na verdade dá pouca visibilidade ao profissional perante aos olhos do telespectador que não se atem a esses detalhes, na visão de Barbeiro e Lima (2002) no capítulo 3. No entanto, é esse aparato que o telespectador não enxerga, evidentemente por já visualizar a matéria montada e não se interessar por esses detalhes, salvo raras exceções.

Além disso, nesta matéria sobre Messi fica ainda mais clara, a ação da equipe de produção que na verdade é quem deu vida a matéria, colocando recursos audiovisuais para reforçar um texto jornalístico.

Segundo o relato de Pena (2006) no capítulo 5, o jornalismo literário é um estilo mais próprio ao conceito de formato, que une texto jornalístico à narrativa literária.

Com esse viés literário, nesta crônica apresentada por Kfourri chama a atenção o número expressivo de frases contendo palavras típicas da literatura, para destacar e enaltecer a qualidade e a genialidade do craque Messi, através de figuras de linguagem que costumam aparecer em toda a matéria de crônica, como por exemplo: “Há *algo de violento* na relação entre Messi e os demais praticantes do esporte em que ele *reina solitário*” (Catacrese); “O exemplo mais recente da *brutalidade da qual seus concorrentes são vítimas impotentes*” (Hipérbole); “gestos delicados de um artesão atento aos mínimos detalhes, porque é implacável, insensível, um movimento autoritário feito pra não deixar dúvidas”(Metáfora); “uma força irresistível que emana do jogo e estabelece em campo, uma forma de governar na qual a oposição o assiste e talvez até o aplauda discretamente” (Metáfora); “Ele é um tirano silencioso, um bruto de um metro e setenta” (Hipérbole); “um aniquilador de sonhos” (Metáfora); “cuja arma é a beleza violenta de gols como esse” (Hipérbole).

6.2.4 O jogo sete

“O jogo sete” é uma das matérias apresentadas pelo repórter André Kfourri, também dos canais por assinatura *ESPN*, no qual o trabalho de movimentos e planos de câmera, assim como de áudio deixa ainda mais evidente a importância desses detalhes em uma matéria audiovisual.

Os planos e movimentos de imagem precisam dar ao telespectador as condições de entender o conteúdo da matéria tanto quanto o texto narrado. Ainda nesse processo, as trilhas e os áudios também devem ser selecionados com muito cuidado para acompanhar o ritmo imagético das matérias. Ou seja, para Arrabal (2007) no capítulo 3, esses componentes técnicos precisam estar em sintonia com os demais aspectos da composição da matéria para contextualizar bem o assunto apresentado.

Durante a apresentação desta matéria sobre o jogo sete, enquanto o repórter narra seu texto com uma linguagem literária, fazendo o uso de uma sequência de metáforas, as imagens vão sendo alternadas incessantemente, sempre em câmera lenta:

off “O jogo sete é o ápice, o auge, o máximo”. “Os últimos metros de uma escalada ameaçadora, os quilômetros finais de uma maratona, a praça da apoteose de uma série de playoffs. É quando não há mais opções, não há mais desculpas, não há mais saída. (Durante a narração deste trecho, a imagem do jogo de basquete entra em cena contextualizando o que essa última frase quer dizer, com a imagem do jogador que está no ataque sem ter como passar sendo bloqueado pelo adversário). **off** “É quando o medo que existe dentro de todos nós é capaz de nos acorrentar”; (aqui neste exato instante aparece a imagem em plano médio de um dos jogadores desolado com as mãos atrás da cabeça);

off “quando a determinação que existe dentro de alguns de nós é capaz de nos impulsionar” (Nesse momento a imagem que é selecionada pelo editor, é do jogador tomando impulso para saltar em direção a cesta de basquete, em plano geral de imagem); **off** “Não há nada depois do jogo sete. “Não há perdão ou arrependimento” (Nesta última frase, a imagem escolhida para contextualizá-la é do jogador aparecendo em *close* com uma toalha no rosto e um segundo jogador com a cabeça abaixada com expressão de irritação, também em *close*); **off** “O jogo sete aparece em nossos sonhos, mas nos desperta durante a noite” (aqui, primeiro aparece uma imagem em grande plano geral do interior do ginásio completamente vazio e outra em *close* de um outdoor anunciando o jogo e, em seguida vem uma imagem novamente do interior do ginásio em grande plano geral, desta vez com presença de público);

off “*Expõe nossas fraquezas, nossas crenças, nossos limites*” (Neste momento é mostrada a imagem em de três jogadores, cada um com uma expressão diferente, sendo que o primeiro aparece em plano médio com expressão de cansaço extremo e de pé, o segundo também em plano médio, sentado, e com um olhar perdido, como se estivesse orando, e o terceiro também em plano médio com expressão de cansaço atirando uma toalha sobre a própria cabeça); **off** “*O jogo sete é a vitória suprema e a devastação da derrota*”(Nesta imagem escolhida pelo editor, primeiro chega a imagem com movimento em *zoom in*, antes de aparecer em plano geral o placar eletrônico com o resultado do jogo e, em seguida aparece em *close*, dois jogadores com expressões de desolação);

off “*é a recompensa mais valiosa e o fardo mais pesado*”(em plano geral, aparece primeiro imagens de jogadores de um dos times comemorando, enquanto em seguida, também em plano geral, aparece jogadores do outro time inconformados, lamentando a derrota **off** “*O mito do jogo sete vive dentro de todos nós. Quando as imagens se apagarem, as sensações ainda estarão intactas, poderosas, cativantes*” (Aqui, é mostrada uma sequência de imagens que são trocadas num ritmo rápido, com lances de jogadores convertendo cestas e extravasando em comemorações);

off “*Uma temporada em um jogo, do primeiro ao último segundo*” (Contextualizando esta última frase narrada, a edição escolheu duas imagens, sendo a primeira em plano geral, onde aparecem ambos os times dando início à partida, enquanto que na segunda e última da matéria, a imagem que chega em *close*, é da bola no ar, tendo sido arremessa e “viajando” em direção a cesta).

O foco na análise desta matéria teve a intenção de demonstrar o quanto fundamental e brilhante é o trabalho da equipe de produção e edição, na escolha dos cortes das imagens que possam se adequar ao texto e, portanto, em sincronia com os demais componentes da matéria, possam contextualizar e ajudar a entender bem o que a matéria está dizendo.

6.2.5 Sobre o cerapió

A quinta e última matéria a ser analisada é a que mais apresenta características de entretenimento e informação, dentre as cinco elencadas. Durante a análise desta matéria, a base para se constatar e considerar isso esteve no início da matéria, quando o repórter Regis Rösing, da Rede Globo, utilizou em seu texto uma das duas das mais conhecidas características da crônica, de acordo com o ponto de vista de Melo (1985) no capítulo 5.

A informação (característica que coloca a crônica no gênero de jornalismo): **off** “Do interior do estado do Piauí, no vale dos dinossauros (palavra que em grego significa, lagartos terríveis)”; e o bom humor (caracterizando entretenimento): **off** “encontramos um bicho pré-histórico: *uma lagartixa*. Nesse mesmo instante, ouvem-se os gritos do público presente ao evento, que mais parecem gritos de pessoas que estão assustadas ao se deparar com algo perigoso”.

Informação e entretenimento. Gêneros que Dejavite (2006) no capítulo 3, colocou na categoria de jornalismo de infotainment. Posteriormente, Regis Rösing segue o texto em bom humor: **off** “Atenta à gritaria de humanos e motores, saiu do caminho rastejando como ninguém. A lagartixa, inteligentíssima, sabia que os homens, mesmo com suas máquinas, não teriam a mesma habilidade para andar em qualquer superfície”. (Nesse momento aparece imagens de pilotos competidores do rali não conseguindo se equilibrar com suas motos numa superfície irregular cheia de rochas e buracos, caindo e tentando levantar rapidamente).

off “A escalada das rochas sobre duas rodas fica dentro da fazenda ‘Canta Alegre’. Um nome nada apropriado para o que estava acontecendo”. **off** “Com capacetes protegendo a cabeça, não consegui ver a reação deles mas, acho que ninguém viu. **off** “Felizes ficavam os moradores, que deixavam suas casas pra ver a coragem passar”. **Off** “*Daqueles que enfrentaram mil quilômetros de caminhos desconhecidos no Rali Cerapió. De Trairí, no Ceará, até Teresina, no Piauí*”. (nesse momento aparece um mapa indicando a distância total do trajeto da competição, em meio à informação trazida por Regis e a imagem em grande plano geral de um dos trechos do percurso do Rali).

Na sequência, aparece na matéria mais informação sobre a competição, trazida pelo repórter: **off** “Cento e uma motos, quarenta e nove carros 4 X 4 e vinte e dois “UTVS”, protótipos utilitários com tração nas quatro rodas, feitos

especialmente pra essa situação". "E tem ainda as bikes: foram cento e sessenta". **off** "Os ciclistas enfrentaram a rota das pedras no caminho". (Nesta última frase, o repórter coloca mais um componente de humor, ao mesmo tempo em que utiliza uma metáfora).

Regis Rösing encerra a matéria com o mesmo bom humor que iniciou: **off** "Do Rali Cerapió, saem campeões. Obrigado, Ceará. Obrigado, Piauí, *pelo banho...*" (nesse instante em que o áudio do repórter dá um pause, aparece a imagem em plano geral de uma lancha fazendo uma manobra sobre um lago e molhando todos que estavam sobre uma ponte) Em seguida retorna o áudio do repórter: **off** "*de brasilidade*". (Em seguida aparece a imagem de Regis Rösing, sorridente como sempre, abraçado por parte do público que acompanhava o Rali e a gravação da matéria).

Na análise desta Matéria sobre o Rali do Cerapió, foi constatada a presença de praticamente todos os elementos que compõe uma crônica. Teve texto com diversas palavras do gênero literário como metáforas, por exemplo, teve informação caracterizando gênero jornalístico, mas, sobretudo, teve bom humor do início ao fim, do qual foi dado um maior ênfase na análise desta matéria.

Dessa forma, o repórter Regis Rösing, com a ajuda da equipe de produção com todo o aparato técnico, fez um trabalho interessante do ponto de vista jornalístico e da crônica, particularmente, usando alguns dos recursos destacados por Wolf apud Pena (2006) no capítulo 5, que relata que uma matéria precisa reconstruir a história cena acena, apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem.

Vale ressaltar ainda, outra característica observada nesta matéria, citada por Eborlato apud Melo (1985) no capítulo 3, que refere-se ao um dos subgêneros da categoria de informação apontados por ele e, que está dentro do gênero do telejornalismo: o diversional. Que serve para preencher os momentos de ócio das pessoas ou comunidades, oferecendo informações não necessariamente utilitárias, priorizando seções que buscam entreter, ou abrindo espaço para prender a atenção do público, divertindo-o.

Além disso, outro fator que deve ser considerado na análise desta matéria, é referente a maneira criativa que a produção do Globo Esporte fez a

abertura do programa, colocando a matéria no ar, de forma direta, antes mesmo de passar pelo estúdio para a chamada do apresentador. A matéria foi ao ar assim que terminou a vinheta de abertura do programa. Ou seja, a produção do programa deixou de lado o formato normal de apresentação, invertendo a entrada do apresentador, que só aparece saudando os telespectadores após o término da matéria, quando normalmente ele entra abrindo o programa logo que acaba a vinheta, cumprimentando o público e chamando a matéria.

A crônica tende a contar histórias de interesse humano, em alguns momentos, pode parecer irrelevante dentro de um contexto social, por conta de outros assuntos mais pertinentes e até mesmo mais urgentes de serem tratados pela mídia. No entanto, esse formato conquistou seu lugar na imprensa, seja nos veículos impressos ou na TV, a partir do momento em que desperta a curiosidade e a emoção do público. E o que podemos chamar de a “história colorida”, a qual segundo o relato de Temer (2002) no capítulo 3, trata de relatos jornalísticos que privilegiam as características dos fatos, ou seja, dão ênfase aos detalhes que compõem determinado acontecimento.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho de monografia desenvolveu uma pesquisa voltada a relação da crônica com o telejornalismo esportivo, uma vez que a imprensa especializada em esportes é chamada até hoje de crônica esportiva, do mesmo modo que os profissionais da área são chamados de cronistas esportivos. O trabalho foi desenvolvido a partir da questão norteadora que foi definida ainda durante a elaboração do projeto monográfico, que encontra-se no apêndice A.

A proposta foi estabelecida baseada na paixão do pesquisador pelo jornalismo esportivo, sobretudo pelo futebol. A partir de então, foi construído uma análise para que se pudesse compreender aspectos históricos a cerca da televisão, do jornalismo, do futebol e, em especial da crônica, suas origens, gêneros e outras particularidades, entre outros aspectos que foram discutidos e apresentados durante a monografia, que fizeram com que o pesquisador tivesse condições de responder a questão norteadora e confirmar ou não as hipóteses estabelecidas.

A partir desta pesquisa, portanto, pode-se afirmar que a hipótese A, que considera que um dos papéis que a crônica protagoniza nos programas esportivos de televisão é levar emoção aos telespectadores em momentos especiais foi confirmada, pois durante a análise dos objetos de estudo foi constatado a partir de estudos feitos nos capítulos 4 e 5, que as matérias de crônica contemporâneas no meio esportivo não são mais utilizadas apenas para sintetizar o contexto de uma partida de futebol ou uma competição de qualquer outra modalidade. Atualmente, ela aparece muito mais em quadros de um programa de telejornalismo esportivo, enaltecendo momentos especiais de uma conquista individual ou coletiva e, ainda, destacando uma marca alcançada ou data comemorativa de alguém com grande representatividade.

A hipótese B, que afirma que a crônica, apresenta em sua origem, uma característica mais leve e bem humorada, mas nos programas de telejornalismo esportivo atuais, além de entreter pode informar, também foi confirmada, pois foi comprovado em estudos no capítulo 3,4 e 5 e, também na análise dos objetos de estudo que a crônica busca elementos como trilhas e áudios especiais, além de frases e palavras com figuras de linguagem do gênero

literário, que visam dar um tom de leveza e descontração para prender a atenção do telespectador ao programa. Além disso, também informa o público por meio de uma narrativa mais sucinta devido a crônica ter um texto curto, que inclusive é uma de suas diversas características.

A hipótese C, que indica que a crônica tem embasamento no jornalismo literário adaptado à televisão contemporânea, da mesma forma vem a se confirmar pelo pesquisador, baseado em estudos no capítulo 5 que dizem que a crônica é um gênero do jornalismo contemporâneo, com raízes localizadas na literatura e na história. Além disso, entre os vários elementos de composição da crônica está as diversas frases e figuras de linguagem que pertencem ao jornalismo literário. Inclusive, descobriu-se que foi a junção entre o texto jornalístico e literário que formou o modelo de crônica atual.

A hipótese D, que afirma que a crônica, historicamente, faz parte do jornalismo; entretanto, no jornalismo esportivo atual, ela é utilizada somente em ocasiões especiais, como de consagração e enaltecimento de clubes e atletas, por exemplo, foi confirmada parcialmente, uma vez que, a partir de estudos realizados no capítulo 4 e, também, analisando os objetos de estudo, que a crônica é mais utilizada em momentos especiais de consagração, porém, ainda que raramente, ela também aparece em outros momentos fora desse contexto, contando e descrevendo através da crônica como aconteceu uma determinada partida de futebol, vôlei, basquete, tênis, automobilismo ou qualquer outro evento esportivo.

Quanto a hipótese E, que afirma que o desenvolvimento do telejornalismo no âmbito esportivo se deve ao espaço conquistado pela crônica na imprensa escrita, radiofônica e televisiva, nesta ordem, também pode ser confirmado, por meio de estudos nos capítulos 3 e 4, que mostram que a crônica começou a ganhar as primeiras linhas nos jornais ainda no início do século XX, pelo jornal *Fanfulha*, em São Paulo, porém, as notícias sobre esportes começaram a ser reconhecidas mesmo na imprensa escrita quando, ainda na década de 1920, quando o jornalista Mário Filho assumiu a página de esportes do jornal *A Manhã*.

Além dos jornais, revistas também começaram a escrever sobre esportes em suas edições. Já no rádio, o esporte passou a ser destacado por volta do ano de 1938, na França, em um jogo em que a Seleção Brasileira de

Futebol venceu a Polônia. Na ocasião, o jogo foi transmitido pela Rádio Clube do Brasil. Na televisão, o esporte chegou em outubro de 1950, quando a TV Tupi-Difusora de São Paulo transmitiu a partida entre Santos e o Palmeirense, logo após o fracasso da Seleção Brasileira na final da Copa do Mundo em que o Brasil perdeu em casa para o Uruguai, em pleno estádio Maracanã lotado. A partir daí, coube à crônica, no entanto, elevar o espaço esportivo na imprensa, constituindo-se e ficando conhecida ao longo do tempo, como crônica esportiva, tendo hoje um espaço ainda maior com o advento da internet.

Com relação aos objetivos, a monografia foi desenvolvida a partir de um objetivo geral: Entender qual a relação da crônica com o telejornalismo especializado em esportes, ou seja, onde está inserida e qual sua função nas reportagens televisivas. Esse objetivo também foi confirmado, pois há uma relação histórica, inclusive, que insere a crônica nos principais momentos da carreira de um atleta ou de uma equipe, clube, ou instituição desportiva.

Já no que concerne aos objetivos específicos, o objetivo a, que consistiu em analisar em que circunstâncias os programas esportivos de televisão apresentam a crônica, esse objetivo foi alcançado a partir de estudos nos capítulos 4 e 5, além da decupagem das matérias, quando se constatou que a crônica é apresentada na televisão em circunstâncias especiais que contextualizam histórias de consagração no âmbito esportivo.

O objetivo b buscava compreender porque a crônica, caracteristicamente, informa ao mesmo tempo em que pode entreter. Objetivo que foi realizado a partir de análise no capítulo 3 e na decupagem das matérias, que apresentam conteúdo tanto de notícias quanto de entretenimento com uma linguagem mais leve e descontraída, que inclusive deu a essa junção o nome de jornalismo de infotenimento.

Outro objetivo importante é referente ao c, que visou identificar as características que aproximam a crônica, tanto do jornalismo literário quanto do convencional. Neste objetivo, ao analisar o capítulo 5, foi possível confirmar que a fronteira entre jornalismo e o jornalismo literário é tão tênue, que um recorre aos recursos e às visões do outro.

Deste modo, também foi confirmado que a crônica é um gênero do jornalismo contemporâneo, e que suas raízes também estão na história da

literatura. Logo, considerou-se que a crônica faz parte tanto do jornalismo convencional quanto do literário.

Outro objetivo definido foi o d. Aqui, o objetivo foi compreender qual a relevância da crônica no segmento do jornalismo esportivo, tanto como gênero de entretenimento quanto no de informação, que foi alcançado ao pesquisar sobre no capítulo 5, onde considerou que a crônica quanto gênero informacional tem sua relevância comprovada, por ser considerada pela literatura como grande representante da expressão de uma determinada época. Esse viés histórico coloca a crônica na condição de ser considerada a “mola propulsora” a da reportagem. Quanto a sua relevância no aspecto de entretenimento, sua linguagem com tom mais leve e descontraído, também é uma forma literária de registrar acontecimentos, muitas vezes mexendo com o emocional das pessoas.

Já o objetivo e, consistiu em identificar as mudanças de características que a crônica sofreu das páginas dos jornais e revistas para os programas esportivos de televisão e quais os fatores que contribuíram pra isso. Neste objetivo, com base nas observações retiradas do capítulo 5, constatou-se que a crônica esportiva chegou a ser apenas uma nota de roda pé, nos jornais de antigamente. Apesar disso, as características da crônica não mudaram a partir de sua inserção na televisão. Na verdade, o que mudou e contribuiu para se diferenciar em relação a crônica dos jornais e revistas de antigamente o acréscimo do áudio e a imagem com seus elementos cenográficos e de planos de imagens que ajudam o telespectador a compreender melhor uma história.

O objetivo f consiste em compreender qual a verdadeira função da crônica e onde ela aparece no telejornalismo brasileiro. Neste foi necessário pesquisar no capítulo 5 e confirmar que a crônica aparece no meio esportivo em programas de telejornais, geralmente após o término de um evento esportivo como, uma partida de futebol, vôlei, evento automobilístico ou qualquer outra modalidade. A crônica raramente aparece em uma transmissão de um evento ao vivo. Sua verdadeira função é informar e entreter o telespectador, além de destacar um acontecimento especial de um determinado evento esportivo ou uma conquista individual ou coletiva.

No objetivo g, buscou analisar as características da crônica e entender qual sua participação no sentido de atrair a atenção do público durante as

reportagens nos programas esportivos de televisão, a partir dos conceitos de jornalismo literário e de espetáculo. Este foi alcançado baseando-se em consultas nos capítulos 4 e 5, que considera que as matérias de crônica na televisão faz o uso de suas características, principalmente a descontração para atrair a atenção do público do começo ao fim da matéria, aproveitando-se de eventos esportivos grandiosos transmitidos pela televisão que dão ao público uma impressão de estarem assistindo a um espetáculo.

Além disso, se constatou que o espetáculo está diretamente vinculado à TV, ainda mais nos dias de hoje em que a televisão também oferece ao telespectador possibilidades de interatividade. Quanto ao aspecto do conceito literário, a participação da crônica no sentido de atrair o público se deve ao fato de que as matérias de crônica inserem diversas frases e figuras de linguagem, pertencentes ao jornalismo literário, para deixar a matéria mais atraente aos olhos do público.

Já no h, que consiste em identificar como a crônica, depois de conquistar espaço nas páginas esportivas dos jornais e revistas chegou ao rádio e, posteriormente, à televisão. Neste objetivo procurou-se fazer um análise partindo dos estudos no capítulo 5, que confirmaram que a crônica foi conduzida para as páginas dos jornais e revista pelos irmãos Mario Filho e Nelson Rodrigues, ainda nos idos de 1930, sendo conhecidos, portanto, como responsáveis por aproximar o futebol de seu público, além de conquistar o reconhecimento e a credibilidade do trabalho dos cronistas esportivos.

Essa mesma credibilidade fez com que esses mesmos profissionais, mais tarde migrassem para o rádio, levando junto a crônica que acabou sendo conhecida como a “literatura de ouvido”, através das ondas do rádio. Mais tarde, chegou também nas telas da televisão, primeiro na aberta e por último nos canais por assinatura, e atualmente também chegou com força nas plataformas digitais como, por exemplo, o *streaming*.

No objetivo i, que diz respeito a compreender melhor porque até hoje o segmento de jornalismo especializado em esportes é mais conhecido como crônica esportiva do que como imprensa esportiva, foi necessário se debruçar no que diz o capítulo 4, onde pudemos considerar que a crônica foi o primeiro gênero jornalístico escrito e publicado nas edições de esportes dos jornais e que deu notoriedade ao esporte junto a imprensa esportiva, crescendo na

mesma proporção que o futebol brasileiro crescia, estabelecendo, portanto, uma identificação muito grande com os meios de comunicação e, também, com o público adepto dos esportes, principalmente do futebol.

Quanto ao objetivo j, que teve o propósito de analisar de que forma o processo de convergência impactou nos programas esportivos da televisão brasileira, neste caso foi preciso analisar o capítulo 4, que teve o objetivo alcançado ao constatar que acima de tudo, o processo de convergência não consumou uma substituição dos meios de comunicação mais antigos pelos mais contemporâneos, conforme muitos imaginavam. Muito antes pelo contrário, acabou proporcionando a alguns, recursos tecnológicos capaz de adaptá-los à ferramentas que os transformaram em veículos ainda mais atraentes e sofisticados.

No objetivo k, que consistiu em compreender que benefício o público adepto dos esportes teve (ou não) com as mudanças na programação esportiva da televisão, em função do processo de convergência, principalmente em jogos transmitidos ao vivo, foi analisado o capítulo 4 e observado que as mudanças na programação esportiva da TV acabaram favorecendo o público que gosta de esporte, pois viabilizou de várias maneiras a interatividade do telespectador durante as transmissões de jogos ao vivo e, também, nos programas de telejornais esportivos e de debates.

Além disso, o público também foi beneficiado com mais opções de cobertura esportiva possibilitando que o telespectador possa acompanhar a programação esportiva em qualquer canto do planeta através de seu celular, na plataforma de *streaming*, por exemplo.

Com base na questão norteadora, a qual questionava de que forma o Telejornalismo Esportivo Brasileiro apresenta a crônica em seu discurso? Pode-se dizer que foi respondida, pois a pesquisa mostra qual a relação entre crônica e o jornalismo esportivo desde o seu percurso histórico, comprovando que a crônica foi a precursora como conteúdo de cunho esportivo nos meios de comunicação, além de atualmente transformar matérias e reportagens em atrações diferenciadas na televisão, dando legitimidade e justificando, portanto, o fato de o jornalismo esportivo ser chamado até hoje de crônica esportiva.

Durante esse período de pesquisa, foi possível construir um trabalho que apresentasse respostas para uma questão que sempre carreguei, antes mesmo

de me tornar um acadêmico da área da comunicação, que diz respeito ao fato de a imprensa ser chamada de crônica esportiva. Acredito que poucos profissionais ou até mesmo outros estudantes de jornalismo pararam para refletir sobre isso.

Diante disso, na condição de futuro jornalista, este pesquisador acredita que este trabalho científico contribuirá para que no futuro, outras pessoas que por ventura também se interessarem ou tiverem curiosidade a respeito deste tema, possam acessar essa monografia e compreenderem melhor essa relação que na verdade, sempre foi muito próxima entre a crônica e o jornalismo especializado em esportes. Isso acontecendo, posso ter certeza de que realmente esse um ano de dedicação, perrengues, contratempos, foco e, principalmente conhecimento e aprendizagem, valeram muito a pena.

REFERÊNCIAS

Livros

- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **Uma nova ordem audiovisual**: novas tecnologias de comunicação. São Paulo, SP: Summus, 1988.
- AMARAL, Luiz. **Jornalismo**: matéria de primeira página. Rio de Janeiro: Ed. Rio de Janeiro, 1997.
- AMOROSO LIMA, Alceu. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo, SP: Com-Arte: EDUSP, 1990.
- BARBERO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual do telejornalismo**: os segredos da notícia na TV. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 2002.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo, SP: Yangraf, 2011.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo, SP: Edições 70, 2016.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na tv**. São Paulo, SP: Ed Universidade de São Paulo, 2002.
- BELO, Eduardo. **Livro-reportagem**. São Paulo, SP: Contexto, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2002.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo, SP: Paz, 1999.
- CURADO, Olga. **Notícia na tv**: o dia-a-dia de quem faz telejornalismo. São Paulo, SP: Alegro, 2002.
- DEJAVITE, Fabia Angélica. **Infotainment**: informação + entretenimento no jornalismo. São Paulo, SP: Paulinas, 2006.
- DUARTE, Luiz Guilherme. **É pagar para ver**: a tv por assinatura em foco. São Paulo, SP: Summus, 1996.
- HOINEFF, Nelson. **A nova televisão**: desmassificação e o impasse das grandes Redes. Rio de Janeiro, RJ: Relume Damará, 1996.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Campinas, SP: Unicamp, 1995.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri, SP: Manole, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo, SP: Ed Senac, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo.**São Paulo, SP: Moderna, 1998.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execuções de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados.** São Paulo, SP: Atlas, 2008.

MASSAUD, Moisés. **A criação literária.** São Paulo, SP: Cultrix, 1979.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo.**São Paulo, SP: Moderna, 1998.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execuções de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados.** São Paulo, SP: Atlas, 2008.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

MELO, José Marque de. **A opinião no jornalismo brasileiro.** Rio de Janeiro, RJ: Petrópolis, 1985.

PATENOSTRO, Vera Iris. **O texto na tv: Manual de telejornalismo.** São Paulo, SP. Ed Brasiliense, 1987.

PATERNOSTRO, Vera Iris. **O texto na tv: manual de telejornalismo.** São Paulo, SP: 2006.

PATERNOSTRO, Vera Iris apud REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: Um perfil Editorial.** Summus, São Paulo, SP. 2000.

PENA, Felipe. **A volta dos que não foram.** Rio de Janeiro, RJ. Ed Sette Letras, 1998.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário.** São Paulo, SP: Contexto, 2006.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: Um perfil editorial.** São Paulo, SP: Summus, 2000.

RODRIGUES, Nelson. **Pátria de chuteiras.** Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2013.

SÁ, Jorge. **A crônica.** São Paulo, SP: Ática, 2002.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro, RJ: Mauad, 2002.

SOUZA, Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira.** São Paulo, SP: Summus, 2004.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão.** São Paulo, SP: Ática, 1996.

YORKE, Ivor. **Jornalismo diante das câmeras.** São Paulo, SP: Summus, 1998.

E-BOOKS

KUROSE, Jim; ROSS, Keith W. **Redes de Computadores e a Internet**. São Paulo, SP: Ed Pearson Education do Brasil, 2013. Disponível em:
<<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/3843/epub/>> Acesso em: 20/set/2020.

XAVIER, Ricardo; SACCHI, Rogério. **Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação**. Rio de Janeiro, RJ: 2000. Disponível em:
<<https://bnweb.unisanta.br/bnportal/ptBR/search?exp=%22SACCHI,%20Rog%C3%A9rio%22%2Fautor>> Acesso em: 31/out/2020.

COELHO, Paulo Vinicius. **Jornalismo esportivo**. São Paulo, SP: Contexto, 2004. Disponível em:
<<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/3485/pdf/20?code=WYL8K8Bjh21ArM6wIKaJ/x6c+NxOukEfsrmkEmtOQHpxIodQO+IRDxSDJlwwxceFk/H3ch3lcf0BEuRIP8sJIQ==>> Acesso em: 10/abr/2020.

LIVROS, ARTIGOS, TESES E DISSERTAÇÕES POR MEIO ELETRÔNICO

AMARAL, Neusa Maria. **Televisão e Telejornalismo: modelos virtuais**. Santos, SP: Intercom - XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2233-1.pdf>> Acesso em: 22/ago/2020.

BARBEIRO, Heródoto apud SANTOS, Leonor Werneck dos; AFFONSO, Lucas Torres de Oliveira. **Jornalismo esportivo e audiência: A Linguagem do Programa Globo Esporte**. Escola de Comunicação, UFRJ, RJ, 2013. Disponível em:
<http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_ecos/1a22.pdf> Acesso em: 12/out/2020.

BEZERRA, Patrícia Rangel Moreira. **O futebol midiático: uma reflexão crítica sobre o jornalismo esportivo nos meios eletrônicos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP: Disponível em:
<<https://casperlibero.edu.br/mestrado/dissertacoes/o-futebol-midiatico-uma-reflexao-critica-sobre-o-jornalismo-esportivo-nos-meios-eletronicos/>> Acesso em: 27/set/2020.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo brasileiro: a estrutura narrativa das notícias em TV**. Tese de doutorado em Comunicação Social. Universidade Metodista de São Paulo, SP: São Bernardo do Campo, 2012. Disponível em:
<<https://scholar.google.com.br/citations?user=1OUyCJ0AAAAJ&hl=pt-PT>> Acesso em: 07/set/2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo, SP: Ed, Projeto periferia, 2003. Disponível em:
<<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>> Acesso em: 16/abr/2020.

DIZARD Jr, Wilson; MONTEIRO, Luis. **A internet como meio de comunicação: possibilidades e limitações**, 2001. Disponível em:
<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/>> Acesso em: 20/set/2020.

FERRAZ, Carlos. **Análise e perspectivas da interatividade na tv digital**. Sulina, 2009, Porto Alegre, RS. Disponível em:
<<https://www.passeidireto.com/arquivo/3823249/interatividade-e-perspectivas-no-jornalismo-digital-livia-cirne/35>> Acesso em: 25/ago/2020.

GODOY, Arilda Schmidt. **Pesquisa qualitativa: Tipos Fundamentais**. Revista de administração de empresas. São Paulo, SP. 1995. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/262479939_Pesquisa_qualitativa_tipos_fundamentais> Acesso em: 02/set/2020.

GUIMARÃES, Hélio. **O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias**. PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, SP: Ed SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. Disponível em:
<<https://www.editorasenacsp.com.br/portal/produto.do?appAction=vwProdutoDetalhe&idProduto=19908>> Acesso em: 24/out/2020.

HERZ, Daniel. **A história secreta da rede globo**. Porto Alegre, RS: Ortiz, 1991. Disponível em:
<<http://www.danielherz.com.br/system/files/acervo/DANIEL/Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo.pdf>> Acesso em: 11/maio/2020.

JENKYNS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo, SP: Aleph, 2006. Disponível em: <https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/cultura_da_convergencia_-_henry_jenkins.pdf> Acesso em: 06/abr/202

LIOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2012. Disponível em: <http://www.mozo.pt/tesp/livros/A_Civilizacao_do_Espetaculo_Mario_Vargas_Llosa.pdf> Acesso em: 13/abr/2020.

MACELLUS, Henrique Rodrigues; OLIVEIRA, Ualison Rebula. **Análise de discurso e Análise de Conteúdo**. Disponível em:
<<https://www.aedb.br/seget/arquivos/artigos15/26322295.pdf>> Acesso em: 02/set/2020.

MARTINEZ, Monica. **Jornalismo literário: um gênero em expansão**. Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 2009. Disponível em:
<<https://www.pravaler.com.br/o-que-e-cronica-e-suas-caracteristicas/>> Acesso em: 31/out/2020.

MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolatta Vassalo. **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Editora Universitária da PUCRS. Porto Alegre, RS, 2016. Disponível em:
<<https://editora.pucrs.br/Ebooks/Pdf/978-85-397-0803-1.pdf>> Acesso em: 02/set/2020.

MORAIS, Margareth Andrade. **Os processos anafóricos no gênero relato esportivo**. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2012. Disponível em: <<http://www.leonorverneck.com/media/textos/dissertacao-margareth.PDF>> Acesso em: 27/set/2020.

MULLER, Karin. **Rede Globo: 26 anos de minisséries**. Trabalho apresentado na ALAIC, GT Telenovela y Ficción Seriada, 2008. Disponível em: <<http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/>> Acesso em: 24/out/2020.

NEVES, Milton. Site UOL, Blog do Milton Neves. São Paulo, SP, 2020. Disponível em: <<https://blogmiltonneves.uol.com.br/blog/2020/03/12/futebol-a-coisa-mais-importante-dentre-as-menos-importantes-tem-que-parar/>> Acesso em: 25/maio/2020.

QUEIRÓS, Francisco Aquinei. **Rasgos literários na prosa jornalística: o novo jornalismo em radical chique e em sangue frio**. Disponível em: <www.ufac.br/site/docs/2016/Livro160920161.pdf/at_download/file> Acesso em: 18/out/2020.

REZENDE, Danilo Loures de. **GOOOOOL!!!: Uma análise das transmissões de futebol por sites esportivos**. Edição: Universidade de Juiz de Fora. Faculdade de Comunicação Social. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/facom/files/2014/03/DANILO-LOURES-DE-REZENDE.pdf>> Acesso em: 17/ago/2020.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque; REIS, Marco Aurelio. **A crônica como narrativa em mutação: metodologia para análise crítica do cronismo audiovisual**. Encontro Regional de Comunicação (Erecom), Juiz de Fora, MG: Facom/UFJF, 2017. Disponível em: <<http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2019/paper/viewFile/2097/1168>> Acesso em: 31/out/2020.

VACONCELOS, Luciano Mello de. **A evolução da crônica esportiva nos jornais brasileiros**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ: Escola de comunicação. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1478/1/LVasconcelos.pdf>> Acesso em: 29/out/2020.

VRAC, Maxwell. **A construção da imagem no telejornalismo**. PUC, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13367/13367_4.PDF> Acesso em: 13/set/2020.

SITES

Blog do Milton Neves. Disponível em: <<https://blogmiltonneves.uol.com.br/blog/2020/03/12/futebol-a-coisa-mais-importante-dentre-as-menos-importantes-tem-que-parar/>> Acesso em: 02/set/2020.

Futebol feminino. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=259292855193661>> Acesso em: 24/nov/2020.

Primeiro jogo da Chapecoense. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=1222074304512874>> Acesso em:
24/nov/2020.

Lionel Messi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ui4tSH1-IC0&fbclid=IwAR2IbAnWg2MgJtCok-700BNDyKTuuAZ4_9guPIlobARR-0WPC0uH0zt6QT4> Acesso em: 21/nov/2020.

O jogo sete. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=QurVLEuD8bl&fbclid=IwAR2gewvhgquHHB44njtfLmPjRTwVTvoETHWwPQ8JETPQJeGLWHkyOorNAW4>> Acesso em:
21/nov/2020.

Rali do Cerapió. Disponível em:
<<https://globoplay.globo.com/v/6911367/?fbclid=IwAR2dSWy0tXkDLBSA97S6XCh0JST8Ki0HkwxBGbM1IGKoz3dziXEhepsX2N4>> Acesso em: 21/nov/2020.

VÍDEOS

Crônica “aniquilador de sonhos”, de André Kfour, canais ESPN: Publicado em 27 fevereiro. 2109. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ui4tSH1-IC0>> Acesso em: 14/jun/2020.

Crônica sobre o “Cerapió”, rali que cruza Ceará e Piauí, de Regis Rosing, Globo Esporte da Rede Globo: Publicado em 31 de julho. 2018. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6911367/>> Acesso em: 14/jun/2020.

Crônica “o jogo sete”, sobre o basquete norte-americano, de André Kfour, canais ESPN: Publicado em: 17 de junho. 2016. Disponível em: <http://www.espn.com.br/video/607129_jogo-7-aparece-em-nossos-sonhos-mas-nos-desperta-no-meio-da-noite-por-andre-kfour> Acesso em: 14/jun/2020.

Crônica sobre a “trajetória de luta do futebol feminino”, de Pedro Bial, Globo Esporte da Rede Globo: Publicado em: 10 de maio. 2020. Disponível em: <<https://globoesporte.globo.com/futebol/selecao-brasileira/noticia/atrasou-mas-nao-adiantou-veja-cronica-de-pedro-bial-sobre-trajetoria-de-luta-do-futebol-feminino.ghtml>> Acesso em: 21/jun/2020.

Crônica “sobre o primeiro jogo da história da Chapecoense em uma Libertadores da América”, de Tino Marcos, Esporte Espetacular da Rede Globo: Publicado em: 09 de março, 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=1222074304512874>> Acesso em: 21/jun/2020.

APÊNDICE A – PROJETO DE MONOGRAFIA I

ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

ALEXANDRO CASTILHOS PAZ

A PRESENÇA DA CRÔNICA NO TELEJORNALISMO ESPORTIVO BRASILEIRO

CAXIAS DO SUL

2020

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

ALEXANDRO CASTILHOS PAZ

A PRESENÇA DA CRÔNICA NO TELEJORNALISMO ESPORTIVO BRASILEIRO

Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador (a): Prof.^a Ma. Marliva Vanti Gonçalves

CAXIAS DOS SUL

2020

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	5
1.1 HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA: UMA TRAJETÓRIA DE ALTOS E BAIXOS.....	6
1.2 TELEJORNALISMO: ENTRETENDO E INFORMANDO NA TV.....	26
1.3 TELEJORNALISMO ESPORTIVO: HISTÓRIA, ENTRENIMENTO, NOTÍCIA E ESPETÁCULO.....	28
1.4 JORNALISMO LITERÁRIO.....	35
1.5 A CRÔNICA E SEU PAPEL DE PROTAGONISTA NO JORNALISMO ESPORTIVO.....	38
1.6 CONSIDERAÇÕES.....	42
2. TEMA.....	46
2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	46
3. JUSTIFICATIVA.....	47
4. QUESTÃO NORTEADORA.....	51
5. HIPÓTESES.....	52
6. OBJETIVOS.....	53
6.1 OBJETIVO GERAL.....	53
6.2 OBJETIVO ESPECÍFICO.....	53
7. METODOLOGIA.....	55
7.1 PESQUISA QUALITATIVA.....	55
7.2 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA.....	55
7.3 ANÁLISE DE CONTEÚDO.....	56
8. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	59
8.1 HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA.....	59
8.2 GÊNEROS E FORMATOS DO TELEJORNALISMO.....	59
8.3 HISTÓRIA DO JORNALISMO ESPORTIVO.....	59
8.4 O JORNALISMO LITERÁRIO.....	60
8.5 A CRÔNICA E O JORNALISMO ESPORTIVO.....	60

9. ROTEIROS DOS CAPÍTULOS.....	62
10. CRONOGRAMA.....	63
REFERÊNCIAS.....	64

1 INTRODUÇÃO

A partir de 1940, a televisão com um sistema totalmente eletrônico já era uma realidade consolidada no exterior. No final daquela década, já se firmava como meio de comunicação de massa em praticamente todos os países. No Brasil, Conforme Ribeiro, Sacramento, Roxo (2010, p. 16) alguns anos antes de ser exibida a primeira transmissão televisionada, já se observavam anúncios publicitários nas matérias de jornais diários e nas revistas com viés de publicações, antes voltadas exclusivamente ao rádio, à formação de um imaginário tecnológico a respeito da televisão, que se apresentava de múltiplas formas. Tecnologia que insere, definitivamente, o país na modernidade.

Imersa numa imagem de sonho, na qual aparece materialmente como próximo ao rádio e ao cinema, um misto dos dois, a televisão antes de ser materialidade povoou o imaginário da população, criando o que estamos chamando de uma imaginação televisual. “Um híbrido entre o rádio e o cinema” (RIBEIRO,SACRAMENTO,ROXO,2010, p.16).

Inicialmente, ao se falar dos primórdios da televisão no Brasil, tem-se que falar de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Ele nasceu na Paraíba, no dia 4 de outubro de 1892. Ainda pequeno, foi embora com a família para Recife, PE, onde morou até os 15 anos de idade. Depois disso, segundo Paternostro (1987, p 28), Chateaubriand foi se aventurar pelo Sul do país até se tornar um dos homens mais poderosos da comunicação brasileira. Logo depois, assumiu a direção do jornal dos Diários Associados, empresa que se desenvolveu exponencialmente depois da chegada do jovem jornalista e futuro empresário. Em 1924, Chateaubriand comprou o jornal. Tempo depois, seus negócios cresceram e ele pode comprar outros importantes veículos de comunicação como emissoras de rádio e jornais, como por exemplo, o Diário de Pernambuco, o mais antigo da América Latina. Em 1950, Chateaubriand já era dono do que muitos consideravam o primeiro império de comunicação do Brasil, o Diário e Emissoras Associados.

Sérgio Mattos (1990) define que o desenvolvimento da televisão deve ser apresentado em seis fases: fase Elitista (1950 a 1964), fase Populista (1964 a 1975), fase do Desenvolvimento Tecnológico (1975 a 1985), fase da Transição e da

Expansão Internacional (1985 a 1990), fase da Globalização e da TV paga (1990 a 2000) e fase da Convergência e da Qualidade Digital, tendo início no ano 2000. Para o autor, cada fase corresponde a um período definido a partir de acontecimentos que servem como ponto de referência para seu início. Além disso, o estabelecimento de cada uma delas levou em conta o desenvolvimento da televisão dentro do contexto sócio-econômico-político e cultural.

1.1 HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA: UMA TRAJETÓRIA DE ALTOS E BAIXOS

E foi no período da fase Elitista (1950 a 1964) que, conforme Mattos (1990), Assis Chateaubriand decidiu trazer os técnicos da RCA (*America Rádio Corporation*) e implantar a televisão no Brasil. Sempre na base do improvisado, os técnicos Norte-americanos tentaram deixar tudo em perfeitas condições para a primeira transmissão. Desse modo, segundo Mattos (1990), as primeiras transmissões de imagens da televisão brasileira ocorreram no dia 18 de setembro de 1950, em São Paulo, pela TV Tupi, canal 3, que se constituiu na primeira estação de televisão da América do Sul.

Mattos (1990) diz ainda que para muitos, a televisão naquela época era uma novidade considerada um poderoso instrumento. E quando tudo parecia tecnicamente pronto para a transmissão, Chateaubriand era informado por um dos técnicos da RCA, responsável pela instalação dos equipamentos, que não havia um único televisor em São Paulo para captar as primeiras imagens a serem transmitidas. Diante disso, Chateaubriand foi obrigado a tomar uma atitude que o deixou conhecido como um empresário polêmico, e o início da televisão brasileira marcada pelo famoso “jeitinho brasileiro”.

Informado das preocupações do americano e sabedor de que nem o presidente da República seria capaz de reduzir o prazo dos trâmites normais, estabelecidos pela burocracia para que duzentos televisores fossem implantados, Assis Chateaubriand ordenou que os mesmos fossem providenciados através de contrabando. E dessa forma a Tupi instalou televisores em lojas e bares da cidade, além do saguão dos Diários Associados, onde a multidão ficou esperando para ver a novidade (MATTOS, 1990, p 79).

Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010, p. 16) lembram que apesar de a televisão ter sido inaugurada com uma data oficial, 18 de setembro de 1950, conforme já mencionado anteriormente, a TV Tupi Difusora de São Paulo já realizava emissões experimentais desde abril daquele ano. No entanto, as imagens transmitidas no dia da inauguração não ultrapassavam o saguão do prédio dos Diários Associados, onde havia alguns aparelhos instalados. Mattos (1990) salienta que tudo estava preparado para ser transmitido com três câmeras, entretanto, com problemas em uma, o técnico norte-americano Walther Obemuler quis cancelar a inauguração. Apesar disso, Cassiano Gabus Mendes, que na ocasião dirigia um show com artistas de sucesso, não concordou e resolveu colocar a emissora no ar, mesmo com apenas duas câmeras.

Para Jambeyro (2002), o fato de Assis Chateaubriand, em 1951 já inaugurar a segunda emissora no país, a TV Tupi Rio de Janeiro, mesmo com tantas dificuldades técnicas, dá uma noção do quanto ele acreditava na consolidação da TV no Brasil. O autor afirma que ainda no mesmo ano, motivados pela novidade no país, outros grupos de radiodifusores resolveram aumentar seus investimentos no mercado midiático. Desse modo, surgiu então, a Rádio Televisão Paulista, que em meados dos anos 1960 seria comprada pela TV Globo. Mas, segundo Mattos (1990), as novidades não paravam por aí. Em 1952, um dos mais famosos telejornais da televisão brasileira foi ao ar pela primeira vez, com o nome de seu patrocinador, Esso. O “Repórter Esso” foi adaptado pela TV Tupi Rio de um radiojornal de grande sucesso transmitido pela *United Press International* (UPI), sob a responsabilidade de uma agência de publicidade que entregava o programa pronto.

Paternostro (1999) lembra que além do “Repórter Esso”, outros programas radiofônicos ganharam uma versão da TV: programas humorísticos como PRK -30, balança mas não cai e de variedades, como Chacrinha, entre outros. Mattos (1990) ressalta que o Repórter Esso era um programa de notícias que há muito tempo havia sido idealizado para propaganda de guerra dos aliados, no Brasil, no período da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945).

Mattos (1990, p 85) lembra da maneira precária e cheia de improvisações que as primeiras emissoras de televisão começaram no país, e que muitos anos foram

necessários para que um modelo empresarial fosse implantado, facilitando o desenvolvimento da televisão brasileira como até hoje se vê. Porém, a TV Excelsior, fundada em 1959 e cassada em 1970, foi considerada como sendo a primeira emissora a ser administrada nos moldes empresariais de hoje. Inclusive, foi também a primeira emissora responsável por produzir a primeira telenovela mais longa da história, “Redenção”, com um total de 596 capítulos.

Paternostro (1999) destaca que a TV Excelsior foi uma das primeiras emissoras a aproveitar o potencial que o videotape²⁸ oferecia, já que até então, todos os programas eram transmitidos ao vivo. Em 1962, o programa Chico Anísio Show, dirigido por Carlos Manga, passou a ser gravado e as cenas se sucediam numa em uma sequência de cortes e montagem inovadora para a época. Além disso, o VT foi a “mola propulsora” para o sucesso das telenovelas.

A autora ainda destaca que em 1962, o Código Brasileiro de Telecomunicações foi promulgado pela Lei nº 4.117, constituindo-se em um grande avanço para o setor, pois o Código inovou na conceituação jurídica das concessões de rádio e televisão. Em contrapartida, pecou em continuar atribuindo ao Executivo o poder de julgar e decidir a aplicação de sanções ou a renovação de concessões. “Na verdade, o Código aprovado em 1962, nada mais foi que um projeto de inspiração militar, plenamente identificado com as teses de integração nacional, segurança e desenvolvimento pregadas na ESG (Escola Superior de Guerra)” (PRIOLLI, 1985 apud MATTOS, 1990, p. 85).

Para Jambreiro (2002), os anos 1960 ficaram marcados também pela definitiva separação entre o rádio e a televisão como indústrias autônomas. Sendo assim, o rádio começou a se regionalizar e a procurar específicas e segmentadas audiências. Enquanto a televisão tornou-se um veículo de massa, atingindo todo o mercado nacional, e ocupando assim o papel que o rádio tinha desempenhado nos anos 1940 e 1950. Aliás, para Marcondes Filho (1998, p.43), vem do rádio, do circo, do teatro e também do cinema as formas de comunicação popular que ajudaram a constituir a linguagem da televisão brasileira.

²⁸ Videotape é um meio de gravação de imagens em movimento e também de som armazenados em fita magnética. No Brasil, o VT chegou em 1960, na inauguração de Brasília, transmitida pela TV Record. Mas o uso revolucionário do videotape foi em 1961, no programa Chico Anísio Show, da TV Rio. Portal Imprensa. Disponível em: <http://portalimprensa.com.br/tv60anos/anos50_59_videotape_texto.asp> Acesso em: 27/05/2020.

Além disso, o autor afirma que bem no início da TV, os artistas das telenovelas vieram dos palcos de teatros e, que quando iniciou a televisão brasileira, o que se fazia nas telas era um “rádio televisionado”, pois a TV ainda não tinha uma linguagem própria, sendo assim, vários profissionais que migraram para TV eram oriundos do rádio. Marcondes Filho (1998), no entanto, conclui que a linguagem do circo inserida na televisão brasileira era notória. “A influência do circo sobre a TV brasileira é vista não apenas pela presença de palhaços ou do homem de auditório, mas também pelo estilo circense de alguns animadores, como Chacrinha, Sílvio Santos e Bolinha” (MARCONDES FILHO, 1998, p.43).

A segunda fase, conforme Mattos (1990) foi chamada de Populista (1964-1975). Essa fase chamou atenção pelo fato de que os poucos aparelhos de TV que existiam no país pertenciam a membros de uma elite econômica daquela época. Mattos (1990) ressalta que o preço de um televisor era três vezes mais caro do que o mais sofisticado aparelho de rádio e pouco menos que um carro. Além disso, o autor explica que até válvulas eram importados dos Estados Unidos porque ainda não existia nenhuma indústria de componentes para televisores no país.

De acordo com Mattos (1990) foi também nessa fase que o desenvolvimento da televisão brasileira sofreu a influência mais poderosa, quando o Presidente João Goulart foi deposto por um golpe de Estado. Conforme o autor, o golpe de 1964²⁹ afetou os principais meios de comunicação de massa, pois o sistema político e a situação socioeconômica do país foram totalmente modificados pela definição e adoção de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional. O crescimento foi centrado na rápida industrialização, com tecnologia e capital externos, e baseado no tripé formado pelas empresas estatais, empresas privadas nacionais e

²⁹O Golpe de Estado de 1964 no Brasil designa o conjunto de eventos ocorridos em 31 de março daquele ano, que culminaram, no dia 1^a de abril de 1964, com um Golpe Militar que encerrou o Governo do então presidente democraticamente eleito João Goulart, também conhecido como Jango. Acontecimento que instaurou a Ditadura no Brasil. Site FGV. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/O_golpe_de_1964> Acesso em: 27/05/2020.

corporações multinacionais. Diante desse cenário, Mattos (1990) explica que os veículos de comunicação de massa, sobretudo a televisão, passaram a exercer o papel de difusores não apenas da ideologia do regime, como também da produção dos bens duráveis e não-duráveis.

Conforme Mattos (1990), essa fase também foi marcada pelo surgimento das Organizações Globo de Televisão, empresa criada pelo jornalista Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, em 26 de abril de 1965, que a transformaria num dos maiores conglomerados de televisão do mundo. Só que dois meses após sua inauguração, a Globo e Roberto Marinho se envolveram em uma polêmica em razão de um contrato assinado pela parceria feita com o grupo norte-americano Time-Life³⁰. Conforme Daniel Herz (1991), os acordos firmados pela Globo com a empresa norte-americana feriam o artigo 160 da Constituição brasileira, que proibia a participação de capital estrangeiro na gestão ou propriedade de empresas de comunicação.

A partir de então, desencadeou-se uma campanha contra a Globo, que contou com a participação direta do deputado João Calmon, presidente da Abert (Associação Brasileira de Empresas de Rádio e Televisão) e um dos proprietários dos Diários e Emissoras Associados. Ainda de acordo com Herz (1991), a questão foi levada ao conhecimento do Contel (Conselho Nacional de Telecomunicações), que em junho de 1965 abriu um processo para investigar o caso. Quase um ano depois, Marinho foi chamado para depor na CPI. Com a estratégia de defesa bem sucedida, a situação da Globo ficou oficialmente legalizada.

Apesar desse imbróglio todo com a justiça no início, Herz (1991) destaca que isso não foi nenhum entrave para que a Rede Globo de televisão construísse o que hoje pode-se chamar de um império da comunicação. De modo que, o Grupo Globo conta com mais de 40 empresas em diversos ramos, abrangendo sete emissoras de TV de sua total propriedade, seis emissoras de propriedade parcial e mais 36

³⁰Time-Life é uma empresa norte-americana, sediada em Fairfax, Virgínia. Foi fundada em 1961 pela Time Incorporated, como companhia especializada em marketing. Em 1962, a Globo adquiriu sua concessão e selou um acordo com a Time-Life para compra de equipamentos. Em troca, o Grupo norte-americano teve participação nos lucros. Observatório do direito à comunicação. Disponível em: <<http://www.intervozes.org.br/direitoacomunicacao/?p=24911>> Acesso em: 27/05/2020.

afiliadas. Além disso, as Organizações Globo possuem diversas emissoras de rádio, editoras, gravadoras e empresas de publicidade. Segundo Paternostro (1999), a TV Globo começou com uma programação voltada ao público popular, com programas como de Chacrinha, Dercy Gonçalves e Raul Longas, por exemplo. A partir de 1966, começou a expandir seu sinal, comprando outras emissoras, como a TV Paulista. Associada a um grupo norte-americano chamado, Time-Life iniciou a compra e a contratação de outras emissoras pelo país, que hoje são chamadas de “afiliadas”.

Além disso, Paternostro (1999) explica que a emissora fazia a gravação dos programas em videotape, sendo assim, os programas eram retransmitidos por emissoras locais em outros pontos do país. Não existia nenhum tipo de contrato de exclusividade para veiculação desses programas por emissoras do interior. Como a maioria não era atingida pelas rotas de microondas, pois estas estavam inicialmente restritas a uma pequena parte do território brasileiro, os programas chegavam às casas por via terrestre, rodoviária, através de malotes de fitas.

Ainda de acordo com a autora, em 1969, a Rede Globo do Rio de Janeiro passa a receber imagens internacionais via satélite e retransmiti-las para o Brasil por via terrestre, através de ondas hertzianas³¹. No dia 1^a de setembro desse mesmo ano, a Rede Globo lançou o primeiro programa em Rede Nacional. Entrava no ar, o Jornal Nacional, feito no Rio de Janeiro e retransmitido ao vivo, via Embratel, para as emissoras da rede, mostrando as imagens de várias cidades brasileiras que haviam sido geradas para a sede no Rio de Janeiro pelo satélite³².

³¹Ondas Hertzianas também são denominadas ondas Eletromagnéticas e popularmente conhecidas como Ondas de Radiofrequência. Elas podem ser produzidas de correntes elétricas que oscilam rapidamente. As ondas de TV também são exemplos de ondas Hertzianas, cujas frequências são menores 100 Hz. As ondas Hertzianas são transmitidas e recebidas por meio de antenas. Site Mundo Educação. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/quimica/ondas-eletromagneticas-radio.htm>> Acesso em: 27/05/2020.

³²Os Satélites são corpos celestes que giram em torno de planetas pela força da gravidade. Os Satélites artificiais transmitem sinais como de TV, rádio e telefone, observam a Terra ou o próprio espaço para realizar experiências em micro-gravidade, permite estudar as mudanças climáticas, os recursos naturais e os fenômenos naturais. Blog Alunos Online. Disponível em: <<https://alunosonline.uol.com.br/geografia/satelites.html>> Acesso em: 27/05/2020.

Paternostro (1999) também afirma que a partir de então, as outras emissoras passaram a enfrentar situações difíceis e o momento era favorável para a “arrancada” da Rede Globo. Isso porque em São Paulo, a Record e a Bandeirantes, que surgiram dois anos antes, porém, abaladas por incêndios, tiveram suas produções prejudicadas. Segundo a autora, a Record partiu, então, para uma programação baseada em filmes norte-americanos, do mesmo modo que a Bandeirantes aderiu a produções de música popular brasileira, de boa qualidade, porém, com pouca audiência. A Tupi já começava a passar por dificuldades financeiras, enquanto que a Excelsior teve a situação mais delicada, com sua concessão cassada pelo Governo, prestes a completar seus dez anos de existência.

Para Jambeiro (2002 apud LEAL, 2009, p. 9), durante a ditadura militar, a TV era considerada um serviço de interesse nacional e sua explosão comercial era permitida apenas para atender o objetivo de fortalecimento da moral nacional. Para conseguir isso, os programadores de rádio e TV deveriam evitar filmes, canções, shows ou quaisquer programas que pudessem opor-se aos valores morais e ideológicos dos militares. Para garantir que tal postura fosse válida, os militares criaram várias medidas legais, como Leis, Decretos e Decretos de Lei. Entre os mais expressivos, estavam a Nova Constituição de 1967, a Lei de Segurança Nacional e o Novo Código Penal Militar.

Também foram organizados órgãos estatais como o Contel, o Dentel, o Fistel, o Intelsat, a Embratel, a Telebrás e outros. Segundo Mattos (1990), com a criação desses órgãos, algumas normas estabeleciam, por exemplo, que empresas estrangeiras não podiam participar da sociedade ou dirigir empresas de radiodifusão. Conforme Jambeiro (2002), a partir de 1968, já com inúmeros órgãos e Leis estabelecidas, a recém instalada indústria de eletro-eletrônicos, associada a políticas de incentivos a ela concedidos pelo Governo, além da Lei de compra a crédito promulgada naquele mesmo ano, fizeram com que em 1969 houvesse no Brasil quatro milhões de aparelhos de televisão e um ano depois, cinco milhões.

Paternostro (1999) afirma que já imaginava-se que a TV brasileira entraria nos anos 1970 sob regras rigorosas impostas pelo governo militar. A televisão brasileira iniciou uma fase de censura prévia ao conteúdo e às grades de programação das emissoras. Mattos (1990) explica que no Governo de Emílio Médici (1969 – 1974), inúmeras pressões foram impostas sobre as emissoras de televisão mediante a

punição com multas e até suspensões de alguns programas, como medida corretiva. A Globo, que havia assinado um acordo com o Governo, assim como a TV Tupi, para que fossem eliminados os programas tidos como espetáculos de “mau gosto”, cedeu à pressão e teve que tirar do ar programas como o de Chacrinha e Dercy Gonçalves, porque o próprio Governo alegava que eram “a cara” de uma televisão apelativa e de baixa qualidade, portanto, iam contra o que se projetava em termos de modernização e integração nacional, já que tinha-se como verdadeiro propósito que não se falasse do Governo em tom de contestações.

Em meio a tudo isso, Marcondes Filho (1994, p 29) diz que, mesmo com todas as adversidades apresentadas naquele início de década, a TV no país apresentava evoluções e começava uma nova fase. Tudo porque, em 1972, a televisão brasileira fazia sua primeira transmissão em cores. Conforme Paternostro (1999), a estreia do novo avanço tecnológico foi realizada em março daquele ano, pela TV Difusora de Porto Alegre, quando o então presidente Emílio Garrastazu Médici participou da inauguração da Festa Nacional da Uva, em Caxias do Sul, RS. Além disso, conforme Mattos (1990), ainda durante a edição daquele mesmo evento, ocorreu a transmissão da primeira partida de futebol em cores no país. O jogo histórico aconteceu também em Caxias do Sul, em 19 de fevereiro de 1972, entre a Associação Caxias de Futebol e o Grêmio, de Porto Alegre, e terminou com o resultado de zero a zero.

Mattos (1990) ressalta que o rígido controle que o Governo exercia, principalmente sobre os telejornais, não deu trégua. E foi no sentido de aliviar o quadro real da situação vivida no país que, em março de 1973, o então presidente Médici fez a seguinte declaração:

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir o jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranqüilizante após um dia de trabalho (Mattos, 1990, p. 103).

Enquanto o presidente Médici garantia que no país tudo estava sob controle, Leal (2009) lembra que ainda em outubro de 1975, um fato iria marcar a televisão brasileira. A morte do jornalista da TV Cultura, Vladimir Herzog, por militares. Herzog tinha a visão da TV Cultura como uma emissora pública com responsabilidade social

e acreditava ter “problemas” na grade de programação da época. Segundo o autor, o jornalista denunciou defeitos no modelo vigente da programação, tais como: indefinição de objetivos, alto grau de elitismo e desconhecimento do público-alvo. Apesar de apontar essas deficiências, ele nunca pôde corrigi-las e colocar suas próprias ideias em prática. Entretanto, as mudanças propostas por ele ficaram nítidas no telejornalismo da TV Cultura, após sua morte.

A partir da terceira fase, definida por Mattos (1990) como a do Desenvolvimento Tecnológico, ocorrida de 1975 a 1985, a televisão começou a exibir programas de alta sofisticação técnica, gerados em cores e que atendiam plenamente ao tipo que o Governo queria: uma televisão bonita e colorida, nos moldes do “Fantástico – O show da vida”. Mas para chegar a esse estágio, a colaboração do Regime Militar foi fundamental. Segundo Mattos (1990), havia nessa fase de evolução técnica a criação de meios que facilitaram as telecomunicações como satélites, redes de microondas e outros recursos que fizeram com que emissoras, como a Globo, expandisse seu sinal por todo o país, para que, em troca, o Governo pudesse promover os ideais do regime.

Foi também nesse período apontado por Mattos (1990) que Silvio Santos começou a deixar sua marca na televisão brasileira. Segundo Paternostro (1999), em 1976 ele saiu da Globo e começou a produzir seu programa aos domingos na TV Tupi São Paulo, fazendo a retransmissão via satélite pela TVS (RJ). Só que em 1977, a TV Rio, que já estava passando por uma fase difícil desde a chegada da Globo, acabou ficando muito endividada e foi retirada do ar pelo Governo. Convém lembrar que nesse período, ao contrário da TV Tupi e de outras emissoras, a Globo contou com o apoio financeiro e técnico do grupo norte-americano Time-Life.

Posteriormente, já no final da década, o governo militar suspendeu a censura prévia, permitindo que a televisão brasileira pudesse ter autonomia e, assim, mostrar mais criatividade. Segundo Marcondes Filho (1994), a partir dos anos 1980 assistiu-se a uma mudança extraordinária na relação que a televisão passou a ter com os receptores e a transformação do próprio sentido da televisão para a sociedade em geral. Foi quando desapareceram os juízos que antes haviam sido feitos a partir da implantação da televisão, de apoiar chamadas “teorias conspiratórias” que favoreciam uma parcela de pessoas tidas como capitalistas, com intenções de impor suas “maquinações” contra as massas e, assim se estabelecerem eternamente no

poder. Apesar disso, a televisão acabou se consolidando de forma plena e absoluta como meio de comunicação. Foi o que Marcondes Filho (1994) tratou como início de uma segunda fase da televisão brasileira, com o fim do controle imposto pelo Regime Militar.

Paternostro (1999) ressalta que as emissoras passaram a tornar sua programação mais atraente. Em 1980, a Globo confirmava seu famoso “padrão de qualidade”, e na metade da década, as minisséries globais se tornaram a grande atração da TV brasileira, especialmente com a criação de seriados que foram adaptados da literatura nacional, como por exemplo: Morte e Vida Severina, Lampião e Maria Bonita, O Tempo e o Vento e entre outros. Nesse mesmo ano, os empresários Silvio Santos e Adolfo Bloch adquiriram a então cassada TV Tupi, primeira rede de televisão brasileira.

Segundo Jambeiro (2002), em 1981 a TVS passou a integrar o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). Com uma programação bem popular, o SBT conseguiu atingir altos índices de audiência. Enquanto que a TV Manchete (grupo Bloch) surgiu em 1983, com uma programação diferenciada com documentários e programas de auditório. Apesar disso, a Rede Globo continuava inovando e não dando “brecha” para as concorrentes. Segundo Mattos (1990) assim como o regime militar, o Governo da Nova República³³ também utilizou a mídia eletrônica para obter respaldo popular. Desse modo, tanto a TV Globo quanto as demais redes de televisão continuaram a servir ao novo Governo da mesma forma que serviram ao Regime Militar.

Sendo assim, inicia-se a quarta fase, chamada por Mattos (1990) de fase da Transição e da Expansão Internacional (1985-1990), que se caracterizou pela transição do Regime Militar para o Regime Civil. Desse modo, as principais mudanças no setor das comunicações, segundo o autor, decorreram da promulgação da nova Constituição, em 5 de outubro de 1988, que apresentou texto

³³Nova República é o período da história do Brasil que se iniciou em 1985, com o fim da ditadura, e segue até os dias atuais. É caracterizada pela ampla democratização política do Brasil e sua estabilização econômica. Blog Beduka. Disponível em: <<https://beduka.com/blog/materias/historia/nova-republica/>> Acesso em: 28/05/2020.

específico sobre comunicação social. No artigo 200, a Carta afirma que a manifestação do pensamento não sofrerá qualquer restrição e, nos parágrafos 1º e 2º, veda, totalmente, a censura, impedindo, inclusive, a existência de qualquer dispositivo legal que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística, em qualquer veículo de comunicação social. Já no parágrafo 5ª desse artigo está a proibição de formação de monopólio ou oligopólio nos meios de comunicação.

Mattos (1990) ainda completa, salientando que a Carta de 1988 também fixou normas para a produção e programação de rádio e televisão. Conforme o artigo 221, as emissoras teriam o compromisso de focar na produção de programas de caráter educativo, artístico, cultural e informativo, sempre procurando estimular a produção independente, visando à promoção da cultura nacional e regional. Contudo, o final da década de 1980 reservava algumas surpresas. Conforme Paternostro (1999), naquele finalzinho de período, o SBT, sob o comando de Silvio Santos, se tornou vice-líder de audiência da televisão brasileira, exibindo uma programação totalmente popular.

Seguindo essa linha da inovação, o SBT continuou evoluindo. Conforme Amaral (1997), por nunca ter sido uma emissora com tradição na área jornalística, o SBT surpreendeu e lançou em 1988, o TJ Brasil. Era um telejornal com uma característica inédita até então no país, presente apenas no gênero norte-americano, quando o surgimento do âncora no lugar de apresentador de telejornal tem a incumbência de fazer comentários a respeito das matérias apresentadas. No TJ Brasil, o responsável por ancorar o programa era Boris Casoy, profissional, até então, com experiência apenas no jornalismo impresso.

A quinta fase definida por Mattos (1990), como da Globalização e da TV paga (1990-2000) foi marcada no início dos anos 1990 pela renúncia do então presidente da República, Fernando Collor de Mello. Collor renunciou para não sofrer um processo de Impeachment. Desse modo, seu vice, Itamar Franco assumiu a Presidência da República no dia 29 de dezembro de 1992.

Mattos (1990) afirma que com a tendência do desenvolvimento global, na década de 1990 começou-se a se estabelecer as bases para o surgimento estruturado da televisão por assinatura, via cabo ou via satélite, nos moldes norte-americanos, bem como a se debater a televisão em alta definição.

O autor lembra que esse período também foi marcado pela inauguração oficial do Projac, pela Rede Globo de Televisão. É o maior centro de produção da América Latina, construído em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Um ano depois, em agosto de 1996, o SBT inaugurou sua nova sede em São Paulo, o complexo Anhanguera, numa área construída de 210 mil metros quadrados. Segundo Amaral (1997, p. 153), a partir dos anos 1990 é que a Globo resolveu mudar também seu departamento de jornalismo. Armando Nogueira, um dos principais responsáveis pela criação do Jornal Nacional, em 1969, deixou a direção de jornalismo da emissora para se dedicar exclusivamente ao jornalismo esportivo.

Segundo Mattos (1990), enquanto isso, nessa nova fase da televisão, duas novas Leis foram implantadas no segmento de comunicação brasileiro: a que regulamentou o Conselho de Comunicação Social e outra, que regulamentou o serviço de TV a cabo. Com a Lei que regulamentou a TV a cabo aprovada, se esperava que até o final da década de 1990 a influência e a hegemonia da TV convencional (aberta), cairia. Isso porque a expectativa era que a TV a cabo acabasse reduzindo a audiência, atingindo diretamente índices quase que insuperáveis como os da Globo, por exemplo. “A lei da TV a cabo surgiu como uma das mais democráticas e avançadas do mundo, abrindo perspectivas inéditas para o exercício da cidadania, além de gerar a expansão de mercado para profissionais da área de comunicação social” (MATTOS, 1994, p. 127).

Sendo assim, a Rede Globo, que já investia em segmentação de canais esportivos, passou a focar também em outros gêneros. Paternostro (1999) ressalta que em 1998, houve uma disputa entre a Globo e a Record pelo posto de quem faria a primeira transmissão experimental em alta definição no Brasil. Portanto, no mês de junho daquele ano, com diferença de poucas horas, a TV Record transmitiu, num sábado, 06 de junho, um vídeo produzido totalmente no sistema digital, para um público exclusivo de convidados de uma festa, direto de sua torre, que ficava no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Enquanto a Globo, no dia seguinte, 7 de junho, num domingo, aproveitou a Copa do Mundo da França para fazer a primeira transmissão digital intercontinental, ao vivo.

Já chegando à sexta fase estabelecida por Mattos (1990) como a da Convergência e da Qualidade Digital, com início no ano de 2000 até os dias de hoje. Amaral (1997) afirma que os canais de TV por assinatura, especializados em

notícias, passaram a ganhar mais espaço. Dessa forma, a pioneira nesse estilo de jornalismo foi a *Globo News*, criada em 2001, seguida da *Record News*, fundada em 2007.

Para Almeida (1988), a TV a cabo selecionou hábitos e gastos, segmentando audiências de acordo com o conteúdo. Não se tratou de um processo de segregação da informação, mas simplesmente a abertura e a solidificação de canais de comunicação específicos. Já Wolton (1996) segue outra linha de raciocínio e crítica o fato de a TV geralista estar cedendo lugar à temática. O autor parte da premissa que a fragmentação das mídias, aliada à disparidade do meio social, pode fazer com que a televisão perca seu papel essencial de laços sociais. Além disso, vê a televisão como um símbolo da democracia e avalia que ela deve associar duas dimensões: a técnica, ligada à imagem, e a social, ligada a seu status de meio de massa.

Seguindo esse raciocínio do autor, pode-se avaliar que a oferta de inúmeros canais nunca foi garantia de qualidade inquestionável na televisão. Para Hoinéff (1996, p. 29), pouca coisa mudou na programação televisiva desde seus primórdios. Segundo ele, as pessoas continuam assistindo a shows, séries, filmes de longa-metragem, coberturas jornalísticas e esportivas. Castells (1999) completa, afirmando que o futuro da televisão descentralizada, diversificada e adequada ao público-alvo não significa a perda do controle da TV por empresas e governos, já que se fazem grandes investimentos no campo da comunicação com formação de grupos poderosos financeiramente e estratégias para conseguir uma fatia da distribuição em um mercado em transformação. Também comenta que, embora a televisão tenha tornado-se segmentada e diversificada, está sendo mais comercializada do que nunca.

A diversificação dos meios de comunicação não transformou a lógica unidirecional de sua mensagem, nem permitiu o feedback da audiência, exceto na forma mais primitiva de reação do mercado. Ou seja, as mudanças se dão mais na forma de o telespectador se relacionar com a TV do que no conteúdo transmitido por ela (CASTELLS, 1999, p. 365).

Conforme Duarte (1996), tanto no Brasil como nos Estados Unidos, os primeiros sinais de uma definitiva segmentação no mercado começaram a ser percebidos ainda nos anos 1980, e dentro desse contexto, as novas tecnologias

tiveram um papel fundamental intensificando a segmentação. Ainda conforme o autor, no Brasil a televisão passou a sofrer a segmentação a partir das novas concessões, em grandes metrópoles, como São Paulo, por exemplo. O grande impacto sofrido pela indústria brasileira foi a partir da chegada da Jovem Pan e da MTV-Abril, que introduziram esse conceito de canais segmentados.

Ao mesmo tempo, a chegada da TV segmentada criou inúmeras opções de atrativos para o público, distribuídos em diversos canais. Com isso, também apareceu a “figura” do zapeador. Para Marcondes Filho (1994, p. 78), o zapeador pertence ao momento mais avançado da segunda fase da televisão, em que a imagem do telespectador passivo, sentado em sua poltrona, assistindo a tudo que a televisão sobre ele descarregava, começou a desaparecer na medida em que aquele que está em sua casa com o controle remoto em mãos, ao sentir-se insatisfeito, pode mudar de canal. Além disso, os efeitos da zapeagem ou da zapeação incidiram de forma mais forte na programação publicitária, já que o telespectador tinha a facilidade de, a cada interrupção comercial, correr pelos outros canais para passear pelos demais programas e talvez até fixar-se neles.

Com isso, decaiu a importância do anúncio publicitário, que estava necessariamente atrelado aos produtos televisivos. Para Duarte (1996), há uma dificuldade para identificar o público de um canal de TV a cabo, ainda que esse público seja segmentado. Diante disso, os profissionais da publicidade têm se esforçado para identificar a audiência em pequenos grupos, o que demonstra a importância da segmentação para o mercado.

Para Paternostro (1999), o público passou a ter oferta de canais variados, nacionais e estrangeiros, programação segmentada e globalizada. Além disso, as emissoras viveram uma época marcada pelo vale-tudo em nome da conquista de pontos nos índices de audiência. Para a autora, o zapeador levou a indústria do spot publicitário à crise. Paternostro ainda afirma que alguns autores chamam isso também de “nomadismo” do telespectador. O zapeador fabrica seus próprios programas através de uma leitura transversal. Uma “fábrica” de programas que ampliou-se alguns anos depois com o advento da internet³⁴.

³⁴As primeiras conexões no Brasil ocorreram em 1988 e serviram para ligar algumas universidades do país a instituições dos Estados Unidos. Porém, esse acesso à internet não era público, era um serviço de internet

Mais tarde, por meio da própria internet, ocorreu o surgimento da convergência de mídias. Mais um recurso que tecnologicamente revolucionou, não só a televisão brasileira, como todo o processo de mídia brasileiro. Segundo Jenkyns (2006, p.28), essa história começou no ano de 2001, quando o estudante secundarista filipino-americano, Dino Ignacio, criou no “photoshop” uma colagem do personagem de um seriado infantil dos anos 1970, chamado Beto de Vila Sésamo³⁵, interagindo com o líder terrorista Osama Bin Laden, como parte de uma série de imagens denominada “Beto é do Mal”, que ele postou em sua página na Internet. O autor conta que Logo após os ataques de 11 de setembro, um editor de Bangladesh procurou na Internet imagens de Bin Laden para imprimir cartazes, camisetas e pôsteres antiamericanos.

Conforme Jenkyns (2006), o editor, por desconhecer o personagem Beto, acabou associando-a a imagem do líder da Al-Qaeda e linkando as fotos, gerando uma disseminação da imagem impressa em milhares de pôsteres distribuídos em todo o Oriente Médio. Na ocasião, repórteres da CNN registraram o episódio em que uma multidão enfurecida marchava em passeata pelas ruas, gritando slogans antiamericanos e agitando cartazes com Beto e Bin Laden. O fato acabou gerando grandes confusões, ainda mais depois que representantes do *Children’s Television Workshop*, criadores do programa Vila Sésamo, descobriram a imagem da CNN e ameaçaram tomar medidas legais, porém, não ficou bem claro se essas medidas seriam direcionadas ao estudante, que primeiramente se apropriou das imagens, ou aos simpatizantes do terrorista que as utilizaram.

O autor diz que, parte das pessoas que se divertiam com aquele episódio replicaram as imagens em novos sites, associando outros personagens de Vila Sésamo ao terrorista, agravando ainda mais a situação. Ou seja, de sua casa,

privado. No ano de 1989 foi lançado um projeto pelo Ministério da Ciência e Tecnologia com o objetivo de expandir a tecnologia da internet. Em 1995, o Governo expandiu a internet, dando mais abrangência para provedores de acesso comercial. Mais tarde, no ano de 2004, foi lançado, por meio da internet, o Facebook. Para muitos, a maior Rede Social do mundo. Blog Minha conexão. Disponível em: <<https://www.minhaconexao.com.br/blog/conheca-a-historia-da-internet-no-brasil/>> Acesso em: 28/05/2020.

³⁵Beto era um personagem de um seriado infantil chamado Vila Sésamo, de um popular programa norte-americano chamado Sesame Street. No Brasil, o programa foi ao ar pela TV Cultura em 1972, com co-produção realizada em parceria com a Globo e a colaboração do setor de cinema da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Blog História. Disponível em: <<http://cmais.com.br/vilasesamo/historia>> Acesso em: 28/05/2020.

Ignacio acabou gerando uma grande polêmica internacional. As imagens circularam pelo mundo, sendo veiculadas por diversos veículos de comunicação. O caso acabou gerando um grande número de seguidores para Ignacio que, preocupado, tirou o site do ar. O estudante declarou que tudo aquilo estava indo longe demais, e que “Beto é do Mal” e seus seguidores sempre estiveram longe dos grandes meios de comunicação, entretanto, esse fato, inevitavelmente os tornou conhecidos publicamente. “Bem-vindo à cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKYNS, 2006, p.30).

Conforme Jenkyns (2006), convergência significa um fluxo de conteúdos por meio de múltiplas plataformas de mídia, unindo transformações de tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.

No mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia. Pense nos circuitos através dos quais as imagens de Beto é do Mal viajaram – da Vila Sésamo ao Photoshop e à rede mundial de computadores, do quarto de Ignacio a uma gráfica em Bangladesh, dos pôsteres empunhados por manifestantes antiamericanos e capturados pela CNN às salas das pessoas ao redor do mundo (JENKYNS, 2006, P.30).

Jenkyins (2006) defende a ideia de que a convergência não pode ser compreendida apenas como um processo tecnológico, em função da unicidade de múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Para ele, a convergência representa uma transformação cultural, tendo em vista que os consumidores são persuadidos a procurar novas informações e fazer conexões por diversos conteúdos de mídia. Além disso, segundo o autor, a convergência não se dá em função dos sofisticados aparelhos e, sim, cognitivamente pelos consumidores individuais em suas interações sociais com as outras pessoas. Nesse ínterim, há um acúmulo imenso de informações sobre determinado assunto, o qual se torna inviável reter na cabeça e, com isso, as pessoas são incentivadas a conversar entre si sobre as mídias consumidas.

Em meio a todo esse processo de convergência, o celular é que acaba incorporando avanços tecnológicos impressionantes. Conforme Jenkyns (2006), em

2004, aguardados filmes já eram exibidos em parte da Índia por meio de aparelhos de celular com modelos de tecnologia avançada e de vídeo em *streaming*³⁶. Ele ainda afirma que essa foi a primeira vez que um longa-metragem esteve inteiramente acessível via celular. Desse modo, ainda não se tinha como saber se as pessoas se adaptariam a esse tipo de recurso.

Irá substituir o cinema ou as pessoas irão utilizá-la apenas para escolher filmes que poderão ver em outros lugares? Quem sabe? Nos últimos anos, vimos como os celulares se tornaram cada vez mais fundamentais nas estratégias de lançamento de filmes comerciais em todo o mundo; como filmes amadores e profissionais produzidos em celulares competiram por prêmios em festivais de cinema internacionais; como usuários puderam ouvir grandes concertos e shows musicais; como romancistas japoneses serializam sua obra via mensagens de texto; e como gamers [3] usaram aparelhos móveis para competir em jogos de realidade alternativa (alternative reality games). Algumas funções vão criar raízes; outras irão fracassar. Pode me chamar de ultrapassado (JENKYNS, 2006, p. 32).

Inclusive, é pelo celular que hoje podem-se acessar programações de rádio e TV das quais só se poderia acompanhar nos meios convencionais. No rádio, por exemplo, dispõe-se de aplicativos de diversas emissoras que proporcionam ouvir sua programação, quase em tempo real (quase, em função do *delay*³⁷). Por outro lado, o áudio sai limpo, sem cortes ou pausas inesperadas, desde que se possa contar com um sinal de internet estável. Além disso, uma das grandes novidades auditivas desses tempos de convergência de mídia é o *podcast*³⁸, uma ferramenta

³⁶Tecnicamente, o conceito de *streaming* pode ser entendido como a transferência de dados para internet com o intuito de enviar informações multimídia de servidores para clientes. Já na prática, ele funciona da seguinte forma: quando o usuário executa o *player* para um *streaming* de vídeo ou de áudio, dá-se início a um processo de transferência de frações do arquivo, no qual é baixada uma pequena parte e o conteúdo é imediatamente iniciado. Sendo assim, o servidor continuará a enviar todo o resto do arquivo enquanto o usuário assiste/ouve, de modo que ele não precise esperar o término da transferência para que possa começar a assistir ou ouvir. Blog K2. Disponível em: <<https://k2ponto.com.br/blog/o-que-e-servico-de-streaming-e-como-ele-funciona/>> Acesso em: 28/05/2020.

³⁷O *delay* em uma transmissão ao vivo de Rádio e/ou TV acontece quando há um atraso entre o tempo de fala real e o sinal que chega à casa do telespectador ou ouvinte. É bastante comum e fica evidente em programas jornalísticos quando o apresentador do estúdio faz uma pergunta ao repórter de rua e ele demora alguns segundos para responder. O tempo de espera depende do meio de transmissão do sinal, que pode variar entre rádio, cabo, analógico, satélite, entre outros. Isso ocorre porque o sinal percorreu um longo caminho até chegar ao local da cobertura ao vivo, especialmente em transmissões via satélite. Site Digilab. Disponível em: <<https://www.digilab.com.br/blog/delay-em-transmissao-ao-vivo/>>Acesso em: 28/05/2020.

³⁸ Assim como a TV, o Rádio e o Jornal, o *Podcast* é uma mídia de transmissão de informações, porém a sua origem é muito recente e ainda está em seu processo de crescimento, principalmente no

que pode ser considerada mais uma alternativa de interação com o público, inclusive para profissionais de comunicação. No meio esportivo não foi diferente, pois já podia assistir a jogos de futebol das principais ligas do mundo, contando com serviços de *streaming* de esportes ao vivo, com veículos especializados, a exemplo da emissora alemã DAZN, a primeira a investir nesse segmento sob a demanda do mundo.

Tudo isso foi possibilitado pela convergência que, aliás, não parou por aí. Diante de todo esse avanço tecnológico e das constantes mudanças de paradigmas pelos quais o mercado de mídia passou e vem passando nos últimos tempos, os meios convencionais de comunicação não foram totalmente afetados, para a surpresa de muitos.

A convergência não veio para consumir a substituição dos meios de comunicação antigos por outros mais contemporâneos, pelo contrário, acabou proporcionando a alguns, os recursos tecnológicos capazes de adaptá-los a ferramentas que os transformaram em veículos ainda mais atraentes e sofisticados. Com uma ressalva ao meio impresso, que com a criação de diversos blogs, sites e revistas eletrônicas, que funcionam para o consumidor como se o celular fosse um jornal à disposição, talvez tenham causado um maior impacto nesse segmento. Assim, demonstra quão fundamental foi o celular para o processo de convergência de mídias por meio da internet.

Conforme Jenkins (2006), um Best-seller de 1990, *A vida Digital*, de Nicholas Negroponte, já projetava um contraste entre os antigos meios de comunicação passivos e os novos meios de comunicação interativos, ressaltando que: “A mudança na televisão nos próximos cinco anos será algo tão fenomenal que chega a ser difícil compreender o que vai acontecer” (NEGROPONTE, 1990 apud JENKINS, 2006, p. 33). Corroborando com essa estimativa de Negroponte, Mattos (1990) afirmou que o Brasil deu os primeiros passos em direção à modernização de sua infraestrutura televisiva em 1999. Naquele ano, os primeiros estudos sobre a mudança do sistema analógico para o digital começaram. Entretanto, a falta da definição do padrão, na época, fez com que o Brasil fosse um dos poucos grandes mercados que, até então, ainda não haviam tomado tal decisão.

Ainda segundo Mattos (1990), em outubro de 2001, a Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações) havia resolvido anunciar que a decisão sobre o padrão a ser adotado só deveria ocorrer no primeiro semestre de 2002, porém, os brasileiros só teriam acesso à nova tecnologia a partir de 2003. No entanto, os primeiros testes visando a implantação da imagem de alta definição no Brasil foram realizados entre setembro de 1999 e março de 2000, em laboratório montado na Universidade de Mackenzie, em São Paulo. O autor diz que em outubro de 1999, a Anatel, em parceria com a TV Cultura e outras entidades, realizou transmissões experimentais do padrão norte-americano *ATSC*. Em novembro daquele mesmo ano foi a vez de testar o padrão europeu *DVB-T* e em dezembro, foi a vez do padrão japonês *ISDB-T*. De todos os sistemas testados, os padrões europeu e japonês foram os mais bem sucedidos, segundo a imprensa paulista. Sendo assim, somente alguns anos mais tarde o Brasil confirmou a escolha pelo padrão japonês *ISDB-T*³⁹.

No ano de 2018, como o processo de transição do sinal analógico para o digital, algumas emissoras de pequeno e médio porte não conseguiram migrar para o digital e tiveram que encerrar as atividades, alegando que o custo para a transição era muito elevado. Um dos exemplos foi a UCS TV, que no dia 31 de janeiro, prazo estipulado para o sinal analógico ser desligado, anunciou o término de suas operações. Na ocasião, a emissora teve que demitir 13 funcionários. A UCS TV pertencia à Fundação Universidade de Caxias do Sul (FUCS) e estava no ar desde 1997, sendo denominada como TV educativa e comunitária.

Nesse processo, para não correr o risco de ficar sem assistir televisão em canais de TV aberta, os brasileiros tiveram que adquirir um kit contendo conversor, antena e cabos para se conectar ao sinal digital, já que o analógico foi desligado. Essa situação, que envolveu algumas emissoras fechadas logo após o desligamento do sinal analógico, a exemplo da UCS TV, de certo modo jogou “água fria” na

³⁹Orientado, então, pelas experiências apresentadas, em 29 de julho de 2006, foi assinado o acordo com o governo japonês, estabelecendo que o padrão *ISDB-T* serviria de referência para a elaboração do sistema nacional *SBTVD-T* ou como é mais divulgado, *ISDB-TB*. Sendo assim, a adoção resulta num sistema híbrido (“nipo-brasileiro”), que soma ao padrão japonês novidades criadas e testadas por pesquisadores brasileiros, a exemplo do *middleware*. O *middleware* consiste em uma plataforma de *software* integrada às camadas técnicas do sistema de televisão digital que é diretamente responsável pela execução dos aplicativos. **O processo de transição de transição para TV digital no Brasil:** um olhar sobre o cenário de interesses e de entraves políticos. Revista eletrônica Compólitica, 2019. Disponível em: <file:///C:/Users/alex_/Downloads/181-Texto%20principal%20do%20artigo-953-3-10-20190530.pdf> Acesso em: 24/06/2020.

suspeita de que, com o processo de convergência as novas mídias não substituiriam as antigas; pelo menos no que diz respeito ao meio televisivo, tendo em vista que só as emissoras pertencentes aos grandes conglomerados tiveram condições financeiras para aderir à convergência de sinal. A expectativa revelada por Jenkyns (2006) nesse caso, não se confirmou.

(...) Se o paradigma da revolução digital presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas. O paradigma da revolução digital alegava que os novos meios de comunicação digital mudariam tudo. Após o estouro da bolha pontocom, a tendência foi imaginar que as novas mídias não haviam mudado nada. Como muitas outras coisas no atual ambiente de mídia, a verdade está no meio-termo. Cada vez mais, líderes da indústria midiática estão retornando à convergência como uma forma de encontrar sentido, num momento de confusas transformações. A convergência é, nesse sentido, um conceito antigo assumindo novos significados (JENKYNS, 2006, p. 33).

Paternostro (1999) afirma que esse processo de convergência é a unificação de todos os meios possíveis de comunicação. Segundo ela, é o momento em que pode-se acessar televisão, rádio, jornais, revistas, livros e filmes de forma digital. “A convergência oferece velocidade, mobilidade e interatividade: você tem o que quer e onde estiver, disponível no aparelho que preferir. É o conceito chamado de *any time, any where*” (PATERNOSTRO, 1999, p. 68). Conforme a autora, no Brasil, o processo vem sendo conduzido pela Anatel, com a participação de outros representantes da agência, que inclusive já estipularam um prazo para o encerramento total da troca do sinal analógico para o digital⁴⁰.

1.2 TELEJORNALISMO: ENTRETENDO E INFORMANDO NA TV

Para Souza (2004), a distribuição dos programas de televisão em categorias corrobora com a necessidade de classificar os gêneros correspondentes. Desse modo, segundo ele, isso possibilita a cada categoria abranger vários gêneros, sendo capaz de classificar um grande número de elementos, como o espaço da produção,

⁴⁰ O desligamento total da transmissão analógica em todo o Brasil acontecerá até 31 de dezembro de 2023. Entretanto, dependendo da continuidade do sucesso do processo, o encerramento pode ocorrer até antes dessa data. Revista digital do Convergência Digital. Disponível em: <<http://m.convergenciadigital.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=site&infolid=47014&sid=15>> Acesso em: 29/05/2020.

os anseios dos produtos culturais e os desejos do público receptor. Dentre as categorias, Melo (apud Souza, 2004) define três que abrangem o maior número de gêneros: entretenimento, informação e educação. Já Souza (2004) considera que são cinco as categorias, acrescentando mais duas: publicidade e outros.

Para Kaminsky (apud Souza 2004), tanto a categoria quanto o gênero dos programas de televisão têm que ser analisados da mesma forma. Para o autor, a definição da palavra gênero simplesmente significa ordem. Contudo, Souza (2004) classifica os gêneros e as categorias da televisão brasileira da seguinte forma:

- a) Categoria entretenimento: abrange os gêneros auditório, colunismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, game show, humorístico, infantil, interativo, musical, novela, quis show, reality show, revista, série, série brasileira, sitcom, talk show, teledramaturgia, variedades, western e seus respectivos formatos.
- b) Informação: abrange os gêneros debate, documentário, entrevista, telejornal e seus respectivos formatos.
- c) Educação: abrange os gêneros educativo, instrutivo e seus respectivos formatos.
- d) Publicidade: abrange os gêneros chamada, filme, comercial, político, sorteio, telecompra e seus respectivos formatos.
- e) Outros: abrange os gêneros especial, eventos, religioso e seus respectivos formatos.

Para Machado (2000, p. 68) “(...) conforme avançamos na direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais”. Conforme o autor, é complicado definir os gêneros televisivos enquanto categorias em função da grande diversidade que existe.

De fato, como colocar no mesmo pé de igualdade eventos audiovisuais tão distintos entre si, como uma narrativa de ficção seriada, a transmissão ao vivo de uma partida esportiva, o pronunciamento oficial de um presidente, um videoclipe, um debate político, uma aula de culinária, uma vinheta com motivos abstratos, uma missa ou um documentário sobre o fundo do mar? (MACHADO, 2000, p. 71 e 72).

O autor afirma que os gêneros são absolutamente mutáveis e heterogêneos, não apenas pelo fato de que são diferentes entre si, mas também porque cada enunciado pode estar reproduzindo muitos gêneros ao mesmo tempo. Para Souza (2004), é por isso que algumas vezes um mesmo programa apresenta dois ou mais gêneros, caracterizando, portanto, o chamado hibridismo ao qual Machado (2000) se refere.

Quanto aos programas esportivos na televisão, Souza (2004) explica que a estrutura de produção e o formato dos programas esportivos contribuem para que os classifiquem tanto na categoria de entretenimento quanto na de informação. Conforme o autor, um exemplo dessa mescla são os programas de mesa redonda que, hoje, já não consistem mais só de debates esportivos, mas sim, de entrevistas que podem até gerar notícias. Souza (2004) afirma que a estreita relação do gênero esportivo com o telejornalismo já define seu formato. O autor ressalta que as transmissões dos programas esportivos conduzidos pelos apresentadores e repórteres, bem como as entrevistas em estúdio são realizadas nos mesmos moldes adotados pelos telejornais das emissoras.

Talvez isso explique o motivo pelo qual Dejavite (2006, p.4) afirma que informação e entretenimento são categorias que estão, sim, num mesmo gênero. Essa junção, segundo ela, tem uma denominação chamada *Jornalismo de Infotainment*. A autora explica que esse termo surgiu durante a década de 1980, mas só ganhou força no final dos anos de 1990, quando passou a ser empregado por profissionais e acadêmicos da área de comunicação.

Tradicionalmente, o jornalismo valoriza mais os assuntos de política e os de economia em detrimento de outros, como os de música, de moda e de gastronomia. A informação cria conhecimento, forma o intelecto. O entretenimento estimula a imaginação. Mas se antes era importante dar o furo de reportagem, o que se quer, agora, na sociedade da informação, é que ela “pegue” ou se propague em grande escala. Uma mesma matéria pode informar e entreter o seu público ou mesmo entreter por meio da informação (DEJAVITE, 2006 p.1).

Dejavite (2006) afirma que *jornalismo de infotainment* é o espaço destinado a matérias que visam informar e entreter, com assuntos referentes a estilo de vida das

pessoas, fofocas e curiosidades do cotidiano das pessoas ao mesmo tempo em que aborda notícias de interesse humano. Logo, a autora conclui que o propósito é de apresentar conteúdo que informa com diversão. Entretanto, Dejavite (2006) considera que o limite entre o jornalismo e o entretenimento nunca foi nítido, por isso, um assunto sobrepor o outro é quase que inevitável atualmente. Diante disso, a autora afirma que distinguir o que significa uma coisa da outra não é tão fácil.

Conforme Souza (2004), o gênero de um programa está associado diretamente a um formato. Para o autor, o formato de um programa pode apresentar-se com uma combinação, de modo a reunir elementos de vários gêneros, possibilitando o surgimento de outros programas. Dessa forma, defini-se que formato está sempre associado a um gênero, do mesmo modo que o gênero está diretamente ligado a uma categoria.

1.3 TELEJORNALISMO ESPORTIVO: HISTÓRIA, ENTRENIMENTO, NOTÍCIA E ESPETÁCULO

Para ingressar nos meios de comunicação e conquistar a predileção dos brasileiros, o futebol e outras modalidades esportivas tiveram grandes dificuldades. Isso só começou a ser possível quando, paralelo ao processo de desenvolvimento da industrialização e especialização no país, o jornalismo esportivo buscou seu espaço na imprensa brasileira. Coelho (2004) defende que o esporte ganhou espaço pela primeira vez nos jornais no início do século XX. Em São Paulo, em 1910, o jornal “Fanfulha” trazia páginas de divulgação esportiva. Eram relatos de páginas inteiras dedicadas ao futebol praticado por times amadores italianos. O Fanfulha não era um jornal de elites, nem formava opinião, mas naquela época atingia um grande número de italianos que morava na cidade. Sendo assim, em uma de suas edições, o Fanfulha escreveu uma pequena nota convocando-os para fundar um clube de futebol. Desse modo, eis que nasceu o “Palestra Itália”, que mais tarde veio a se chamar Sociedade Esportiva Palmeiras.

Conforme Coelho (2004), até hoje o Fanfulha é a grande fonte de consultas dos arquivos do Palmeiras sobre as primeiras décadas do futebol brasileiro. Após a fundação do clube, o jornal passou a divulgar os resultados dos jogos e até mesmo a ficha técnica das partidas. O jornal trazia relatos de um esporte que, na época,

ainda não era apaixonante e nem cercado de multidões. “Sem o Fanfulha, não haveria relatos sobre a primeira década do futebol brasileiro” (COELHO, 2004, p. 8). Com esse relato do autor, subentende-se que o aparecimento do Fanfulha e, conseqüentemente, a fundação do Palmeiras, deu o “pontapé inicial” para o futebol e o esporte em geral ganharem adeptos em todo Brasil.

Só que, naquele início, o futebol era cercado de desconfiança e preconceito. Para Coelho (2010) um dos mais pessimistas no sentido de o futebol “vingar” no país foi o escritor Graciliano Ramos, que ignorava totalmente essa possibilidade de o Brasil cativar o público desportivo com a difusão do futebol. Ainda conforme Coelho (2010), não era porque ele tivesse algo contra a modalidade, ainda que seu esporte preferido fosse o remo, mas sim, porque o escritor tinha como premissa, o fato de que tudo o que vinha de fora do país não poderia “pegar” no Brasil com facilidade. “E nada mais inglês do que o futebol. Pelo menos naqueles tempos. Pouca gente acreditava que o futebol fosse assunto para estampar manchetes” (COELHO, 2010, p.7).

Também conforme o autor, no início do século XX, o Rio de Janeiro impulsionava o Brasil, e os jornais também dedicavam cada dia mais espaço ao futebol. Os jogos dos grandes times da época, aos poucos, foram ganhando destaque. Até que o Vasco, em 1923, venceu a segunda divisão apostando na presença dos negros em seus quadros. Era a popularização que faltava. Coelho (2004) comenta que a partir de então, os negros entraram “de vez” no futebol e tomaram “a ponta” do esporte. Além disso, clubes como Flamengo e Vasco foram fundados ainda em 1895 e 1898 respectivamente, mas até 1910 só as regatas estavam em atividade nos dois clubes. Segundo o autor, isso fez com que o futebol começasse a ganhar espaço entre todas as classes sociais, pois havia uma elite que mantinha o poder de organização dos principais torneios.

Sendo assim, em 1924 o Vasco da Gama se destacou ainda mais no cenário do futebol carioca, quando uniu imigrantes portugueses de boa condição social com negros de porte físico, talento e disposição para a prática do futebol. A partir de então, o esporte passou a ter mais importância que o próprio remo, modalidade esportiva mais popular na época. Coelho (2004) ainda afirma que no Rio de Janeiro, só que em 1930, surgiu o Jornal dos Sports, considerado o primeiro diário esportivo

do Brasil. Dessa forma, também foi o primeiro a passar por preconceitos relacionados ao jornalismo esportivo.

Durante o século passado, dirigir redação esportiva queria dizer “tourear” a realidade. Lutar contra o preconceito de que só os de menor poder aquisitivo poderiam tornar-se leitores desse tipo de diário. O preconceito não era infundado, o que tornava a luta ainda mais inglória. De fato, menor poder aquisitivo significava também menor poder cultural e, conseqüentemente, ler não constava de nenhuma lista de prioridades. E se o futebol, como os demais esportes, dela fizesse parte, seria necessário ao apaixonado ir ao estádio, isto é, ter menos dinheiro para comprar boas publicações sobre o assunto (COELHO, 2004, P.9).

De acordo com Coelho (2004), a notoriedade do jornalismo esportivo no Brasil cresceu na mesma proporção em que o futebol. A paixão do brasileiro pelo esporte era tão grande que motivou até a criação de revistas exclusivas voltadas ao assunto. Só que essas publicações tinham vida curta. Pelo menos até 1940, ano em que o jornalismo esportivo começou a ganhar mais espaço nas páginas dos jornais. Segundo o autor, cronistas conhecidos como os irmãos Mário Filho e Nelson Rodrigues que, com seus relatos sobre futebol em forma de crônicas, impulsionaram e deram muita notoriedade ao tema esporte nos meios de comunicação. Evolução que ainda aumentou alguns anos depois com as conquistas dos mundiais de futebol pela Seleção Brasileira, em 1958, 1962 e 1970. Esses fatores contribuíram para que o jornalismo esportivo ganhasse destaque e se consolidasse entre os conteúdos jornalísticos na imprensa brasileira.

Para Coelho (2004), a partir daí, definitivamente, o Brasil passou a ter uma revista esportiva com vida regular. Além disso, autoridades e donos dos grandes veículos passaram a ver as pautas sobre esporte com outra perspectiva, já que na época só se dava ênfase ao noticiário sobre outros assuntos, como política, por exemplo. E sobre esse interesse da mídia, Mário Filho, jornalista que era considerado e chamado de “o pai da crônica”, escreveu:

(...) O futebol só interessou as folhas depois de se tornar paixão do povo. Enquanto não encheu os campos, não dividiu as cidades em grupos, em verdadeiros clãs, o futebol quase não existia para os jornais. Por isso a consulta de jornais até 1910, pode servir, quando muito, para estatísticas de resultado de jogos. Somente depois de 1910 é que o futebol, transformado em assunto jornalístico, permitiu que apaixonados pelo esporte bretão, cada

com seu clube, escrevessem crônicas, às vezes assinadas com suas iniciais. (FILHO, 2003 apud COELHO, p 20).

Já no rádio, o esporte era destaque há muitos anos. Conforme Coelho (2004), o primeiro jogo transmitido pelas ondas do rádio foi ainda nos idos de 1938, na França. Na ocasião, o Brasil venceu a Polônia pelo placar de 6 a 5, e o jogo foi transmitido pela Rádio Clube do Brasil. O autor ressalta que no rádio, as narrações esportivas marcaram o que chama-se até hoje de crônica esportiva e destaca ainda que, nessa época, nomes como o de Osmar Santos, Fiore Gilioti, Waldir Amaral, entre outros narradores, ficaram imortalizados na imprensa esportiva do país. Logo depois, os aficionados não só por futebol, mas também por outras modalidades esportivas, passaram a ter um atrativo ainda melhor com os eventos esportivos sendo transmitidos ao vivo pela televisão, a partir de 1980.

Coelho (2004) chama a atenção para o fato de que, depois do início das transmissões dos jogos pela televisão, os jornalistas começaram a escrever os fatos como eles realmente aconteciam, pois, até então, eram narrados de forma exagerada. O autor afirma que, depois que os jogos começaram a ser transmitidos por meio de imagem e os jornalistas passaram a relatar os fatos que ocorriam nos jogos como eles realmente acontecem, a eloquência com que os narradores e repórteres de rádio descreviam determinados lances da partida diminuiu.

Nesse caso convém lembrar que o fato do rádio não ter a imagem, a rigor dá ao repórter ou ao narrador, a incumbência de descrever os principais lances da partida com detalhes mais minuciosos, além de ter uma característica peculiar de levar a emoção aos torcedores que, por sua vez, ouvem a descrição do contexto do jogo e, sem a imagem só podem imaginar o que está acontecendo. Por isso, o “exagero” ao qual Coelho (2004) se refere, visa dar aquele evento que está sendo transmitido, contornos de espetáculo, tornando-o mais atraente e, com isso propiciando ao torcedor motivos para continuar na audiência e não migrar para transmissão de outro veículo concorrente.

Além disso, com a transmissão dos esportes pela televisão, outras modalidades como voleibol, basquete, entre vários outros, também se beneficiaram e tiveram mais visibilidade. Sendo assim, os profissionais precisaram se especializar cada vez mais para acompanhar as adaptações do jornalismo. “Não existe jornalista de

esportes, existe jornalista, aquele que se dedica a transmitir informações de maneira geral, o especialista em generalidades” (COELHO, 2004, p 37). O autor ainda reitera, afirmando que dificilmente o profissional conseguirá falar apenas do esporte com o qual tem mais intimidade, o que explica o surgimento dos comentaristas.

Com o passar dos anos, a televisão também começou a dar a suas transmissões esportivas essa característica eloquente de narrar jogos, principalmente no caso do futebol. Coelho (2004) chama a atenção para maneira “ensandecida” como Galvão Bueno narra os jogos na Globo, tanto em partidas da Seleção Brasileira, quanto dos principais clubes do país. Pelo fato de a televisão proporcionar ao telespectador a imagem do jogo, o que Coelho (2004) já chamou de exagero, há necessidade? Para o jornalista Juca Kfoury (2004 apud COELHO, 2004, p.63) o grito “exagerado” na hora de um gol, por exemplo, é totalmente desnecessário, pois para ele, basta o narrador se manifestar naturalmente ao se referir ao gol, justamente porque a TV já está mostrando o que aconteceu naquele momento da partida. “Além do mais, o torcedor não é burro”.

Nesse caso, de acordo com os conceitos de Coelho (2004), o que se pode interpretar é que a televisão de hoje se utiliza dos mesmos recursos que o rádio sempre usou, do qual procura super-dimensionar a transmissão com o objetivo de torná-la mais atraente e entusiasmar o telespectador, dando ao evento televisivo (no caso, o futebol) um aspecto de show. Para Coelho (2004), o debate real implica o que é jornalismo e o que é show. Segundo ele, com a Globo isso não existe. Da mesma forma que não existe concorrência. Até porque, quem tem mais dinheiro prevalece a respeito da aquisição dos direitos das transmissões de jogos.

Conforme Coelho (2004), tradicionalmente, quem tem direitos de transmissão tem a prerrogativa de ceder imagens dos principais lances da partida, sobretudo os gols, caso ocorram, para as demais emissoras apresentarem em seus programas. Nos anos 1970, a TV Record chegou a “dar as cartas”, pois era quem detinha os direitos de transmissão. Nos anos 1980, foi a vez da Bandeirantes, que inclusive se auto-intitulou o “canal dos esportes”. Nas últimas três décadas, a TV Globo praticamente se apropriou dos direitos de transmissão dos principais campeonatos de futebol do país, além dos jogos da Seleção Brasileira em amistosos, Copas do Mundo e Olimpíadas. Com o monopólio global, a TV carioca só disponibiliza os

principais lances das partidas depois da apresentação do Globo Esporte, seu principal programa diário do gênero esportivo.

Por outro lado, essa postura da Rede Globo nunca inibiu as outras emissoras. Tudo porque uma rede de contatos espalhada pelas principais transmissoras em cada estado permite a geração de imagens, algumas vezes oferecidas até pela própria Globo. Muitas vezes, sem que a Globo espere, as imagens de gols chegam até emissoras paulistas afiliadas da Bandeirantes, da Record e do SBT, com imagens produzidas diretamente nos estádios.

Tudo perfeito, de acordo com o credenciamento que cada uma faz no início do ano. A afiliada da Bandeirantes entra num clássico em Salvador, por exemplo. Grava imagens, não as coloca no ar, mas coleta material suficiente para produzir noventa segundos de melhores momentos, como manda o bom senso jornalístico. É essa mesma afiliada costuma gerar imagens para quem não tem equipe neste ou naquele ponto do país. E o esquema de troca permite que todos divulguem informações sobre o que há de mais importante no Brasil (COELHO, 2004, p.69).

Coelho (2004) explica que a partir de 1990, as grandes empresas de comunicação resolveram expandir mais as transmissões de eventos esportivos e abriram espaço para canais especializados. Desse modo, em 1991 as empresas TVA e GLOBOSAT começaram a implantar os canais por assinatura. O investimento era em canais segmentados de esportes, iniciando mais uma forte disputa pela detenção de direitos de transmissão dos eventos. O autor ainda ressalta que, ao analisar a abrangência dos esportes hoje nos meios de comunicação, principalmente depois da criação do *Sportv* e outros canais por assinatura, é nítido o crescimento de espaços para o jornalismo esportivo, que proporciona ao público momentos de grande espetáculo por meio de uma variedade atrativa dos programas esportivos apresentados pelas emissoras de TV.

Para Guy Debord (2003), espetáculo é o exagero da mídia em ocasiões especiais, de nostalgia, nas quais a maneira de comunicar pode fazer com que o interlocutor deixe-se levar pela empolgação de um acontecimento especial em determinado evento e, na maioria das vezes, chegar a excessos. O autor diz que a vida social das pessoas é uma imensa acumulação de espetáculos e, por isso, apresenta o espetáculo como uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. "(...) é

a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência” (DEBORD, 2003). Sendo assim, o autor conclui que a representação não é vida, e sim, apenas representação mesmo. Ou seja, para ele, o público torna-se um consumidor de ilusões.

Mario Liosa (2012) afirma que nenhum esporte sobressai tanto quanto o futebol. Ele ainda compara o esporte com os shows de música que reúnem multidões de pessoas e as excitam mais que qualquer outra mobilização de cidadãos: comícios políticos, procissões religiosas ou convocações cívicas. O problema, segundo o autor, é quando o futebol reúne grupos violentos de torcedores que provocam confrontos homicidas, incêndios de arquibancadas e dezenas de vítimas. Isso mostra que, em muitos casos, não é a prática de um esporte que estimula tantas pessoas a ir ao estádio e, sim, um ritual que provoca no indivíduo instintos irracionais e reações não civilizadas, que o fazem comportar-se durante a partida como um ser primitivo.

Conforme o conhecimento desse pesquisador, existem pessoas de ótima índole, formação profissional inquestionável, excelentes pais de família, articulados e muito ponderados no convívio social que, no entanto, quando chegam ao estádio, lá no ambiente da arquibancada, “viram a chave” totalmente e se transformam em verdadeiros acéfalos. Desse modo, começam discussões e compram brigas sem nenhuma justificativa. Fatos esses que vão diretamente ao encontro do que está falando o autor, que por sua vez, acrescenta uma das influências para esse tipo de comportamento, além da bebida alcoólica: o consumo de drogas em todos os níveis da pirâmide social, no contexto desse “fenômeno da massificação”.

Para Liosa (2013), a massificação é outra característica, aliada à frivolidade, da cultura de nosso tempo. O autor diz que atualmente os esportes ganharam uma importância que só tiveram na Grécia antiga. “Para Platão, Sócrates, Aristóteles e demais frequentadores da Academia, o cultivo do corpo era simultâneo e complementar ao cultivo do espírito, pois acreditavam que ambos se enriqueciam mutuamente” (LIOSA, 2013, p.22).

Debord (1997) salienta que o espetáculo é uma permanente guerra do ópio para confundir bem com a mercadoria ou satisfação com sobrevivência, conduzindo tudo conforme suas próprias leis. O autor diz que, “(...) se o consumo da sobrevivência é algo que deve crescer sempre, é porque a privação nunca deve ser

contida. E se ele não é contido, nem estancado, é porque não está para além da privação, é a própria privação enriquecida” (DEBORD, 1997, p. 34).

Liosa (2013, p.29) também compara os eventos futebolísticos a “espetáculos” produzidos pelos romanos em pleno coliseu, quando homens se digladiavam enquanto o público aplaudia. O autor salienta que a civilização prima pelo espetáculo para escapar do tédio. “Passou-se a evitar o perturbador, angustiante ou entediante, e surgiu o que chamamos de civilização do espetáculo”. Para o autor, um ideal de vida legítimo, pois, vidas muitas vezes afetadas por rotinas deprimentes merecem ter um pouco de descontração, lazer e diversão.

A banalização da cultura, generalização da frivolidade e, no campo da informação, a proliferação do jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo. O que quer dizer civilização do espetáculo? É a civilização de um mundo onde o primeiro lugar na tabela de valores vigente é ocupado pelo entretenimento, onde divertir-se, escapar do tédio, é a paixão universal (LIOSA, 2013 p.19).

1.4 JORNALISMO LITERÁRIO

Para Pena (2006), o início da influência da literatura na imprensa está ligada aos séculos de XVIII e XIX, e teve num de seus principais instrumentos, o folhetim. O autor trata o folhetim como um modelo discursivo que representa uma marca fundamental da confluência entre o jornalismo e a literatura. Conforme ele, quando o folhetim começou a aparecer nos jornais, denominava um tipo de suplemento dedicado à crítica literária e a assuntos diversos. Pena (2006) ainda explica que, com a eclosão de um jornalismo popular, sobretudo na França e na Grã Bretanha, mudou-se o conceito, incorporando-o à nova lógica capitalista. Ou seja, publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um aumento significativo nas vendas e viabilizava uma redução nos preços, o que também elevava o número de leitores.

O autor afirma que, a partir do século XIX é que a influência da literatura no jornalismo ficou mais evidente. Segundo ele, houve um casamento perfeito entre imprensa e escritores. “Os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos. Só que os livros eram muito caros e não podiam ser adquiridos pelo público assalariado. A solução parecia óbvia: publicar romances em capítulos na imprensa

diária” (PENA, 2006, p. 32). Entretanto, segundo o autor, esses romances deveriam ser especialmente criados de modo que seduzissem o leitor, porque era necessário cativá-lo para que tivesse interesse em comprar o jornal do dia seguinte. E para isso foi preciso inventar um novo gênero literário: o folhetim.

Para Lima (2009 apud FAMECOS, 2016), a partir da atividade jornalística das redações de periódicos e na produção de autores, o jornalismo literário seguiu por muitos anos sem um rigor de classificação e categorização. Além disso, tanto o modelo de jornalismo literário quanto o convencional, representam a realidade de maneira não ficcional. Ele afirma ainda que o jornalismo literário cumpre paralelamente a tarefa de contar bem uma história, com a de remeter a uma reflexão.

Pena (2006, p.105) ressalta que é difícil classificar as diversas tendências do jornalismo literário. Conforme ele, há muitos caminhos, muitos conceitos, muitas ideias. O autor afirma que “(...) o conceito de jornalismo literário, que é caracterizado como uma modalidade de prática da reportagem de profundidade e do ensaio do jornalístico utilizando recursos de observação e redação originários da (ou inspirados pela) literatura”.

Conforme o autor, o texto literário deve servir para algo além de simplesmente ser utilizado para embrulhar peixe na feira no dia seguinte. E para facilitar a compreensão do conceito do jornalismo literário, o qual ele considera uma alternativa para potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade e romper as correntes burocráticas do *lead*, desenvolveu cada uma das características, dentro do que chama de “estrela de sete pontas”. Sete itens, todos imprescindíveis, segundo ele. De forma resumida, a primeira característica visa potencializar os recursos do jornalismo, podendo, inclusive, constituir novas estratégias profissionais. Na segunda, ele defende ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano, propondo transcender os limites do tempo. A terceira ponta da estrela sugere proporcionar uma visão ampla da realidade, contextualizando a informação da forma mais abrangente possível. Enquanto que a quarta característica exerce a cidadania, e afirma que é dever do jornalista o compromisso com a sociedade, A quinta característica refere-se a romper com o *lead*. A sexta, sugere evitar os definidores primários. E, finalmente, a sétima e última, perenidade, deve sobreviver ao tempo.

No entanto, além da estrela de sete pontas, o autor ainda explica que, para ele, o jornalismo literário está conceituado fundamentalmente em uma questão linguística. Para justificar essa definição, Pena (2006) menciona uma citação do filósofo contemporâneo Friedrich Nietzsche:

“(...) a linguagem é inseparável do pensamento, cuja natureza é estritamente retórica. A informação que segue viagem pelas estradas neurais do cérebro é sintática e semântica. Estamos sempre ‘empalavrando’ o mundo. O que falta é valorizar a musicalidade” (NIEZSCHE, 1844-1900 apud PENA, 2006, p. 21).

Desse modo, Pena (2006) define o jornalismo literário como linguagem musical de transformação expressiva e informacional. Ele explica que, ao juntar os elementos presentes em dois gêneros diferentes, também o transforma permanentemente em seus domínios específicos, além de formar um terceiro gênero. Na opinião do autor, não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar ou entreter, mas sim de uma atitude narrativa unindo ambos. Não se trata nem de jornalismo, nem de literatura, mas sim de melodia.

Entretanto, para outros autores como Souza (2004), por exemplo, o fato de o jornalismo literário também ter característica de informar, assim como o jornalismo convencional, coloca-o na categoria de informação. Entretanto, também de acordo com Souza (2004), a categoria literária também o classifica como entretenimento. Conforme pode-se ver, o jornalismo literário pertence às duas categorias ao mesmo tempo: informação e entretenimento. Logo, a junção dessas duas categorias, segundo Dejavitte (2006), também o classifica como um gênero da categoria de infotenimento. Nos programas de televisão, também é comum encontrarmos esse tipo de junção. O programa Globo Esporte, da Rede Globo, por exemplo, conta com um formato de telejornalismo esportivo que também possui as duas categorias juntas, que são de informação e entretenimento. No entanto, em algumas reportagens do programa existe a presença da crônica, a qual é estabelecida por Pena (2009) como um gênero do jornalismo literário, que por sua vez, também é um gênero do jornalismo convencional.

1.5 A CRÔNICA E SEU PAPEL DE PROTAGONISTA NO JORNALISMO ESPORTIVO

Para Moisés Massaud (1979) a crônica surgiu inicialmente, ainda nos primeiros anos da era cristã, para designar a ordem cronológica de fatos. O autor afirma que na Europa Medieval, a crônica começou a ganhar atribuições literárias com a liberdade de se acrescentar tons fictícios ao texto.

Mas há também quem acredite que a crônica chegou no exato momento em que o Brasil foi descoberto, mais precisamente em 1500. Para Jorge Sá (2002. p.5), a carta de Pero Vaz de Caminha enviada ao rei português D, Manuel, quando Pedro Álvares Cabral e sua expedição desembarcaram no litoral Sul da Bahia, tem grandes características de crônica. Para o autor, o texto de Caminha se aproxima muito do melhor sentido literário de uma crônica, pela fidelidade às circunstâncias relatadas. O que o autor talvez não tenha observado é que uma das características da carta de Caminha seja a linguagem rebuscada, bem diferente das crônicas atuais. Entretanto, muitos são favoráveis à teoria de Sá (2002) e apontam a Carta que anunciava a descoberta do Brasil como a primeira crônica em território nacional.

Conforme Davi Arrigucci (2001 apud BRAUNER⁴¹, 2010 p.17), a crônica não nasceu junto com o jornal, ela apenas foi um elemento que ocupou-se de um espaço e acrescentou conteúdo ao meio impresso, quando ganhou origem no folhetim⁴².

⁴¹Eugenio Brauner. **Entre as quatro linhas:** Da Crônica sobre o Futebol ao Colunismo Esportivo ou da Profissionalização do Futebol e do Cronista. Edição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26740/000760114.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 1ª/05/2020

⁴²A palavra “folhetim” vem do francês *feuilleton*, que por sua vez vem de *feuille*, que significa pequena folha (*feuille*). Como a palavra, os folhetins se originaram na França. Inicialmente *feuilleton* servia para designar a parte inferior da primeira página dos jornais, destinada à publicação de textos de entretenimento. Portanto, no início, o termo folhetim se referia genericamente a um espaço na geografia do jornal. Luíza Alvim. Os jornais, o romance e o

Nessa época, segundo o autor, a crônica era apenas uma nota de rodapé dos jornais, abordando assuntos do dia a dia como artes, vida social, política e etc. Para Arrigucci (2001 apud BRAUNER 2010, p.19), entre as muitas notícias relatadas nos jornais, a crônica sempre se apresentou com várias características.

Massaud (1979) salienta que dentre tantas características da crônica, uma delas é sua brevidade, sendo a crônica um texto curto de meia coluna de jornal ou de página de revista. No entanto, para o autor, a subjetividade está como a característica mais relevante, além de a crônica abordar assuntos sérios com mais leveza ou se limitar aos considerados de menor importância, como um registro de pequenos fatos do cotidiano sobre polícia, arte, esporte e variados temas, em um espaço delimitado nos meios de comunicação.

Melo (1985, P. 111) afirma que a crônica é um gênero totalmente definido no jornalismo brasileiro. O autor diz que alguns estudiosos a consideram um gênero tipicamente brasileiro, se diferenciando absolutamente da produção jornalística de outros países. Para o autor, no jornalismo mundial a crônica está bem mais vinculada ao significado de relato cronológico, o de narração histórica. Se esse sentido predomina no Brasil, tomando a crônica a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária, o mesmo já não ocorre em outros países. Ele explica que a produção dos cronistas foi legitimada pela literatura que a considerou como representativa da expressão de uma determinada época. Para ele, a crônica com esse viés histórico chegou ao jornalismo para ser o embrião da reportagem. Ou seja, “(...) uma narrativa circunstanciada sobre os fatos observados pelo jornalista num determinado espaço de tempo” (MELO, 1985, p. 111).

Quanto à linguagem, Melo (1985) ressalta que a crônica também é uma forma “literária” de registrar os acontecimentos com certa carga de emoção, sem omitir nenhuma veracidade dos fatos em virtude de emití-los com elementos de humor.

folhetim. UFF (Universidade Federal Fluminense). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/>> Acesso em: 29/05/2020.

Para Sá (2002), a junção feita entre texto jornalístico e o literário que formou o modelo de crônica atual teve origem nos jornais franceses nascendo dos folhetins típicos do país europeu no século XIX. Arrigucci (2001 apud BRAUNER, 2010, p19) reitera que antes de qualquer coisa, o cronista é um “folhetinista”. Além disso, ele destaca o fato de a crônica ser uma espécie de laboratório para muitos escritores, como foi o caso do próprio Machado de Assis.

Para Antônio Cândido (1992), ao longo de sua trajetória, a crônica foi perdendo sua característica de informar e comentar para ficar, sobretudo, com a função de divertir. Isso porque a linguagem tornou-se mais leve, mais descompromissada e decisivamente se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para entrar de vez dentro da poesia. Bender e Laurito (1993 apud Brauner, 2010, p.11) completam afirmando que “(...) a fórmula moderna onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesmo”. Segundo Cândido (1992), com certa “pompa”, a inevitável presença de humor e um arsenal de metáforas (apesar da abordagem mais séria do jornalismo), a crônica acabou se tornando até assunto mais importante, por vezes, recebendo certo disfarce da realidade e também da verdade.

Com um tom mais leve e descontraído, a crônica não demorou a migrar para o contexto do jornalismo esportivo, se encaixando com muita propriedade. Segundo Coelho (2004), ela acompanhou os primeiros passos, sobretudo do futebol, nas páginas da imprensa escrita, protagonizados, na época, por escritores consagrados como Lima Barreto e Graciliano Ramos, que como já mencionado, tinha restrições ao esporte no Brasil logo em seu início. Portanto, coube à crônica elevar o espaço esportivo na imprensa, constituindo-se e ficando conhecida ao longo do tempo, como *crônica esportiva*.

Para Coelho (2004), os irmãos Mário Filho e Nelson Rodrigues foram os precursores e encarregados de trazer a crônica para o esporte, ainda no início dos anos 1930. Inclusive, segundo o autor, foram eles que acabaram aproximando mais o futebol de seu público, além de estabelecer credibilidade no ofício de cronista esportivo, levando a crônica das páginas impressas de jornais e revistas para o rádio e, mais tarde, à televisão.

Conforme o autor, em 1940, quando eram realizados os grandes clássicos do futebol do Rio de Janeiro, como por exemplo, os jogos entre Flamengo e Fluminense, o famoso “FlaFlu”, para cronistas como Nelson Rodrigues, Armando Nogueira e Mario Filho o que importava menos para preencher o conteúdo de suas crônicas era o resultado, pois o que mais lhes interessavam eram os personagens principais da partida e suas histórias no decorrer do jogo. Coelho (2004, p.17) destaca o que dizia Mario Filho no texto em que ele enaltecia o ponta-direita do Fluminense, no final dos anos 1950: “(...) Telê joga os noventa minutos. Dito assim parece simples. Todo jogador joga noventa minutos. Seria assim, não fosse Telê. Telê é o ponteiro dos segundos. Não para nunca!” Para Nelson Rodrigues, foi o irmão, Mário Filho, quem impulsionou a crônica esportiva no Brasil.

Graças a ele, o leitor tornou-se tão próximo, tão íntimo do fato, E, nas reportagens seguintes, iria enriquecer o vocabulário da crônica em uma gíria irresistível, E, então, o futebol invadiu o recinto sagrado da primeira página. Tudo mudou, tudo: títulos, subtítulos, legendas, clichês (RODRIGUES, 1987 apud BRAUNER, 2010 p. 60).

Rodrigues (1987 apud BRAUNER, 2010, P. 61) lembra que o autor Ruy Castro também reconhece a importância de Mário Filho para a formação da crônica esportiva brasileira. Para ele, foi Mário Filho quem aproximou o jornal dos torcedores e, mais do que isso, retirou do futebol a característica de “produto importado”.

Convém lembrar que, se um irmão aproximou os adeptos do esporte à crônica, o outro foi quem viu o grande potencial que a crônica tinha enquanto conteúdo jornalístico naquele espaço. Por isso, conforme Castro (1993 apud VASCONCELOS⁴³, 2006), antes mesmo do primeiro título mundial da Seleção Brasileira, Nelson Rodrigues passou a publicar semanalmente textos sobre futebol na revista *Manchete Esportiva*. Castro (1993 apud VASCONCELOS, 2006) explica que Nelson tinha um estilo peculiar de começar seus textos usando sempre o jargão “amigos”. Outra característica conhecida do cronista era não deixar de manifestar sua paixão clubística, o Fluminense, algo pouco comum na crônica esportiva de

⁴³ Luciano Mello de Vasconcelos. **A evolução da crônica esportiva nos jornais brasileiros.** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1478/1/LVasconcelos.pdf>> Acesso em: 1^a/06/2020.

hoje. Nelson Rodrigues se referia a seu clube de coração sempre na primeira pessoa do plural.

(...) O Fluminense podia ter empatado, até. Mas ficamos num joguinho platônico, um futebol inofensivo, de passes para os lados e para trás. Resta saber: de quem é a culpa? De uma indigência de recursos táticos? Ou faltou-nos um Garrincha, com suas penetrações fulminantes, as suas geniais invenções? (CASTRO, 1993 apud VASCONCELOS, 2006, p.30).

Coelho (2004, p.18) relata que nos anos 1960 os cronistas ainda não tinham muito compromisso com a fidelidade e a precisão de seus relatos referentes aos desdobramentos dos jogos. Segundo o autor, no mundial do Chile, em 1962, Nelson Rodrigues descreve um dos gols do Brasil da seguinte forma: “Dijalma Santos pôs a bola na área e Vavá, com seu peito de aço, meteu a cabeça nela, fazendo 3 a 1”. A descrição correta seria contar que, Vavá meteu o pé direito na bola, não a cabeça.

Coelho (2004, p.19) explica que a imprecisão nas descrições dos lances dos jogos diminuiu bastante a partir dos anos 1970, quando a imprensa se comprometeu a detalhar melhor e com mais veracidade os fatos das partidas. Para o autor, a maneira mais séria como o *Jornal da Tarde*, em São Paulo, fazia jornalismo, contribuiu para extinção daquele antigo e desnecessário hábito de eleger constantes “mitos” em cada partida. “O resultado é, muitas vezes, uma crônica tão desprovida de paixão que é capaz de jogar na vala comum atletas que certamente já merecem lugar na história”.

O autor enfatiza que até hoje existe certa distorção da crônica esportiva sobre o que é verdade, o que é opinião e o que é lenda. Segundo ele, isso é um problema, porque tudo se mistura e nem todo mundo sabe diferenciar o que é jornalismo do que não é. Entretanto, a maneira como os principais jornalistas/cronistas esportivos de cada tempo se referem aos jogadores de cada época gera distorções difíceis de corrigir.

1.6 CONSIDERAÇÕES

É possível que Assis Chateaubriand, ao trazer a televisão ao Brasil em 1950, jamais imaginasse o quão fundamental seria o futebol para o desenvolvimento das emissoras no país. É claro que, no início, o que impulsionou a TV no Brasil foram as telenovelas e alguns programas de auditório, entretanto, as conquistas das primeiras Copas do Mundo pela Seleção Brasileira de Futebol em 1958, 1962 e 1970, assim como a influência de cronistas reconhecidos como Armando Nogueira, Nelson Rodrigues e Mário Filho trouxeram de vez o público brasileiro para a frente das telas. Com o passar dos anos, foi-se progredindo até chegar às transmissões de jogos em campeonatos nacionais e estaduais disputados pelos clubes com grandes públicos de massa envolvidos como torcedores.

Desde o início dos anos 1990, o jornalismo esportivo brasileiro tem se consolidado cada vez mais. Observando a trajetória do jornalismo esportivo nos diversos meios de comunicação, e analisando também o contexto atual, percebe-se que há mais espaço para todos os veículos hoje. Inclusive para o rádio, que ainda cativa o público por contar com bons profissionais e continuar com uma característica muito peculiar que é de contar a história de um evento esportivo nos mínimos detalhes, fazendo o pré-jogo⁴⁴ e o pós-jogo. Inclusive existem emissoras de rádio que trabalham exclusivamente com programação de esportes, algumas, 24 horas.

A imprensa escrita tem cadernos especializados em esportes nos grandes jornais com opinião, informação, curiosidades e pautas específicas sobre o tema. Mas, são os canais de televisão que continuam com supremacia de audiência nas transmissões ao vivo. Os canais por assinatura também fazem programação esportiva 24 horas, com debates, entrevistas, quadros especiais e repercussão total de competições nacionais e internacionais, além de realizar transmissões ao vivo dos principais campeonatos do mundo. O investimento que os canais Globo, por

⁴⁴Pré-jogo: bastidores de uma partida de futebol que englobam comentários, entrevistas, informações, retrospectos de ambas as equipes, clima e expectativas de torcedores e todos os detalhes que antecedem um evento esportivo.

Pós-jogo: comentários, entrevistas coletivas, debates sobre o que aconteceu durante o jogo, levantando-se pontos positivos e negativos. O pós-jogo e o pré-jogo são jargões criados por cronistas esportivos durante as transmissões de jogos, somando-se a programação das emissoras antes de iniciar as partidas e depois de seu término.

exemplo, fazem nas transmissões de jogos de futebol mantêm financeiramente grande parte dos clubes brasileiros com valores estratosféricos. Inclusive, para a maioria desses clubes, a venda dos direitos de transmissão de jogos pela televisão é a principal receita que entra em seus caixas.

Além disso, ainda existem as transmissões via internet e, que, a partir da convergência aumentaram o leque de opções para que o público acompanhe as transmissões de jogos pelas redes sociais. Tanto que os canais FOX Sports, que nos últimos anos detêm os direitos de transmissão da Libertadores da América, principal competição de futebol do continente sul-americano, está reservando na sua grade de transmissão, pelo menos um jogo de cada rodada da competição para que as pessoas possam assistir pelo Facebook.

Ou seja, para um tema que no início do século era visto com preconceito, a transformação do jornalismo esportivo foi tão grande que se notabiliza hoje, principalmente na televisão, também como um gênero jornalístico, ampliando o foco da informação, e não só usando a televisão como meio de entretenimento e espetáculo. Além disso, a convergência de mídias não só ampliou o conceito de noticiabilidade acerca do esporte como colocou os eventos esportivos num patamar ainda mais elevado, sob o ponto de vista do espetáculo e da informação.

Anteriormente, o conceito de espetáculo se dava apenas pela presença do público dentro dos ambientes em que eram realizados os eventos, como por exemplo, os estádios de futebol, não só pela apresentação futebolística proporcionada dentro do campo de jogo pelos atletas, mas pela festa realizada pelos torcedores nas arquibancadas. Eventos que hoje ainda existem, porém, foram pouco afetados com a opção que, principalmente a TV por assinatura oferece ao público com a venda de pacotes de transmissões de jogos televisionados com diversas câmeras posicionadas em ângulos interessantes, como atrás das goleiras. Algumas pessoas ainda preferem comprar ingresso para ver o jogo no estádio, em detrimento da compra desses canais por assinatura para assistir aos jogos em casa. Vale lembrar que o conceito de espetáculo está atrelado diretamente a hábitos de consumo de uma sociedade regida pelo capitalismo, onde está inserida a procura pelo entretenimento, segundo Debord (2003) e Liosa (2012).

Talvez em função de toda essa transformação do segmento esportivo brasileiro, com inúmeros atrativos em termos de programação televisiva, a crônica

esteja passando despercebida. No entanto, ela está lá, efêmera como sempre, porém sendo elemento especial durante uma matéria ou noticiário, trazendo para o telespectador uma maneira mais leve e bem humorada de contar detalhes de uma jornada esportiva ou de uma pauta com representatividade no cenário esportivo, normalmente falando de conquistas ou histórias icônicas. De outro modo, não consegue-se facilmente constatar sua presença efetiva durante um jogo de futebol, por exemplo. Ela continua aparecendo, geralmente, no dia seguinte, nos telejornais esportivos, mas sempre tratada como um modelo jornalístico especial, reservada para os principais acontecimentos do contexto esportivo e atrelada a contextos de muita emoção.

Contudo, uma das curiosidades acerca da inserção da crônica no jornalismo esportivo era procurar saber por que a imprensa esportiva é até hoje chamada de “crônica esportiva”. Sendo assim, o espaço adquirido pelo jornalismo especializado em esportes, primeiro nas páginas dos jornais e, mais tarde, no rádio e também na televisão, se deve tão somente ao espaço conquistado pela crônica em todos esses meios. Por isso, é legítimo que o jornalismo esportivo brasileiro, até os dias de hoje seja chamado de *crônica esportiva*, enquanto que os profissionais da área são também conhecidos como *cronistas esportivos*.

2. TEMA

A participação da crônica no desenvolvimento do Telejornalismo Esportivo Brasileiro.

2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Análise sobre a história, o gênero e o formato da crônica e sua relação com o desenvolvimento do Telejornalismo Esportivo Brasileiro.

3. JUSTIFICATIVA

A temática escolhida para este trabalho é a de analisar e de identificar a relação da crônica com o telejornalismo esportivo brasileiro. Tal interesse pelo assunto se deu primeiro na observação de que a categoria especializada em jornalismo esportivo no Brasil, desde muito tempo é chamada de crônica esportiva e não de imprensa esportiva, assim como os profissionais, que também são conhecidos como cronistas esportivos e não jornalistas esportivos. Além disso, outro fato que chama atenção é que até a entidade máxima que representa a categoria no Brasil se chama ACEB (Associação de CRONISTAS Esportivos do Brasil). Desse modo, buscou-se entender como é feita e onde exatamente está inserida a crônica no meio jornalístico esportivo.

Tudo começou quando o esporte, principalmente na representação do futebol, conseguiu, aos poucos, ganhar notoriedade como uma das principais pautas da imprensa escrita. Mas, segundo Coelho (2004), muito antes disso foi preciso conquistar espaço para os primeiros relatos a respeito do futebol no início do século XX por meio do Jornal Fanfulha. Um jornal que não emitia opinião, apenas visava interagir com o público de origem italiana que morava em São Paulo naquela época, falando de futebol. Paralelo a isso, o futebol ainda tinha que vencer o preconceito do próprio brasileiro, que não acreditava no sucesso do esporte no país. Apesar de ser um dos primeiros a emitir pequenas notas sobre futebol no Brasil, o escritor Graciliano Ramos era um dos que tinha mais preconceito.

Ainda segundo Coelho (2004), só entre as décadas de 1930 e 1940 é que o futebol venceu o preconceito e começou a ganhar cada dia mais espaço nas páginas de jornais com nomes já conhecidos da crônica brasileira, como dos irmãos Mário Filho e Nelson Rodrigues. Mário Filho, inclusive, foi o fundador do *Jornal dos Sports*, no início dos anos 1930. Sendo assim relatos sobre futebol em forma de crônica já não eram mais novidades nos jornais e revistas da época. Um ponto de partida para que a crônica esportiva fosse inserida de vez nos veículos de comunicação.

E para corroborar com um ciclo em que o esporte ganhava mais ênfase na imprensa, a Seleção Brasileira de Futebol conquistava seus primeiros títulos mundiais, em 1958 e 1962, fazendo com que o público brasileiro, que já era

apaixonado por futebol, se interessasse ainda mais pelas notícias esportivas veiculadas na mídia da época. Gerou-se um maior interesse por todos os meios de comunicação do país em pautas sobre o esporte. Nelson Rodrigues (1987) foi um dos primeiros que viu um grande potencial no esporte como conteúdo jornalístico, tanto que, mesmo antes da conquista do Mundial pela Seleção Brasileira, passou a publicar, semanalmente, textos sobre futebol na revista *Manchete Esportiva*. Mas para o autor, o irmão Mário Filho foi o grande responsável por impulsionar a crônica junto à imprensa, além de ser o responsável pela consolidação dos profissionais da área como membros especializados da imprensa esportiva. Inclusive, na época, Mário Filho era conhecido como o “pai da crônica”.

A partir de então, não demorou para que a crônica fosse atrelada ao conteúdo geral referente ao esporte, sobretudo ao futebol. Diante disso, narradores, repórteres e comentaristas são até hoje chamados de *cronistas esportivos*. Vale ressaltar que o que despertou a atenção para esse detalhe a respeito do envolvimento da crônica nos meios de comunicação esportivo foi em decorrência da forte paixão deste estudante pelo futebol. Paixão essa que é de família, pois, foi ainda na infância, acompanhando os costumes do próprio pai, também apaixonado por futebol. Os dois pediam para que todos em casa não lhes tirassem a atenção com conversas paralelas quando cronistas esportivos como Ruy Carlos Ostermann, Armindo Antônio Ranzolin e Lauro Quadros começavam a falar nas programações esportivas diárias da rádio Gaúcha e da RBS TV. Desse modo, a inevitável influência do pai fez com que todos acompanhassem o futebol com a mesma atenção, como se aquele momento fosse sagrado ou uma norma a ser cumprida.

Sendo assim, a admiração por jornalistas que falavam “tão bonito” e com tanta contundência sobre um assunto do qual este acadêmico sempre gostou, acabou desencadeando uma vontade imensa de um dia, também, se tornar um cronista esportivo. Um sonho que foi reforçado a partir do instante em que o primeiro objetivo, que era de ser jogador de futebol, foi frustrado, aos 18 anos de idade. Trabalhar na crônica esportiva, acompanhando, escrevendo, comentando sobre, de certa maneira é também uma forma de estar inserido no ambiente futebolístico.

Desse modo, além de acompanhar diariamente as transmissões de jogos de futebol e diversos programas de debates esportivos, principalmente no rádio e na TV, com o intuito de adquirir cada vez mais conhecimento na área, foi preciso entrar

para a faculdade de jornalismo. Sendo assim, depois de ingressar no curso, foi possível, aos poucos, estreitar as relações com o conteúdo e com os profissionais da área, além de professores, para entender melhor o contexto do jornalismo, principalmente o esportivo.

Em um determinado momento, a vontade de aprender mais e mais sobre o jornalismo esportivo despertou uma curiosidade: por que crônica esportiva e não imprensa esportiva? Por que cronista esportivo e não jornalista esportivo? Qual é mesmo a relação da crônica com o tema esporte nos meios de comunicação, sobretudo na televisão? Já que nas transmissões de jogos ao vivo e nos debates não se percebe a figura da crônica em pauta. Tipo de curiosidade que, inclusive, se deu certa vez quando este jornalista em formação recebeu pela primeira vez um crachá com a identificação da ACEG (Associação dos CRONISTAS Gaúchos) para trabalhar em um evento esportivo. A questão era: por que não *Associação dos Jornalistas Esportivo Gaúchos*? Pois não é de se duvidar que se por ventura, na ocasião fosse decidido perguntar a cada jornalista presente àquele evento sobre qual a real justificativa para o fato de que todos eram conhecidos como cronistas e não como jornalistas esportivos, tendo em vista que não estavam lá exclusivamente com o ofício de falar sobre crônica, poucos saberiam responder.

Além disso, é preciso observar que, com o tempo, a crônica ganhou uma característica também de informação. Porém, isso acontece mais no meio impresso, porque na programação do telejornalismo ela não aparece com frequência nos programas esportivos e, quando aparece, é empregada apenas como um dos elementos de uma matéria. A crônica, no entanto, não costuma ter representatividade como protagonista de uma matéria. Esse é mais um detalhe que mereceu atenção especial da pesquisa, ou seja, identificar exatamente como é utilizada a crônica nas reportagens esportivas e em que momento.

Para Sá (2002), a crônica que surgiu antes no jornal, é tão efêmera que nasce no começo de uma leitura e acaba antes de o dia terminar, no mesmo instante em que o leitor faz das páginas do jornal papel de embrulho e, ao invés de arquivar, simplesmente o descarta.

O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. Nesse contexto, a crônica também assume essa transitoriedade, dirigindo-se

inicialmente a leitores apressados, que lêem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou no raro momento de tregua que a televisão lhes permite (SÁ, 2002, p.10).

Conforme constatado nesta presente pesquisa, nas reportagens dos telejornais esportivos, a crônica, apesar de não ter um papel de protagonista, como já mencionado anteriormente, aparece nas matérias em momentos especiais de consagração e enaltecimento de uma equipe ou de um atleta num evento esportivo, e não mais em acontecimentos do cotidiano, como é mais comum no meio impresso. Nesse processo, entretanto, o jornalista não deve simplesmente registrar aquele momento com caráter apenas de noticiar o que aconteceu.

Sá (2002) afirma que cabe ao jornalista saber colocar em seu texto palavras e metáforas que façam com que o telespectador vivencie determinado momento com emoção proporcional à que o repórter está repassando na sua narração. Desse modo, a crônica, uma vez fazendo parte de um momento marcante, corre menos risco de cair no esquecimento do telespectador, como é para o leitor nas páginas dos jornais e revistas.

Na televisão, atualmente, um dos repórteres que mais bem faz uso da crônica em ocasiões especiais é Régis Rosing, da Rede Globo. Numa de suas crônicas, em uma série de reportagens sobre o Haiti apresentadas pelo programa Globo Esporte, em 2011, acompanhado por atletas brasileiros e soldados do Exército, também do Brasil, ele destaca um menino haitiano de seis anos de idade que participou de uma competição de atletismo em troca de comida e água limpa para beber. Com uma narrativa emocionante, que fala da miséria e das dificuldades do povo haitiano, um ano após o terremoto que devastou o país, o que não faltou foram elementos da crônica para deixar a matéria ainda mais impressionante. A crônica que, aliás, é uma das marcas registradas de Régis em quase todas as suas matérias, inclusive no futebol. Um gênero, portanto, especial para momentos especiais de uma cobertura jornalística. Contudo, percebe-se uma legitimidade no fato de o segmento esportivo de imprensa ser reconhecido como *crônica esportiva*.

4. QUESTÃO NORTEADORA

De que forma o Telejornalismo Esportivo Brasileiro apresenta a crônica em seu discurso?

5. HIPÓTESES

A. Um dos papéis que a crônica protagoniza nos programas esportivos de televisão é levar emoção aos telespectadores em momentos especiais.

B. A crônica apresenta em sua origem uma característica mais leve e bem humorada, mas nos programas de telejornalismo esportivo, além de entreter pode informar;

C. A crônica atual tem embasamento no jornalismo literário para televisão;

D. A crônica, historicamente, faz parte do jornalismo; entretanto, no telejornalismo esportivo atual, ela é utilizada somente em ocasiões especiais, como de consagração e enaltecimento de clubes e atletas, por exemplo;

E. O desenvolvimento do telejornalismo no âmbito esportivo se deve ao espaço conquistado pela crônica na imprensa escrita, radiofônica e televisiva, nesta ordem;

F. A crônica esportiva foi fundamental para o formato que os programas esportivos atuais da televisão brasileira apresentam.

6. OBJETIVOS

6.1 OBJETIVO GERAL

Entender qual a relação da crônica com o telejornalismo especializado em esportes, ou seja, onde está inserida e qual sua função nas reportagens televisivas.

6.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

HA:

- a) Analisar em que circunstâncias os programas esportivos de televisão apresentam reportagens constando crônica, e porque utilizá-la.

HB:

- a) Compreender porque a crônica caracteristicamente informa ao mesmo tempo em que pode entreter.
- b) Identificar as características que aproximam a crônica tanto do jornalismo literário quanto do convencional.
- c) Compreender qual a relevância da crônica no segmento do jornalismo esportivo, tanto como gênero de entretenimento quanto no de informação.

HC:

- a) Identificar as mudanças de características que a crônica sofreu das páginas dos jornais e revistas para os programas esportivos de televisão e o que contribuiu para isso.
- b) Analisar a semelhança do formato dos programas esportivos da televisão com seus programas de jornalismo literário.

HD:

- a) Compreender qual a verdadeira função da crônica e onde ela aparece no telejornalismo esportivo brasileiro.
- b) Analisar as características da crônica e entender qual sua participação no sentido de atrair a atenção do público durante as reportagens nos programas esportivos da televisão, a partir dos conceitos e de história do jornalismo literário e do espetáculo.
- c) Compreender porque a crônica não aparece mais nos programas esportivos de televisão com a mesma frequência em que sempre apareceu nas colunas dos jornais e revistas.

HE:

- a) Conhecer quais cronistas esportivos destacaram-se como precursores no desenvolvimento do tema esporte nos veículos de comunicação.
- b) Identificar como a crônica, depois de conquistar espaço nas páginas esportivas dos jornais e revistas, chegou ao rádio e, posteriormente, à televisão.
- c) Compreender porque até hoje o segmento de jornalismo especializado em esportes é mais conhecido como crônica esportiva do que como imprensa esportiva.

HF:

- a) Analisar de que forma o processo de convergência impactou nos programas esportivos da televisão brasileira e quais suas mudanças.
- b) Compreender que benefícios o público adepto dos esportes teve com as mudanças na programação esportiva da televisão, em função do processo de convergência, principalmente em jogos transmitidos ao vivo.

7. METODOLOGIA

A metodologia de um projeto de conclusão de curso é distribuída em várias etapas e segmentos variados que irão auxiliar na análise final do tema proposto. O caráter desta pesquisa é qualitativa e o procedimento metodológico é a pesquisa bibliográfica, presente em todas as etapas do trabalho.

7.1 PESQUISA QUALITATIVA

Para estudos nessa monografia foram selecionado sete crônicas de programas esportivos de televisão, de duas emissoras brasileiras: A Rede Globo e os canais ESPN. A primeira emissora foi escolhida por dar mais ênfase a acontecimentos esportivos nacionais e a segunda por destacar momentos especiais de diversas modalidades do esporte internacional. Além disso, para entender melhor o segmento de crônica nos programas brasileiros de televisão a característica desse trabalho consiste de uma pesquisa qualitativa.

Segundo Bardin (2011), para analisar, compreender e interpretar um material qualitativo, faz-se necessário superar a tendência ingênua a acreditar que a interpretação dos dados será mostrada espontaneamente ao pesquisador; é preciso penetrar nos significados que os atores sociais compartilham na vivência de sua realidade.

7.1.1 Pesquisa Bibliográfica

Por meio da pesquisa bibliográfica, composta de livros e artigos de modo físico e disponibilizados via internet, é possível ter o embasamento necessário para o desenvolvimento desta pesquisa.

Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas quer gravadas (MARCONI e LAKATOS, 2008, p. 57).

As referências utilizadas são importantes para embasar os principais assuntos e conceitos abordados, como a história da televisão brasileira, os gêneros, categorias e formatos da televisão, a origem e o conceito do jornalismo esportivo brasileiro, o jornalismo literário, além da origem, conceito e relação da crônica com o jornalismo esportivo e a televisão.

7.1.2 Análise de Conteúdo

A análise de conteúdo surgiu para buscar conhecimento, explicação ou conceituação de conteúdos a princípio, “invisíveis”. A análise de conteúdo proposta por Laurence Bardin (2011) é o método mais adequado para a realização desta monografia por tratar-se de um “conjunto de instrumentos metodológicos [...] que se aplicam a discursos extremamente diversificados” (BARDIN, 2011, p. 15).

Esta análise proposta pela autora é distribuída em três principais fases: pré-análise onde se dá a coleta do material; exploração do material e o tratamento dos resultados, ou seja, a inferência e a interpretação. Conforme Bardin (2011), a primeira fase é destinada à seleção dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos, como consta nesse projeto monográfico, além da elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final. Para o estudo da monografia foram escolhidas algumas reportagens esportivas com a participação de crônicas em alguns canais de televisão já selecionados, utilizando-se de vários livros, artigos, sites para referências a respeito da origem da crônica e como ela foi inserida no jornalismo esportivo. Para essa fase, como objetos de estudo foram elencadas sete reportagens esportivas constando crônica em dois canais diferentes de televisão. Nesse caso, foram escolhidos dois programas esportivos de um canal de televisão aberta, sendo um diário e outro semanal. Além de um canal por assinatura específico de esportes que apresenta reportagens especiais do esporte internacional nos finais de semana.

As sete reportagens foram escolhidas por apresentarem todos os elementos e características que compõe uma crônica. Os programas não foram assistidos ao vivo, porém, foram acompanhados e analisados na íntegra, a partir de acessos no *You Tube*. Foram acessados e analisados, mais de vinte matérias dos mesmos dois canais mencionados anteriormente, para que fossem definidas as sete matérias com mais características de crônica. Além disso, das sete reportagens selecionadas, quatro foram dos canais ESPN, enquanto outras três matérias escolhidas foram da Rede Globo.

- a) “Futebol é jogo pra homem. Pra homem ver mulher batendo um bolão”. Pedro Bial. Programa Globo Esporte, Rede Globo. Matéria apresentada em 10 de maio, 2020. Tempo da matéria: 2 minutos e 8 segundos.

- b) Primeiro gol da história da Chapecoense na Libertadores da América. Tino Marcos. Programa Esporte Espetacular, Rede Globo. Matéria apresentada em 9 de março, 2017. Tempo da matéria: 4 minutos e 2 segundos.
- c) Crônica sobre o “Cerapió”. Rali que cruza Ceará e Piauí. Regis Rosing. Programa Globo Esporte, Rede Globo. Matéria apresentada em 31 de julho, 2018. Tempo da matéria: 3 minutos e 21 segundos.
- d) “Aniquilador de sonhos”. André Kfourri. Especial jogador Lionel Messi, canais ESPN. Matéria apresentada em 26 de fevereiro, 2019. Tempo da matéria: 1 minuto e 57 segundos.
- e) “O jogo sete”. André Kfourri. Programa SportCenter, canais ESPN. Matéria apresentada em 17 de junho, 2016. Tempo da matéria: 2 minutos e 34 segundos.
- f) O último Kobe. André Kfourri. Especial Kobe Bryant, canais ESPN. Matéria apresentada em 14 de abril, 2016. Tempo da matéria: 2 minutos e 11 segundos.
- g) O título dos Warriors. Rogério Vaughan. Especial NBA, canais ESPN. Matéria apresentada em 14 de junho, 2017. Tempo da matéria: 2 minutos e 24 segundos.

A segunda fase é composta pela exploração do conteúdo adquirido na fase anterior. Desse modo, é necessário decupar⁴⁵ as matérias escolhidas. No caso desta pesquisa, serão explorados os programas da seguinte forma: categoria texto; identificando elementos que compõem a crônica como metáforas e aproximação com o jornalismo literário. Categoria de imagens; observar os planos e movimentos de câmera, além do “casamento” entre áudio e vídeo e o uso de efeitos e grafismos, além da performance do repórter. Categoria de áudio; observar trilhas, interpretação do repórter, além do tom de voz.

⁴⁵ A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar) Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Blog AiC Academia Internacional de Cinema. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>> Acesso em: 10/07/2020.

Bardin (2011) define a terceira fase como o tratamento dos resultados obtidos e interpretação dos mesmos. É feita a análise do material pesquisado e coletado para que se consiga chegar às melhores considerações. Bardin (2011) afirma que, tendo à disposição resultados significativos e fiéis, pode-se então propor inferências e adiantar interpretações a partir dos objetos de estudo empíricos.

8. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Visando dar um embasamento teórico para o desenvolvimento da presente pesquisa, consultar alguns autores foi fundamental para explicar e caracterizar conceitos que são a base desse trabalho.

8.1 HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA

Sérgio Mattos (1990) define a história da televisão de uma forma extremamente organizada, classificando-a em sete fases. A maneira como o autor estabelece cada fase é fundamental para compreender-se as dificuldades iniciais e quais foram os (fatores que contribuíram para o desenvolvimento da TV no país. Além dele, Vera Paternostro em seu livro *O texto na TV (1999)*, também contribui diretamente nesse trabalho para conhecermos outro ponto essencial da trajetória da televisão no Brasil que refere-se ao aspecto da programação das emissoras, principalmente em seu início. E por último, porém não menos importante, Henry Jenkins (2006) que explicou como se deu o processo de convergência na televisão.

8.2 GÊNEROS E FORMATOS DO TELEJORNALISMO

O livro *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira (2004)*, de José Carlos Aronchi de Souza, foi de suma importância para o desenvolvimento dessa pesquisa, uma vez que contribui para conhecer em quais categorias e gêneros se encaixam os programas esportivos de televisão, bem como para explicar que um mesmo programa pode fazer parte de mais de um gênero. Já o livro *A televisão lavada a sério (2000)*, de Arlindo Machado, foi fundamental para compreensão do conceito de hibridismo dos programas de televisão. Em seguida, em seu artigo *A notícia light e o jornalismo de infotenimento*, a autora Fábica Dejavitte (2006) explica qual o conceito de jornalismo de infotenimento e como ele surgiu.

8.3 HISTÓRIA DO JORNALISMO ESPORTIVO

Paulo Vinicius Coelho, em seu livro *Jornalismo Esportivo (2004)*, conta como foi a história do jornalismo esportivo no Brasil e sua trajetória. Por meio desse livro, compreende-se a dificuldade que o jornalismo esportivo teve para se consolidar e

adaptar-se aos veículos de comunicação da época, principalmente em função do preconceito que existia no início com o surgimento do futebol no país. O livro ainda foi fundamental para o conhecimento dos cronistas que foram os precursores como jornalistas especializados na área dos esportes. Além disso, o livro *A sociedade do espetáculo* (1997), de Guy Debord (2003), explica qual o conceito de espetáculo no qual os programas esportivos de televisão estão inseridos. Já Mário Liosa com sua obra *A civilização do espetáculo*(2012), aponta quais as características dos espetáculos que o esporte proporciona ao público por meio da televisão.

8.4 O JORNALISMO LITERÁRIO

Com o livro *A criação Literária* (1979), Moisés Massaud é fundamental para compreendermos a crônica tanto em relação a sua origem, quanto suas características e linguagem. José Marques de Melo, com a obra *A opinião no jornalismo Brasileiro* (1985) explica sobre a aproximação da crônica com a linguagem literária. Enquanto o autor Felipe Pena (2006), no seu livro “jornalismo literário”, aborda aspectos sobre a origem do jornalismo literário, além de revelar a eclosão do jornalismo literário com o jornalismo convencional.

8.5 A CRÔNICA E O JORNALISMO ESPORTIVO

O livro *Jornalismo Esportivo* (2004), de Paulo Vinicius Coelho também teve grande participação para explicar como ocorreu a junção da crônica com o esporte e a contribuição dos irmãos cronistas Mário Filho e Nelson Rodrigues para a evolução do segmento esportivo como conteúdo de grande relevância nos meios de comunicação.

8.6 METODOLOGIA

Já a escritora Laurence Bardin (2011), com o livro “Análise de conteúdo” tem contribuição extremamente importante em pontos fundamentais desta pesquisa no tocante a metodologia, pontuando e conceituando como analisar e compreender a pesquisa qualitativa, além de explicar como caracterizar a análise de conteúdo, da qual a autora distribuiu em três fases: a primeira é a pré-análise, onde se dá a coleta

do material; exploração do material e o tratamento dos resultados, ou seja, a inferência e a interpretação. A segunda fase é composta pela exploração do conteúdo adquirido na fase anterior, quando é realizada a decupagem das matérias escolhidas. E a terceira fase, que segundo a autora serve para fazer o tratamento dos resultados obtidos e interpretação dos mesmos.

10. ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

1 - INTRODUÇÃO

2 - HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA: UMA TRAJETÓRIA DE ALTOS E BAIXOS

3 - TELEJORNALISMO: ENTRETENDO E INFORMANDO NA TV

4 - TELEJORNALISMO ESPORTIVO: HISTÓRIA, ENTRENIMENTO, NOTÍCIA E ESPETÁCULO

5 - JORNALISMO LITERÁRIO

6 - A CRÔNICA E SEU PAPEL DE PROTAGONISTA NO JORNALISMO ESPORTIVO

7 - METODOLOGIA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

11. CRONOGRAMA

Dia 16/07 a 31/07 – Introdução

Dia 1^a/07 a 15/08 – Capítulo 2

Dia 16/08 a 18/08 – Correção da introdução

Dia 19/08 a 22/08 – Correção capítulo 2

Dia 23/08 a 07/09 – Capítulo 3

Dia 08/09 a 15/09 – Capítulo 4

Dia 16/09 a 18/09 – Correção capítulo 3

Dia 19/09 a 22/09 – Correção capítulo 4

Dia 23/09 a 30/09 – Capítulo 5

Dia 1^a/10 a 16/10 – Capítulo 6

Dia 17/10 a 20/10 – Correção capítulo 5

Dia 21/10 a 23/10 – Correção capítulo 6

Dia 24/10 a 31/10 – Capítulo 7

Dia 1^a/11 a 06/11 – Capítulo 8

Dia 07/11 a 10/11 – Correção capítulo 7

Dia 11/11 a 14/11 – Correção capítulo 8

Dia 15/11 a 21/11 – Capítulo 9

Dia 27/11 a 30/11 - Correção capítulo 9

Dia 1^a/ 12 a 11/12 – Correções gerais

Dia 12/12 a 16/12 – Revisão/preparação

REFERÊNCIAS

LIVROS

ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **UMA NOVA ORDEM AUDIOVISUAL**: novas tecnologias de comunicação. São Paulo, SP: Summus, 1988.

AMARAL, Luiz. **Jornalismo**: matéria de primeira página. Rio de Janeiro: Ed. Rio de Janeiro, 1997.

BARDIN, Laurence. **ANÁLISE DE CONTEÚDO**. São Paulo: Yangraf, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **A CRÔNICA**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTELLS, Manuel. **A SOCIEDADE EM REDE**. São Paulo, SP: Paz, 1999.

DEJAVITE, Fabia Angélica. **INFOTENIMENTO**: informação + entretenimento no jornalismo. São Paulo, SP: Paulinas, 2006.

DUARTE, Luiz Guilherme. **É PAGAR PARA VER**: a tv por assinatura em foco. São Paulo, SP: Summus, 1996.

HOINEFF, Nelson. **A NOVA TELEVISÃO**: desmassificação e o impasse das grandes Redes. Rio de Janeiro, RJ: Relume Damará, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A TELEVISÃO LEVADA A SÉRIO**. São Paulo, SP: Ed Senac, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **TELEVISÃO**: a vida pelo vídeo. São Paulo, SP: Moderna, 1998.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **TÉCNICAS DE PESQUISA**: planejamento e execuções de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo, SP: Atlas, 2008.

MASSAUD, Moisés. **A CRIAÇÃO LITERÁRIA**. São Paulo, SP: Cultrix, 1979.

MATTOS, Sérgio. **HISTÓRIA DA TELEVISÃO BRASILEIRA**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PENA, Felipe. **JORNALISMO LITERÁRIO**. São Paulo, SP: Contexto, 2006.

SÁ, Jorge. **A CRÔNICA**. São Paulo, SP: Ática, 2002.

SOUZA, Carlos Aronchi de. **GÊNEROS E FORMATOS NA TELEVISÃO BRASILEIRA**. São Paulo, SP: Summus, 2004.

WOLTON, Dominique. **ELOGIO DO GRANDE PÚBLICO**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo, SP: Ática, 1996.

E-BOOKS

COELHO, Paulo Vinicius. **JORNALISMO ESPORTIVO**. São Paulo, SP: Contexto, 2004. Disponível em: <<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/3485/pdf/20?code=WYL8K8Bjh21ArM6wIKaJ/x6c+NxOukEfsrmkEmtOQHpxlodQO+IRDxSDJlwwxceFk/H3ch3lcf0BEuRIP8sJIQ==>> Acesso em: 10/04/2020.

RIBEIRO, GOULART, Ana Paula; SACRAMANTO, Igor; ROXO, Marco. **HISTÓRIA DA TELEVISÃO NO BRASIL**: do início aos dias de hoje. São Paulo, SP: contexto, 2010. Disponível em: <<https://plataforma.bvirtual.com.br/MinhaLista?minhalista=2>> Acesso em: 30/03/2020.

LIVROS NA INTERNET

DEBORD, Guy. **A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO**. São Paulo, SP: Ed, Projeto periferia, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>> Acesso em: 16/04/2020.

DEJAVITE, Fábila Angélica. **INFOTENIMENTO**: informação + entretenimento no jornalismo. São Paulo, SP: Paulinas, 2006.

HERNS, Daniel. **A HISTÓRIA SECRETA DA REDE GLOBO**. Porto Alegre, RS: Ortiz, 1991. Disponível em: <<http://www.danielherz.com.br/system/files/acervo/DANIEL/Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo.pdf>> Acesso em: 11/05/2020.

JAMBEIRO, Othon. **A TV NO BRASIL DO SÉCULO XX**. Salvador, BA: EDUFBA, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/149/4/A%20TV%20no%20Brasil%20do%20seculo%20XX.pdf>> Acesso em: 30/03/2020.

JENKYNS, Henry. **CULTURA DA CONVERGÊNCIA**. São Paulo, SP: Aleph, 2006. Disponível em: <https://www.nucleodespesquisadosexvotos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/cultura_da_convergencia_-_henry_jenkins.pdf> Acesso em: 06/04/2020.

LIOSA, Mario Vargas. **A CIVILIZAÇÃO DO ESPETÁCULO**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2012. Disponível em: <http://www.mozo.pt/tesp/livros/A_Civilizacao_do_Espetaculo_Mario_Vargas_Llosa.pdf> Acesso em: 13/04/2020.

PATERNOSTRO, Vera. **O TEXTO NA TV**. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 1999. Disponível em: <<https://mairabittencourt.files.wordpress.com/2018/04/o-texto-na-tv-manual-de-telejornalismo-vera-iris-paternostro.pdf>> Acesso em: 15/04/2020.

ARTIGOS, MONOGRAFIAS E DISSERTAÇÕES

BRAUBER, Eugenio. **ENTRE AS QUATRO LINHAS**: Da crônica sobre o futebol ao colunismo esportivo ou da profissionalização do futebol e do cronista. Programa de pós-graduação em letras, área de concentração-literatura brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2010. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26740/000760114.pdf?sequence=1&isAllowe=y>> Acesso em: 1ª/05/2020.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. **Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil**. 2009. 18 f. Curso de Comunicação Midiática, Universidade Estadual Paulista, SP, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Um%20olhar%20historico%20na%20formacao%20e%20sedimentacao%20da%20TV%20no%20Brasil.pdf>> Acesso em: 28/03/2020.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O JORNALISMO LITERÁRIO E A ACADEMIA NO BRASIL**: fragmentos de uma história. Artigo Revista Famecos, Porto Alegre, RS: PUC-RS, 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/25024>> Acesso em: 04/05/2020.

PENA, Felipe. **O JORNALISMO LITERÁRIO COM GÊNERO E CONCEITO**. Artigo de pesquisa da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ: Ed. Contexto, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/77311256385591019479200175658222289602.pdf>> Acesso em: 07/04/2020.

VASCONCELOS, Luciano Melo. **A EVOLUÇÃO DA CRÔNICA ESPORTIVA NOS JORNAIS BRASILEIROS**. Rio de Janeiro, RJ: Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, Universidade do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1478/1/LVasconcelos.pdf>> Acesso em: 1ª/06/2020.

VÍDEOS COM CRÔNICAS UTILIZADAS

Crônica “aniquilador de sonhos”, de André Kfourri, canais ESPN: Publicado em 27 fevereiro. 2109. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ui4tSH1-IC0>> Acesso em: 14/06/2020.

Crônica sobre o “Cerapió”, rali que cruza Ceará e Piauí, de Regis Rosing, Globo Esporte da Rede Globo: Publicado em 31 de julho. 2018. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6911367/>> Acesso em: 14/06/2020.

Crônica “o último Kobe”, em alusão ao ex-jogador de Basquete Kobe Bryant, de André Kfourri, canais ESPN: Publicado em 14 de abril. 2016. Disponível em: <http://www.espn.com.br/video/592091_andre-kfourri-homenageia-unico-jogador-em-quadra-o-ultimo-kobe-foi-o-melhor-kobe> Acesso em: 14/06/2020.

Crônica “o jogo sete”, sobre o Basquete norte-americano, de André Kfourri, canais ESPN: Publicado em: 17 de junho. 2016. Disponível em:

<http://www.espn.com.br/video/607129_jogo-7-aparece-em-nossos-sonhos-mas-nos-desperta-no-meio-da-noite-por-andre-kfourl>Acesso em: 14/06/2020.

Crônica sobre o campeonato de Basquete norte-americano, de Rogério Vaughan, canais ESPN: Publicado em: 14 de junho. 2017. Disponível em: <http://www.espn.com.br/video/703392_veja-a-cronica-narrada-por-rogerio-vaughan-sobre-o-titulo-dos-warriors>Acesso em: 21/06/2020.

Crônica sobre a trajetória de luta do futebol feminino, de Pedro Bial, Globo Esporte da Rede Globo: Publicado em: 10 de maio. 2020. Disponível em: <<https://globoesporte.globo.com/futebol/selecao-brasileira/noticia/atrasou-mas-nao-adiantou-veja-cronica-de-pedro-bial-sobre-trajetoria-de-luta-do-futebol-feminino.ghtml>>Acesso em: 21/06/2020.

Crônica sobre o primeiro jogo da história da Chapecoense em uma Libertadores da América, de Tino Marcos, Esporte Espetacular da Rede Globo: Publicado em: 09 de março. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=1222074304512874>>Acesso em: 21/06/2020.