



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Carlos Henrique Guião Coelho

Drones no Telejornalismo e a proposta de uma gramática de uso aplicada às imagens

Florianópolis

2022

Carlos Henrique Guião Coelho

Drones no Telejornalismo e a proposta de uma gramática de uso aplicada às imagens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, na Linha de Pesquisa 2 – Tecnologias, Linguagens e Inovação, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Jornalismo, no primeiro semestre de 2022.

Orientador (a): Prof.(a) Cárilda Emerim, Dr.(a)

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Coelho, Carlos Henrique Guião
Drones no Telejornalismo e a proposta de uma gramática
de uso aplicada às imagens / Carlos Henrique Guião Coelho ;
orientador, Cárilda Emerim, 2022.
157 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. telejornalismo. 3. drones. 4.
gramática de uso. 5. linguagem telejornalística. I. Emerim,
Cárilda. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. III. Título.

Carlos Henrique Guião Coelho

Drones no Telejornalismo e a proposta de uma gramática de uso aplicada às imagens

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 10 de agosto de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Cárilda Emerim, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Rita de Cássia Romeiro Paulino, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Ana Paula Goulart de Andrade, Dr.(a)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Jornalismo.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Rita de Cássia Romeiro Paulino, Dr.(a)
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.^a Cárilda Emerim, Dr.(a)
Orientador(a)

Florianópolis, 2022.

Ao meu pai, Carlos do Nascimento Coelho, em
memória. Aos meus filhos Victor Gabriel Zapelini Guião
Coelho e João Rafael Zapelini Guião Coelho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor e amigo Antonio Claudio Brasil Gonçalves, por colocar fogo nas minhas ideias e me incentivar a fazer o mestrado.

À professora, orientadora e amiga, Cárilda Emerim, pela confiança e parceria. Voei com as minhas ideias, tal qual um drone, indo alto no horizonte, buscando coisas novas. Fez-me pousar com segurança, de uma forma que pudesse organizar os meus pensamentos, sem tirar o seu caráter de ineditismo da pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa tem como **objeto de estudo** as imagens das reportagens televisivas com o uso de drones. O **objetivo** é identificar as mudanças na linguagem e na narrativa com vistas a categorizar essas mudanças em relação à gramática específica de produção e as articulações que pode estabelecer com o texto telejornalístico. O **objeto empírico** se compõe de reportagens telejornalísticas exibidas do programa Globo Repórter, partindo da **hipótese** de que o uso de drones nessas reportagens têm provocado diferenças no encadeamento de planos, nas tomadas/*takes* e nos enquadramentos da imagem, sem que estes usos tenham sido efetivamente potenciais para a compreensão da notícia. Emprega-se, como **estratégia metodológica**, a articulação de alguns elementos da Semiótica Discursiva e da Pesquisa Aplicada, que dialogam e se complementam com a Teoria da Imagem, a partir de um **método híbrido** que permite examinar o texto telejornalístico, partindo de suas marcas expressivas, considerando a identificação e categorização das mudanças ou permanências da gramática produtiva e suas implicações na narrativa telejornalística, chegando ao final a uma proposição de um modelo de aplicação prática. O **referencial teórico** se fundamenta em autores que discutem a natureza da imagem como Aumont, Machado, Bordwell articulados com autores da Semiótica discursiva que tratam dos estudos em Jornalismo. O que se comprovou é que é possível utilizar o drone com uma sequência curta de planos e dar mais diversidade nos movimentos tornando este equipamento aplicável também às produções do *hardnews*, bem como trazendo mais efetividade as notícias, evitando a dispersão e a fuga de sentido das imagens amplas e em movimentos de longas sequências. Com o viés de Pesquisa Aplicada, apresenta, como resultado, a proposta de uma gramática telejornalística de uso dos drones, aplicada às imagens, que pode ser usada no telejornalismo diário, bem como em produções especiais, trazendo mais eficiência informativa e potencial de compreensão para a notícia telejornalística.

Palavras-chave: telejornalismo; drones; gramática de uso; linguagem telejornalística; pesquisa aplicada.

ABSTRACT

This research has as its object of study the images of television reports with the use of drones. The objective is to identify changes in language and narrative in order to categorize these changes in relation to the specific grammar of production and the articulations that can be established with the telejournalistic text. The empirical object is composed of telejournalistic reports shown on the Globo Repórter program, based on the hypothesis that the use of drones in these reports has caused differences in the sequence of shots, in the shots/takes and in the framing of the image, without these uses having been effectively potential for understanding the news. As a methodological strategy, it uses the articulation of some elements of Discursive Semiotics and Applied Research, which dialogue and complement each other with the Theory of Image, from a hybrid method that allows examining the telejournalistic text, starting from its expressive marks, considering the identification and categorization of changes or continuities of the productive grammar and its implications in the telejournalistic narrative, reaching the end of a proposition of a model of practical application. The theoretical framework is based on authors who discuss the nature of the image such as Aumont, Machado, Bordwell articulated with authors of discursive semiotics who deal with studies in Journalism. What has been proved is that it is possible to use the drone with a short sequence of shots and give more diversity in the movements, making this equipment also applicable to hardnews productions, as well as bringing more effectiveness to the news, avoiding the dispersion and escape of meaning of the wide images and in long sequence movements. With the Applied Research bias, it presents, as a result, the proposal of a telejournalistic grammar of the use of drones, applied to images, which can be used in daily telejournalism, as well as in special productions, bringing more informative efficiency and understanding potential to telejournalistic news.

Keywords: telejournalism/news; drones; applied grammar; tv news language; applied research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Plano médio aberto da repórter	51
Figura 2 – Plano geral.....	51
Figura 3 – Câmera no tripé do cinegrafista na entrevista	52
Figura 4 – Câmera do drone na entrevista	53
Figura 5 – Plano médio.....	53
Figura 6 – Plano aberto dentro do carro	55
Figura 7 – Plano médio fechado da ilha, mostrando apenas costões.....	59
Figura 8 – Plano aberto das pessoas ou plano médio fechado da praia.....	60
Figura 9 – A imagem macro que se torna micro	61
Figura 10 – Plano aberto onde não se consegue ver as listras das zebras	62
Figura 11 – Plano fechado onde se consegue ver as listras	62
Figura 12 – Plano fechado no parreiral	63
Figura 13 – Plano mais aproximado do mesmo rosto	65
Figura 14 – Plano médio aberto.....	66
Figura 15 – Plano aberto do repórter	67
Figura 16 – Uma imagem comum	139
Figura 17 – Grande plano aberto ou grande plano geral: a imagem prioriza o lugar em que está situada a igreja	140
Figura 18 – Plano aberto ou plano geral: já se consegue visualizar melhor a igreja.....	141
Figura 19 – Plano aberto médio: agora, o foco de atenção já é a igreja:.....	141
Figura 20 – Plano médio: já visualizamos a igreja por completo.....	142
Figura 21 – Plano médio fechado: a igreja se destaca.....	142
Figura 22 – Plano fechado: o detalhe é o enquadramento pela metade da igreja.....	143
Figura 23 – Plano médio fechado	143
Figura 24 – Plano fechado ou detalhe: escolhe-se um objeto representativo.....	144
Figura 25 – Outro plano fechado ou detalhe	144
Figura 26 – Exemplo de Imagem lateral 1	145
Figura 27 – Exemplo de Imagem lateral 2	145
Figura 28 – Imagem de trás da igreja em plano aberto de cima	146
Figura 29 – Outro exemplo em plano fechado	146
Figura 30 – Grande plano aberto ou grande plano geral	147
Figura 31 – Exemplo de Plano aberto ou plano geral 1.....	147

Figura 32 – Exemplo de Plano aberto médio 1	148
Figura 33 – Plano médio.....	148
Figura 34 – Plano médio fechado ou plano fechado	149

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANAC	Agência Nacional de Aviação Civil
GPS	<i>Global Position System</i>
GR	Globo Repórter
PUC/RS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
PUC/SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
RBS	Rede Brasil Sul
RGT	Rede Globo de Televisão
SBPJOR	Associação Nacional de Pesquisadores em Jornalismo
UAV	<i>Unmanned Aerial Vehicle</i>
UHD	<i>Ultra High Definition</i>
VANT	Veículo Aéreo Não Tripulado

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	IMAGENS EM NARRATIVAS: A LINGUAGEM DO SENTIDO	25
2.1	IMAGENS, TELEJORNALISMO E DRONES	30
2.2	O DRONE, A IMAGEM JORNALÍSTICA E O REAL.....	39
3	A LINGUAGEM, A GRAMÁTICA E A NARRATIVA	44
3.1	A GRAMÁTICA DE PRODUÇÃO TELEVISIVA	46
3.2	OS PLANOS DE CÂMERA	48
3.2.1	Referências para os planos	50
3.3	CONCEITOS E DEFINIÇÕES TÉCNICAS DO DRONE.....	56
3.4	A NARRATIVA TELEVISIVA	68
3.5	OS FORMATOS DOCUMENTÁRIO E REPORTAGEM DE TV	74
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE.....	77
4.1	A VIDA SELVAGEM NO PANTANAL-2011.....	81
4.1.1	Contexto	81
4.1.2	Descrição	82
4.2	O PANTANAL VISTO DE CIMA-2017.....	84
4.2.1	Contexto	84
4.2.2	Descrição geral.....	85
4.3	BRASIL ABAIXO DE ZERO-2012	88
4.3.1	Contexto	88
4.3.2	Descrição	89
4.4	URUGUAI 2013.....	92
4.4.1	Contexto	93
4.4.2	Descrição	93
4.5	CHAPADA DIAMANTINA-2014	96
4.5.1	Contexto	97
4.5.2	Descrição	97
4.6	ALIMENTOS ORGÂNICOS-2015	100
4.6.1	Contexto	101
4.6.2	Descrição	101
4.7	RIO SÃO FRANCISCO-2016	104
4.7.1	Contexto	105

4.7.2	Descrição	105
4.8	ANDALUZIA-2018	109
4.8.1	Contexto	110
4.8.2	Descrição	110
4.9	FELICIDADE-2019	116
4.9.1	Contexto	117
4.9.2	Descrição	117
4.10	SERRA CATARINENSE-2020	120
4.10.1	Contexto	121
4.10.2	Descrição	121
4.11	LITORAL DE SANTA CATARINA-2021	126
4.11.1	Contexto	127
4.11.2	Descrição	127
4.12	INTERPRETAÇÃO PARCIAL DOS DADOS	130
4.13	A REVOLUÇÃO DO OLHAR	135
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
5.1	PODE-SE FALAR NUMA GRAMÁTICA TELEJORNALÍSTICA COM O USO DE DRONES?	137
5.2	ESQUEMATIZANDO A PROPOSTA DOS PLANOS DOS DRONES	138
	REFERÊNCIAS	153

1 INTRODUÇÃO

Nos anos 80, tive o privilégio de trabalhar numa emissora de TV de Santa Catarina, com um supervisor de imagens húngaro chamado Gyula Buza. Um profissional com uma longa experiência de vida, na qual acumulava até o fato de ter filmado Hitler em seus desfiles militares. Esse homem dizia sempre que não estávamos ali para castigar o telespectador, chamando a atenção sobre o uso excessivo de movimentos de câmera tais como o zoom ou panorâmicas em movimento de 180 graus, que provocavam até “tontura” no telespectador. Muitas destas, feitas por este cinegrafista iniciante, que achava que todos aqueles botões disponíveis estariam ali para serem apertados. Buza era adepto da perspectiva de que o padrão de qualidade vinha com o tempo e a experiência, por isso, exibia um cartaz na sua sala de trabalho que enfatizava a importância da imagem na produção em telejornalismo: “Uma imagem vale por mil palavras”.

Com o tempo, entre erros e acertos, pude perceber que em televisão, o que se movimenta está dentro do visor da câmera e que, se utilizar planos com equilíbrio estrutural, ou seja, com pouca movimentação de câmera ou de lentes, tornamos as imagens mais informativas, mais fáceis de serem compreendidas pelo receptor, considerando o tempo maior disponível de visualização. Logicamente, se na edição dos materiais colocarem um tempo razoável para que isso aconteça. Esses ensinamentos e outras histórias de Gyula Buza me permitiram ganhar mais experiência e maturidade, formando um cinegrafista mais metódico, porém, sem perder a sensibilidade e o olhar apurado para a imagem, comprovando a importância fundamental delas na televisão e, principalmente, no jornalismo para telas, aquele que captura os fatos do mundo através do olhar num *viewfinder*, ou seja, pelo visor da câmera. A imagem na televisão percorreu um longo caminho, usou concepções de diversas artes, saindo da pintura com suas noções de profundidade e composição de cena, passando pela fotografia, quando aperfeiçoou as questões ligadas a luz, a sombra, os contrastes e as diferenças entre a luz natural e a artificial.

O cinema foi mais específico em suas contribuições pela questão de usar também imagens em movimento, trazendo, portanto, a ilusão do movimento dos personagens, através dos fotogramas, imagens impressas quimicamente em um filme e fotografados a uma cadência de 24 quadros por segundo, causando a ilusão de movimento. Na televisão, com seu processo eletrônico, no qual os pontos luminosos geram os pixels que, quando se juntam, formam a imagem televisiva/videográfica. Cada quadro, normalmente, é lido 30 vezes por segundo, sendo que nas mais atuais, lê-se 60 quadros por segundo. Mas afinal, o que é a imagem? Podemos

dizer que, a priori, ela é a percepção visual, projetada em uma sombra etérea do momento, retratada e capturada por um dispositivo. Uma tentativa de réplica da realidade e, que, posteriormente, passa a falar por si, depois de criada no suporte material que a materializa. Segundo Ramalho e Oliveira (2010), na arte, uma simples imagem figurativa, como uma árvore ou uma mesa, pode ser diferenciada pela sua funcionalidade e pelos materiais usados, a moldura que emprega, as dimensões e atributos. No caso da imagem na televisão, ela se faz por uma mistura de linguagens, adotando para o suporte material videográfico digital uma gama de sentidos potencializando a representação visual da imagem e a capacidade de compreensão e interpretação em novas significações. Para este trabalho, interessa pensar e investigar sobre a imagem televisiva empregada nas reportagens telejornalísticas, pois, no caso dessas imagens nas reportagens de tevê, elas podem se diferenciar pela gramática de produção e pela linguagem, sendo constituída por uma base estruturante do fazer: planos, iluminação, enquadramento, composição de cena, entre outras. As imagens das reportagens se diferenciam pelo uso de formas narrativas específicas advindas dos preceitos do jornalismo e pelo emprego do que se convencionou chamar de linguagem telejornalística (EMERIM, 2020). Os mecanismos expressivos, a cada nova tecnologia, se reorganizam e reconfiguram. No caso do drone, exige um estudo cuidadoso na direção de propor uma gramática específica que englobe novos usos eficazes para esse instrumento novo no telejornalismo. A elaboração de planos e de enquadramentos para as reportagens que se utilizam deste sistema. Sempre que se estuda os meios, é necessário trazer os aspectos históricos de surgimento, pois estes nos ajudam a entender o lugar de fala dos objetos estudados. Por isso, será feita uma retrospectiva com os principais avanços tecnológicos da televisão no Brasil, tendo em vista posicionar o drone como um mecanismo expressivo que desafia a produção telejornalística.

No Brasil, a primeira transmissão, em preto e branco de um sinal aberto de TV, foi 18 de setembro de 1950, com a inauguração da TV Tupi, canal 3, em São Paulo. E aconteceu no saguão da empresa “Diários Associados”, de Assis Chateaubriand. Dois anos após a realização da primeira transmissão, em caráter ainda experimental, realizada em Juiz de Fora (MG), em comemoração ao centenário da cidade. E com problemas técnicos. As câmeras pifaram e o problema só foi resolvido às 17 horas e 30 minutos do mesmo dia, com o “Boa noite! Está no ar a televisão brasileira, da atriz mirim Sonia Maria Dorce”. O alto grau de popularidade e penetração do meio radiofônico, influenciou fortemente neste novo meio de comunicação, de imagem e som, fazendo com que se utilizasse a estrutura do rádio, os formatos dos programas e os profissionais da área.

Foi somente na década de 1970 que surgiu o *video-tape*, e os programas puderam ser gravados e se manter em estúdios iluminados e cenários de ambientes controlados. O equipamento permitiu a produção de conteúdo diversos, desde noticiários, programas de auditório, de viagens, grandes shows de orquestras e as peças ficcionais, do teleteatro à telenovela. A manutenção de horários fixos na programação permitiu aos telespectadores criar o hábito de assistir televisão, pois se tinha mais controle sobre a produção. Surgiram, também, as transmissões via satélite, fazendo com que vários lugares do mundo pudessem compartilhar imagens em tempo real e com qualidade técnica. As transmissões, por *links* ao vivo, deram mobilidade e instantaneidade às imagens. O início oficial da transmissão em cores, no Brasil, foi em 10 de fevereiro de 1972, na cidade de Caxias do Sul, interior do RS, durante a tradicional Festa da Uva. Em 10 de abril de 1952, surgiu o telejornal mais conhecido da televisão brasileira: “O Seu Repórter Esso”, que foi apresentado por Gontijo Teodoro, e que ficou no ar até 1970. Fundamental para dar impulso para o desenvolvimento do telejornalismo na televisão brasileira.

A partir deste contexto, a televisão brasileira passou a amadurecer seus processos produtivos (como já se afirmou anteriormente) e a desenvolver uma forma mais brasileira de fazer novelas e outros produtos televisivos. Falando sobre a evolução tecnológica no Brasil, as televisões de tubo dominaram o mercado até a década de 1990, quando houve o surgimento de novas tecnologias, como o Plasma, LCD e o Led. As câmeras de tevê, por sua vez, evoluíram do filme, um processo químico, para o processo eletrônico, onde já não se filma, e sim, se grava. Primeiro, as câmeras eram de tubos, por onde passava a luz, depois, vieram as câmeras com processos de CCD, onde a luz não precisava mais atravessar, mas sim, ser detectada. As imagens eram armazenadas em fitas, posteriormente, em discos ópticos, que encerravam com o armazenamento em cartões de memória.

Em dezembro de 2007, ocorreu a primeira transmissão oficial de sinal de TV digital no Brasil, em São Paulo. A TV digital se baseia em tecnologia em que se substitui os pontos de luz pelos bits, através dos números 0 e 1, com altos ganhos de qualidade de áudio e vídeo. E com essa nova tecnologia, o telespectador pode interagir pelas plataformas digitais, avaliando a programação e, por outro lado, sendo avaliado por ela, na questão da demanda e a necessidade de se fazer ajustes nos programas.

Com toda essa evolução tecnológica na televisão através do tempo, a linguagem usada nesta mídia também evoluiu. Inspirado em Emerim (2012), entendemos por linguagem um conjunto sistemático e organizado de códigos que estabelecem um ato comunicativo e a compreensão para um grupo maior de receptores sobre uma dada mensagem. Ou seja, tudo que possa estabelecer e comunicar ideias ou sentimentos, através dos mais variados signos. Em

específico, a linguagem televisual estabelece toda uma gramática de ações, ou seja, a gramática videográfica, que consiste nos planos, no foco, nos aspectos cromáticos, na tonalidade, na iluminação, nos enquadramentos, na disposição dos elementos na cena, na posição da câmera, entre outros que regulam e regem o fazer produtivo. No caso do objeto empírico deste trabalho, o drone, por ser um equipamento de câmera em miniatura que alcança espaços de difícil acesso, funciona como um dispositivo narrativo que faz imagens de cima e de longe, propondo novas características e concepções para o fluxo imagético televisual. Afinal, ele é um equipamento que permite produzir imagens que antes só eram possíveis com o uso de helicóptero ou de grua, esta última, com limites de altura e movimento.

É preciso explicitar aqui o que se entende por drone, começando pela palavra que, traduzida para o português, quer dizer zangão, por causa do ruído emitido durante o voo, semelhante ao inseto. É a denominação dada a “Veículo Aéreo Não Tripulado”, (VANT) que em inglês é “Unmanned Aerial Vehicle” (UAV). Seu primeiro uso foi militar, durante a segunda guerra mundial, pelas forças armadas americanas, no formato de avião não tripulado. Usado novamente pelos americanos com sucesso militar na guerra do Vietnã e, desde então, em todos os conflitos bélicos pelo mundo. Embora tenha surgido no ambiente militar, o drone foi sendo empregado também em outras áreas como na agricultura, em pulverização de plantios, no levantamento cartográfico, no transporte de pequenas cargas, no monitoramento de propriedades, por exemplo.

No telejornalismo, ele é usado para transmissões ao vivo e em reportagens e programas telejornalísticos como o “Globo Repórter” (TV GLOBO) e o “O Brasil Visto de Cima” (TV Brasil), alguns deles, caso deste último, realizado inteiramente com imagens feitas pelos drones. O programa Globo Repórter (GR), aliás, é herdeiro da narrativa de cineastas de esquerda que, perseguidos durante a ditadura militar, foram convidados a produzir mini documentários (ou grandes reportagens especiais) num programa que estreou em 3 de abril de 1973, na televisão Globo. Inicialmente filmado com película, teve o formato inspirado no já famoso programa americano **60 minutes**, da CBS News, que se consagrou por trazer temas polêmicos e interessantes, entrevistas em profundidade e abordagens diferenciadas.

Por tudo o que se apresentou é que o tema sobre os drones se fez presente no interesse desta investigação. Além disso, também é razão pela qual se resolveu pesquisar o drone no telejornalismo, o grande uso desse equipamento em reportagens e outros materiais televisivos contemporâneos, tanto é, que nos últimos anos, cresceu o emprego deste elemento nas produções mais diversas. Antes de um certo período, não tínhamos notado algo que pudesse surgir e modificar o nosso modo de olhar um telejornal neste aspecto mais imagético.

A produção de uma reportagem tem que manter um certo ritmo e padrão de qualidade técnica, seguir elementos de composição da imagem, considerando que destas escolhas depende a compreensão das informações repassadas pelo jornalismo de televisão aos espectadores. E com a inclusão dos drones nos telejornais, na produção de grandes reportagens e documentários, observou-se uma mudança e esta possibilidade de estar mudando de fato a linguagem televisiva e, por consequência, a narrativa imagética televisiva é que se constituiu como um interesse de pesquisa. Para colaborar com estas observações e estudos, vamos recorrer, também, aos autores e pensadores advindos da fotografia, como base técnica da imagem, para que se possa dar suporte e embasamento desde os primórdios da imagem de televisão. Acredita-se que a imagem exige situações para além de seu formato ou emprego funcional, situações que advém de sua própria natureza de imagem técnica com suas possibilidades e limitações.

Essa pesquisa está vinculada à área de estudos sobre a utilização de tecnologias inovadoras no jornalismo, portanto se insere na Linha 2, Tecnologias, Linguagens e Inovação. E como a proposta também é a de tentar entender as possibilidades de uso das imagens capturadas pelos drones, está inserida na proposta de Pesquisa Aplicada, pois, ao final, pretende-se propor uma gramática de uso das imagens do drone aplicada ao telejornalismo diário com possibilidade de aproveitamento, também, em grandes reportagens e documentários.

Exatamente por se tratar de um estudo que prioriza a linguagem e a inovação, é que se realizou uma revisão de literatura/bibliográfica para investigar e sistematizar os estudos desenvolvidos nos últimos anos que tematizaram o drone, o telejornalismo e a linguagem/narrativa. Essa revisão bibliográfica realizada para essa pesquisa, foi executada no período de março de 2019 até 31 de dezembro de 2020, em publicações de diferentes naturezas, dos últimos dez anos, ou seja, de 2011 até 2020, para um mapeamento inicial. Foram empregados recortes específicos de busca no Google, Google acadêmico e Catálogos de teses e dissertações da Capes. Utilizou-se como elementos de busca as palavras-chave, “drone”, “drone no telejornalismo” e “drone, linguagem e narrativa”.

Num primeiro acesso, utilizando a palavra “drone”, o Google encontrou mais 216 milhões de resultados, o que não é possível mapear. Assim, foi preciso demarcar um número aleatório que fosse mais viável de ser observado e sistematizado. Como resultado de uma primeira observação, decidiu-se escolher mapear as 100 primeiras postagens, a partir das citações do Google e, assim, sucessivamente, com as do Google Acadêmico e do Catálogo de Teses e Dissertações da Capes.

Para fins de sistematização, de forma mais aprofundada, decidiu-se, também, mapear as trinta primeiras aparições das páginas disponíveis em ordem de acesso, contabilizando a

sequência das dez primeiras páginas com a palavra-chave “drone”, no Google, no Google Acadêmico e no Catálogo de teses e dissertações da Capes. E o mesmo procedimento foi realizado com as outras palavras chaves aqui selecionadas, na mesma ordem e prospecção: as mesmas dez páginas em sequência onde aparecem a palavra-chave “drones no telejornalismo” e com a palavra/expressão chave “drone, linguagens e narrativas”, nos três buscadores: Google, Google Acadêmico e no Portal de Teses e Dissertações da Capes. Os resultados alcançados foram interessantes e reiteram o ineditismo da pesquisa aqui proposta. Como se pode ver, a seguir.

Com a palavra-chave “drone”, dentro do protocolo de seleção dos materiais bibliográficos, no portal do Google foram encontradas 100 citações, dentro destas, 88 são citações de compra e venda de drones; 28 das citações de notícias sobre drones relacionando o uso em diversas áreas e aplicabilidades e, apenas 02 citações que referiam artigos científicos, mas com utilização do *drone* na agropecuária e a segunda no campo de armamentos para uso bélico em guerras e conflitos.

A segunda palavra-chave “drones no telejornalismo”, nas primeiras 100 citações encontradas no portal do Google, 05 ainda se referem à compra e venda de equipamentos de drones; 67 citações de notícias sobre drones e 30 citações que referiam-se a artigos científicos.

Na terceira palavra-chave, a expressão “drone, linguagens e narrativas”, das 100 primeiras citações no portal do Google, foram encontradas 06 citações que tratavam da compra e venda de equipamentos de drones; 26 citações de notícias sobre os drones, entre equipamentos, utilidade, preços e 40 citações de artigos científicos. Entre as citações, apenas uma delas colabora com esta pesquisa que é o trabalho publicado no vento da Associação Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJOR), edição de 2015, de autoria de Maurício Guilherme Silva Junior e Natanael Vieira, sob o título “**Narrativa jornalística pós-drone: conceitos e problematizações**”. O artigo traz um levantamento sobre os termos jornalismo drone e dronalismo que serviram a esta pesquisa como um primeiro esforço de mapeamento sobre a produção em torno do equipamento voltado para a perspectiva do estudo das narrativas.

Em relação a plataforma do Google Acadêmico, ao aplicar a palavra chave “drone” nas dez primeiras páginas, foram encontrados 100 citações que utilizam a palavra drones mas cujos temas gerais tratam sobre o drone e a relação que estabelece no campo do transporte de mercadorias, no uso em ambientes urbanos para monitoramento, comentários, análises e aplicabilidade bélica – para uso militar –, para monitoramento de rebanho de gado ou outros animais em pasto livre, o controle de pragas, para o monitoramento de espaços geográficos ou infraestruturas, para localização e resgates de pessoas, entregas ou transporte de medicações ou

observações médicas, como vacinas, por exemplo, entre outros temas de trato geral. Neste estudo preliminar, não se encontrou nenhuma citação de anúncio publicitário e nem de notícias sobre o tema “drones”.

Na mesma plataforma e com a mesma sistemática, a palavra-chave “drones no telejornalismo”, foram encontradas 100 citações de artigos, nem todos com cunho científico, muitos de comentários e opiniões sobre o uso do equipamento em variados temas, dentro os já citados acima como agropecuária, transporte, militar, monitoramento e equipamento para uso de serviço de entregas. Mas, dentre estes, alguns comentários, artigos científicos e opiniões podem contribuir com esta pesquisa como os temas que trataram narrativas imersivas, câmeras 360, autoritarismo no telejornalismo, análise de telejornais, telejornalismo pós industrial, narrativas jornalísticas pós drones, jornalismo e mobilidade, tecnologia no jornalismo, vigilância, ética e policiamento com drones e telejornalismo.

No Google Acadêmico, em relação a palavra-chave “drone, linguagem e narrativa”, foram encontradas 100 citações de artigos, com temas que abordam narrativa jornalística, realidade virtual, implicações éticas, vigilância móvel, web documentário, conflitos contemporâneos, poder militar, mobilidade e jornalismo imersivo, fora as outras já citadas que não tratam dos temas de interesse desta dissertação.

No Portal da Capes, no Catálogo de teses e dissertações, a palavra-chave “drone” utilizada como elemento de busca, permite encontrar 65 citações, todas de textos científicos, porém, a maioria delas, quase 60 por cento tratando de temas de informática e programação, mecânica e motor de equipamentos, aplicabilidade na medicina, no campo, no transporte, na aviação, na agropecuária, entre outros temas diversos e mais técnicos. Dentre estes materiais, um em especial será importante e poderá ser utilizado como referência na pesquisa em curso, a tese **“Holodrone, o brinquedo do olhar: a máquina disruptiva e o novo olhar na paisagem”**, de autoria de Carlos William Ferreira Lima, defendida em 2018, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). A pesquisa discorre sobre a ampliação da visão e o rompimento de barreiras físicas, com a chegada do drone, apresenta e problematiza o uso militar, da vigilância e amplia para outros usos possíveis. Preocupa-se em mostrar a relação com o olhar e o ser humano, mas não em discutir, como é o caso desta dissertação, a mudança na linguagem e na narrativa do telejornalismo com o uso de drones.

Aplicando as palavras e expressões chave “drones no telejornalismo” e “drones, linguagem e narrativa”, foram encontrados, respectivamente, 200 citações de artigos, porém, os temas encontrados referem-se aos já citados e não remontam a nenhuma referência mais específica que possa ser utilizada para esta pesquisa.

Como resultado, a revisão bibliográfica realizada demonstra que, embora o drone seja um tema recorrente nas plataformas de busca e no Portal da Capes, poucos referem-se diretamente a drones no telejornalismo como uma narrativa imagética e uma possibilidade de linguagem específica, mesmo quando utilizado para analisar o uso em documentários ou reportagens especiais. Não foram encontradas publicações que se preocupassem com essas mudanças possíveis na linguagem televisiva e sua relação com o telejornalismo e o telespectador.

Na busca final, porém, selecionou-se uma tese, um livro e cinco artigos (incluindo o já citado anteriormente), encontrados que serão mais apresentados e descritos a seguir, pois podem ajudar a fortalecer o problema de pesquisa desta dissertação e o seu referencial teórico. Entre eles, Chamayou (2013) que ao publicar o livro **“Teoria sobre o Drone”** aborda o uso do equipamento em guerras, analisa e problematiza as consequências psicológicas, éticas, jurídicas e políticas deste uso. Nesta publicação, o que nos interessa é buscar o histórico do uso do equipamento, suas principais funções e estudos científicos, relatados em um dos capítulos do livro. Outro material já citado, a tese de Ferreira Lima, também será aqui trazida para contextualizar o histórico do equipamento e de seus usos na formação da imagem a partir do olhar humano. Esta relação, não de forma aprofundada, permitirá, em alguns aspectos, justificar aspectos da gramática e da linguagem televisiva e as possibilidades ofertadas pelo drone, um dos objetivos específicos da presente dissertação.

Outros cinco autores serão aqui trazidos para colaborar com as discussões teóricas entre ética, estética, telejornalismo, relação homem-máquina e o uso dos drones no jornalismo. O primeiro deles é Cristofolletti (2013) que, a partir de um artigo de opinião publicado no Observatório de Imprensa (20/08/2013, edição 760), intitulado **“Cinco questões sobre o Jornalismo drone”**, propõe questões que interessam a esta pesquisa, principalmente as que se referem a interação repórter-drone, como, por exemplo, aquelas situações em que os drones podem substituir os repórteres. O autor pondera que, se os drones podem substituir os sentidos do repórter em campo, se substituem a visão, audição, percepção e consciência humana, qual seria ou seria o papel do indivíduo jornalista neste processo. Fernando Firmino da Silva (2016), com seu artigo publicado na Revista Latino Americana de Jornalismo em **“Drones no Jornalismo, implicações éticas e de mobilidade”**.

André Fagundes Pase e Bruna Marcon Goss em **“Dronalismo”**: notas sobre o uso de drones na produção de conteúdo jornalístico (Revista Geminis, ano 4), destacam o uso de drones na agricultura, na mineração e do uso militar. A regulamentação pela ANAC, Agência Nacional de Aviação Civil também recebe destaque. E citam **“Utilizar os drones não substitui as**

informações e imagens jornalísticas obtidas tradicionalmente, mas as complementam ou apresentam possibilidades mais flexíveis de fazer isso” (GOLDBERG; CORCORAN; PICARD *apud* PASE; GOSS, 2013, p. 21).

Pretende-se averiguar se as imagens obtidas com os mais diversos tipos de planos são ainda a melhor forma de dar ao telespectador a compreensão mais próxima da “realidade” vista pelo repórter cinematográfico e equipe. Antônio Brasil e Samira Frazão em “Drones no ar e ninja nas ruas: os desafios do jornalismo imersivo nas mídias radicais” (Revista Eletrônica PUC/RS, Famecos, n. 30, 2013), dizem que a utilização de drones nos Estados Unidos é ilegal, mesmo para jornalistas profissionais, mas instituições de segurança já utilizam. Lá, os drones são utilizados para espionagem governamental e pela polícia. E a regulamentação para uso doméstico tem mudado rapidamente. Os cursos de jornalismo americanos já oferecem disciplinas aos alunos para pilotarem o aparelho e entenderem suas questões éticas e legais. Segundo Brasil e Frazão, o drone é utilizado também em manifestações populares e ele pode acrescentar uma nova perspectiva para a produção jornalística e merece ser investigado pelos estudos de Jornalismo e de Comunicação. Ainda, de acordo com os autores, além da questão ética, com a estratégia de afastar a equipe de reportagem dos acontecimentos de risco, com a justificativa de protegê-las, exclui-se uma informação importante para o público que participa das manifestações, quando os equipamentos estão descaracterizados. É importante salientar:

O afastamento das notícias e dos eventos considerados arriscados abre um precedente perigoso para o jornalismo tradicional. O jornalista que não testemunha os fatos, sem a sua presença física para descrever e compartilhar as notícias, pode ter problemas de acuidade e credibilidade (BRASIL; FRAZÃO, 2013).

Entre o que foi pesquisado de referencial bibliográfico, entre textos, livros e artigos, pode-se concluir que não há muitos estudos específicos que centralizam na possibilidade de uma nova gramática específica trazida pelo drone, a relação com o conteúdo e a expressão, que possa mudar a narrativa telejornalística e impactar na linguagem televisiva a partir do uso destes aparelhos. É por este motivo que essa dissertação tem como **problema de pesquisa** o questionamento sobre se é possível pensar numa nova linguagem trazida pelo uso dos drones construindo novas narrativas em telejornalismo e, se sim, demonstrar que há, portanto, a oferta de uma nova gramática produtiva telejornalística.

Esta pesquisa se **justifica** por três razões.

A **primeira razão**, diz respeito à preocupação na reportagem telejornalística em manter a informação atrelada à qualidade das imagens e das narrativas apresentadas aos

telespectadores. De acordo com nossa pesquisa, pretendemos mostrar como a diminuição no número e tipos de planos, enquadramentos com uma grande quantidade de planos gerais, pode provocar mudanças na narrativa e na linguagem televisiva, afetando a qualidade e a compreensão da informação.

Segundo Jacques Aumont (2012), “nossos olhos estão em constante movimento, o que faz variar a informação recebida pelo cérebro” (AUMONT, 2012, p. 26). Então, em um plano geral, é mais difícil perceber os detalhes das imagens. Como ele diz, a própria percepção não é instantânea. “Certos estágios da percepção são rápidos, outros, mais lentos” (Idem, p. 26). Então, o encadeamento dos mais variados planos facilita a compreensão da mensagem. Por exemplo, Mello (1998), afirma:

A visão humana abrange todo o conjunto de elementos de uma cena, de uma paisagem. Mas não fixa vários objetos ou planos ao mesmo tempo. Nesse processo, o indivíduo seleciona, elege ou recusa, em função de suas impressões, objetos, planos, luzes e cores. A seleção realizada pelo olhar humano é psicológica (MELLO, 1998, p. 23).

A **segunda razão**, que justifica essa pesquisa, refere-se à inexistência de estudos que investigam a mudança na linguagem, a gramática e a narrativa na reportagem televisiva com a introdução dos drones. Os estudos falam de questões éticas, de segurança ao jornalista, o uso em grandes manifestações, o uso em espionagens, como câmera indiscreta, dentre outros, como se pode ver com a revisão bibliográfica e de literatura empreendida. Mas nenhum estudo evidencia a mudança ocorrida nos documentários e reportagens em tv com o uso de drones. Muito menos como essas mudanças podem potencializar ou não as reportagens diárias no *hard news* (entendido como o telejornalismo diário). Assim, pretende-se colaborar para aprofundar as questões mencionadas e propor uma discussão, dentro dos estudos das novas tecnologias, da inovação e da linguagem no jornalismo para telas, contribuindo, também, para trazer soluções para potencializar a função do telejornalismo diário e das notícias junto ao público receptor.

A **terceira razão**, é o fato de que o uso de novas tecnologias, no caso, aqui, dos drones, são apresentadas em cursos de formação jornalística de maneira a demonstrar apenas a sua utilidade e prática, sem, no entanto, questionar os efeitos para a qualidade das reportagens, da interação das informações veiculadas com seus telespectadores bem como do papel importante do cinegrafista profissional do jornalismo das imagens na captação destas cenas. Assim, essa pesquisa visa colaborar, também, trazendo subsídios e ofertando aos cursos de graduação e pós-graduação em jornalismo para a formação de novos jornalistas e, também, para a própria pesquisa em jornalismo.

Para se dar conta dessa proposta é que se tem como **objetivo geral**: investigar se o uso de drones nas reportagens telejornalísticas estão se constituindo numa gramática específica de produção imagética que pode mudar a linguagem e a narrativa do jornalismo para telas. E, se sim, de que forma essa gramática se constitui e pode ser utilizada para potencializar a informação a partir das imagens.

E como **objetivos específicos** desta dissertação tem-se:

- identificar e categorizar os elementos principais da gramática específica de produção de jornalismo televisual com vistas a estabelecer parâmetros de análise;
- analisar a relação destas imagens de drone inseridas nas reportagens telejornalísticas buscando investigar as relações que estabelecem com o conteúdo jornalístico e a sua expressão;
- sistematizar uma proposição de gramática imagética vinda das utilizações de drones em reportagens telejornalísticas diversas para prospectar possíveis mudanças estruturais de elementos narrativos e propor um uso aplicado.

A pesquisa parte da **hipótese** de que o uso de drones em reportagens telejornalísticas pode configurar uma nova gramática específica de produção em jornalismo para telas no âmbito das imagens, que muda não somente a linguagem, como a narrativa imagética com suas articulações com o texto, interferindo na rotina produtiva e na própria compreensão da notícia. De como a priorização de planos gerais, em detrimento de planos mais fechados e próximos do fato e da imagem a ser captada, pode influenciar a compreensão e entendimento da “realidade” passada.

Como percurso metodológico, escolheu-se articular fundamentalmente as Teorias do Jornalismo, principalmente as voltadas para o Telejornalismo e jornalismo para telas com as Teorias da Imagem, com vistas a centrar o olhar no campo da linguagem e da narrativa, permitindo definir gramática de uso e de produção imagéticas. Uma articulação entre a Pesquisa Aplicada e a Teoria Semiótica Discursiva permitiu estabelecer os protocolos de análise e o roteiro de pesquisa, que contou inclusive com uma pesquisa exploratória do objeto, o que foi essencial para dar o foco necessário na fase mais importante da análise. O viés da Pesquisa aplicada demonstrou-se eficaz na medida em que a pesquisa foi avançando e os resultados foram demonstrando a possibilidade de propor um roteiro de uso a partir dos planos e enquadramentos que podiam ser desenvolvidos e adaptados, capturados via drones, fruto não

só da experiência do autor como cinegrafista, como dos resultados que a análise semiótica trazia.

A proposta do texto também se estruturou articulando, no capítulo teórico e em todas as outras secções, uma conversa permanente com o objeto empírico, trazendo elementos, fazendo relações e estabelecendo uma interlocução permanente entre a teoria e o objeto em análise. Além disso, buscou-se fundamentos dos estudos da imagem desde os primórdios da pintura e da fotografia, nos seus aspectos filosóficos e técnicos, com o objetivo de refletir sobre os diferentes suportes que sustentam as narrativas em jornalismo para telas. Faz parte, também, deste percurso, prevendo um aprofundamento da análise, o emprego da semiótica discursiva como uma ferramenta importante para investigar o plano de expressão e o plano de conteúdo dos objetos empíricos selecionados.

Assim, a dissertação se estrutura a partir dessa introdução, apresentando a seguir três capítulos que, respectivamente, o primeiro, articula os teóricos fundantes com esta interação constante com o objeto empírico; o segundo, já mostra as propostas técnicas e de conceitos que norteiam estudos técnicos e o terceiro, que exhibe a análise propriamente. Por último, apresentam-se as conclusões, onde a principal contribuição é a de propor uma gramática de produção imagética para o drone a partir de planos e enquadramentos de captura de imagens com o dispositivo.

2 IMAGENS EM NARRATIVAS: A LINGUAGEM DO SENTIDO

A imagem já não está sob o domínio das coisas, nem tão pouco sob o impulso do inconsciente, que ela flutua, voa, imensa, na atmosfera de liberdade de um grande poema (BACHELARD, 2000, p. 81).

Todo e qualquer processo técnico diante do olhar humano parece sempre mágico e distante. Mesmo com todas as tecnologias de captação e reprodução de imagens, o resultado delas está sempre absorto numa aura diferenciada, trazendo sonho, fantasia e também desconfiança. Afinal, imagem é, grosso modo, representação, nas mais diversas concepções. O fascínio que a imagem exerce na humanidade é de longa data, mas os estudos que privilegiam o domínio maior sobre as técnicas de produção de imagens vêm se sofisticando de forma vertiginosa e rápida, o que implica num desafio cada dia maior para os interessados em estudar esses mecanismos. O presente capítulo propõe trazer as concepções sobre a imagem, discutir alguns de seus conceitos basilares e propor a interlocução com as gramáticas de produção de sentido, os percursos de constituição de linguagens específicas e a relação com a narrativa e o imaginário produtivo.

Se pensarmos na imagem sobre a ótica do idealismo, podemos conceituar a imagem como uma projeção da mente, pois a realidade ideal só poderia ser compreendida por meio do intelecto. Para Aristóteles (*apud* MARCONDES FILHO, 2014, p. 239), a imagem era algo adquirido pelos sentidos, uma representação mental de um objeto real. O estudo da imagem perpassa por vários autores, várias disciplinas, desde a arte, a semiótica e as teorias da cognição. De acordo com Francastel (1987), não podemos captar uma imagem fixa com uma só mirada do nosso olho: “A imagem figurativa é fixa, mas sua percepção é móvel” (FRANCASTEL, 1987, p.91). Se nossa percepção é móvel, depende do tempo certo para que os dois olhos consigam, cada um na sua perspectiva de visão, percorrer toda a imagem. Em uma imagem em constante movimento, é mais difícil de se conseguir ver todos os detalhes, diferentemente de uma imagem parada, com uma melhor profundidade de campo. O cinema mudo, diferente da televisão, era feito apenas de imagens e músicas, relação sobre a qual Brasil (2012) diz: “Houve uma criação de uma linguagem universal baseada numa troca de reações emocionais e sensoriais. Abria-se um caminho para a descoberta de outras novas linguagens que utilizam a representação imagética e a sensibilidade musical” (BRASIL, 2012, p. 60).

Existem diversos tipos de imagens e, na televisão, no cinema, ou seja, nas imagens em movimento, até mesmo o som são imagens que podem vir carregadas de significados. Se com a trilha sonora já é possível criar representações, também é possível com a fala do repórter,

através do off ou passagem, na entrevista, e com a fala do entrevistado. Então temos o momento onde a imagem pode representar mais do que apenas a imagem visual. Sobre a relação imagem e som, Saint-Martin (2005, p. 114), diz que o som agrega uma maior credibilidade às imagens, de forma material e estética, pois a utilização normal da palavra liberta a imagem de seu papel explicativo permitindo a exteriorização de pensamentos.

Muito embora o som inserido na produção já venha carregado de conotação ou de sentido já determinado, se fizermos uma diferenciação entre a linguagem visual e a linguagem falada, podemos usar a concepção de Janney e Arndt (1994), que afirmam que as “imagens atuam mais fortemente de maneira afetivo-relacional, enquanto a linguagem (escrita, falada) apresenta mais fortemente efeitos cognitivos-conceituais”. Então, em uma reportagem, a imagem e o som produzem significados diversos, diferenciados, que se juntam para passar uma conotação, uma ideia.

Bachelard (2000), no livro “A poética do espaço”, discorre sobre as imagens e espaços de uma casa, através da fenomenologia das imagens, buscando chegar na sua essência, quando elas são percebidas pela imaginação, como uma reflexão poética sobre a percepção do espaço vivido na nossa imaginação. Utilizando-se de metáforas, tece pensamentos sobre a casa, a cabana, a casa das coisas (gavetas, armários e cofres), os ninhos, as conchas, os cantos, a imensidão e a miniatura, o aberto e o fechado, o redondo. Considera a casa como um lugar para se analisar, onde sonhamos e desejamos, lugar de lembranças e de esquecimentos, que permanecem na memória dos espaços que crescemos, criamos e habitamos. Para Bachelard, tudo são imagens, pois: “Só a fenomenologia, isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual, pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem” (BACHELARD, 2000, p. 3).

Ainda, segundo o autor, “a imagem mais simples se duplica: é ela mesma e outra coisa que não ela mesma”, quando fazemos a imagem de alguma coisa, ela já não é aquele objeto ou pessoa, pois a imagem sempre proporciona uma interpretação subjetiva, um novo saber. Enfatiza que a partir do momento em que as emoções denotam, dão sentido aquela imagem, ela já é um novo, um outro, não mais cópia do fato. Complementando, “Assim, os valores deslocam os fatos. Desde que amamos uma imagem, ela já não pode ser a cópia de um fato” (BACHELARD, 2000, p. 112). Como corrobora o autor Antonio Brasil (2012), a imagem é aquilo que ela invoca, o agente responsável pela informação visual “lança o espectador no círculo da criação e lhe oferece uma pequena parcela dessa embriaguez de criar, o que, até então, fora exclusivamente privilégio seu” (GOMBRICH, 1950 *apud* NEIVA, 1999). É por isso que Bachelard (2000), diz “que o homem está mudo e a imagem é que fala”. Sabemos que a

linguagem oral, assim como qualquer tipo de linguagem, é um fenômeno de produção de significação e sentido. A semiótica estuda a imagem enquanto linguagem, o seu significado. E a linguagem visual tem um campo quase infinito. A imagem é uma linguagem universal. Brasil (2012), nos diz que a diferença entre a imagem (que é uma linguagem) e a linguagem é que o número de elementos disponíveis para os atos linguísticos é finito. A imagem, não tem limitação. A linguagem escrita e falada representa dentro dos parâmetros estabelecidos. E a imagem, sendo uma linguagem universal, não. Ela representa um novo saber, expandindo a consciência humana.

Santaella e Noth (2012), diz que a maior parte da percepção humana, é visual. E que isso se deve a ligação direta dos olhos com os ouvidos. Pensamos através das imagens, palavras e sons. A linguagem escrita, delimita, enquanto a linguagem visual, tem um campo quase infinito, porque a imagem mostra e a palavra, dá um sentido desejado, dentro de uma possibilidade já pensada. A imagem sempre proporciona uma interpretação subjetiva. Bachelard complementa esta consideração quando diz que “a representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros, nossas próprias imagens” (BACHELARD, 2000, p. 159). Como diz Neiva (1999), a imagem representa porque tem a capacidade de referência. A forma de uma imagem é feita por semelhança com o objeto representado. Mas a semelhança não garante a representatividade. São as nossas convenções que nos fazem acreditar que a imagem é natural. Representar, é relacionar, diz Gibson (1974):

Entre o mundo e a percepção acontecem os cones de luz, as deformações que fazem da imagem, alguma coisa autônoma. A veracidade da imagem é ela mesma, já que as modificações constantes de luz e sombra impossibilitaram a réplica do fato a ser representado, no máximo, uma transposição, nunca uma cópia (GIBSON, 1974, p. 56).

A imagem sempre proporciona uma interpretação subjetiva, pois “A imaginação procura um pretexto para multiplicar as imagens, e, quando se interessa por uma imagem, a imaginação lhe majora o valor” (BACHELARD, 2000, p. 160). A sua compreensão, depende de diversos fatores, como época, cultura, credo, postura política, fator econômico, classe social. Mas isso também é corroborado pela mídia, quando supervaloriza uma determinada imagem ou forma de propagá-la. Prossegue Bachelard: “ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou” (BACHELARD, 2000, p. 161). Aqui nos cabe bem a imagem artística. O artista quando cria, seja um quadro, ou quando finaliza um filme, compõe uma foto, ou uma imagem para a televisão, onde também teve uma preocupação com os elementos dispostos no quadro da câmera, de antemão, já vislumbrou aquele momento,

na sua imaginação, num rápido momento de devaneio. Mas que, para seja efetuado aquele pensamento, o racionaliza, como diz Francastel:

As imagens de arte são constituídas de elementos selecionados, não arbitrariamente, mas segundo regras estabelecidas por indivíduos cujo poder ou modo particular de ação, é o de serem capazes de fabricar, não duplicações de uma realidade qualquer, mas entidades racionais, sem nenhuma relação de identidade com objetos naturais existentes, e, pelo contrário, dotadas de certas qualidade orgânicas que as transformam em objetos de imaginário, complexos, estruturados e capazes de fixar a nossa atenção (FRANCASTEL, 1987, p. 30).

A imagem se transforma naquilo que queremos ver, de acordo com a nossa realidade. Armando Nogueira (2017), jornalista e um dos criadores do modelo do Jornal Nacional, dizia que a imagem mostra, mas a palavra, esclarece. No nosso entendimento, a palavra delimita, de acordo com a conotação, com o que se quer dar a entender. Sobre as imagens exageradas, Bachelard, indaga: “E por que, ainda, essas imagens excessivas não seriam drogas virtuais, que nos proporcionam germes de devaneio? Com uma imagem exagerada, temos certeza de estar no eixo de uma imaginação autônoma” (BACHELARD, 2000, p. 166). Se um instrumento técnico faz mais imagens do que o necessário para passar a informação, pode ultrapassar a sua utilidade.

Usamos as imagens que temos em nossas memórias, nossas vivências para compor uma imagem nova e a maneira de a enquadrar. “Toda memória precisa ser reimaginada. Temos, na memória, microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação” (BACHELARD, 2000, p. 181). Francastel (1987), diz que os signos figurativos surgem, não para descrever o real, mas como testemunhas de sistemas mentais. Então, nenhuma imagem se forma sem a participação da memória: “Qualquer imagem é uma ficção, o que significa que associa, obrigatoriamente, elementos colhidos no real, com outros retirados da memória, conhecidos através da experiência pessoal ou da experiência de outros homens” (FRANCASTEL, 1987, p. 133).

Neiva (1999), diz que o objeto e a representação simbólica dele não tem uma conexão necessária. E que parece que tem por causa da nomenclatura antecedente. Como diz Antonio Brasil (2012), às coisas representadas não explicam a imagem. Ela simplesmente, é. Qualquer imagem vem do nosso âmag, do nosso interior. “Sem dúvida, a imagem mais frágil, mais inconsistente, pode revelar vibrações profundas” (BACHELARD, 2000, p. 186).

Sobre a existência da imagem, cada vez que a vemos, alternamos nossos pensamentos sobre ela. “É mesmo inútil continuar uma imagem, inútil mantê-la. Para nós, é suficiente que ela exista. Naturalmente, tal imagem não é recebida da mesma maneira todos os dias. Ela nunca

é, psiquicamente falando” (BACHELARD, 2000, p. 229). Assim como assistimos um filme diversas vezes e sempre veremos algo, algum detalhe despercebido, no caso de uma matéria jornalística, recebemos a mesma informação de formas diferentes, de acordo com cada telespectador.

Segundo Eco (1995), quando uma imagem se forma no cérebro, causada por estímulos dos sentidos externos, formando uma realidade, essa mesma imagem vai produzir mais imagens na mente, através do pensamento. “A força para distinguir entre um pensamento e uma realidade é chamada de consciência” (ECO, 1995, p. 223). Barthes (1984), já diz que a imagem é uma mensagem sem código. Isso significa que o telespectador é que dá a sua conotação própria, quando a decodifica. Bachelard (2000), propõe considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana. Diz ele que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas que devemos sustar as assimilações entre imagem e lembrança. Achamos difícil, pois nossas conotações sobre as imagens, passam pelo que já vivemos. Mas ele insiste e diz que

A imaginação, com sua atividade viva, desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À função do real, orientada pelo passado, tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal. Como prever sem imaginar? (BACHELARD, 2000, p. 18).

O devaneio é mais fácil de surgir com imagens gigantes, abertas, onde possa dar margem à imaginação. O devaneio contempla a grandeza. A contemplação é mais fácil quando a imagem não está em movimento, onde se pode observar diversos pontos na imagem, no caso, falando da imagem do drone. Bachelard, nos diz:

Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito (BACHELARD, 2000, p. 189).

Quando o aparelho passa em velocidade, o telespectador apenas imagina, não verifica a imagem. Concordamos com o pensamento do autor, quando ele questiona: “A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão?” (BACHELARD, 2000, p. 189). Quando contemplamos, já ativamos a imaginação. E continua, o nosso autor: “Como acolher uma imagem exagerada, senão exagerando-a, um pouco mais, personalizando o exagero?” (BACHELARD, 2000, p. 222). Ou ainda: “O excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua falta” (SUPERVIELLE *apud* BACHELARD, 2000, p. 223). Se transportarmos para o telejornalismo, o excesso de planos de câmera abertos, pode nos levar a

esperar, no plano seguinte, um plano mais fechado, detalhado, e ele não vir. Desde o começo do uso de drones no programa Globo Repórter, é comum juntar imagens ou planos feitos pelo aparelho, em movimento e planos demasiadamente abertos.

A perspectiva, na imagem estática e na imagem em movimento, fornece uma profundidade diferente, uma da outra. Se por um lado, na fotografia e numa tomada ou “take” de televisão, que não tenha movimento de câmera, produz-se uma profundidade ilusória, na imagem produzida pelo drone, que está sempre em movimento de aproximação ou de afastamento, a sensação de profundidade é mais realista, pois a câmera está se movimentando. Ponto para o drone. A perspectiva não acontece, se o drone se movimenta lateralmente, fazendo um movimento de “travelling”, igual as câmeras de tv, quando a câmera sai de seu eixo e percorre uma distância qualquer. Neiva (1999), diz sobre a perspectiva:

A perspectiva não representa a visão, mas é uma representação dela. Vemos da forma que não representamos, pois o olhar percebe de modo ligeiramente esférico, enquanto a perspectiva, é linear. Caminhando, posso, pelo rabo de olho, saber se alguém me segue. Isso quer dizer que a visão acontece como se fosse a projeção num globo: o globo ocular. A perspectiva, por sua vez, tem os limites restritos à superfície da imagem; já a percepção retiniana, não os tem. Existe uma discrepância entre a percepção e a perspectiva linear (NEIVA, 1999, p. 33).

Assim dito, parte-se então para correlacionar as imagens, o telejornalismo e alguns aspectos sobre o drone que possam conversar com os autores trazidos ao texto para discutir a temática centralizadora.

2.1 IMAGENS, TELEJORNALISMO E DRONES

Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável (BACHELARD, 2000, p. 143).

Para o estudo da imagem no telejornalismo, podemos pensar nos preceitos da semiótica que, ao estudar os signos, elementos que representam algo para o ser humano, conceitua as imagens como representações visuais, imateriais ou mentais, capazes de serem produzidas e reproduzidas. Santaella e Noth (2012), ressaltam que não há imagens que não tenham surgido dessas imagens mentais, e que o lado perceptível da imagem é o seu lado mental representado no signo. Assim, pode-se afirmar que toda imagem é uma representação da realidade. Realidade essa que sofre diversas tentativas de ser representação e de ser representada.

Dentro da linguagem televisiva, dispomos de vários meios e equipamentos para que isso seja concretizado. E o drone, é um deles. Não é difícil constatar que esse novo veículo de elaborar imagens do alto, de cima, em planos gerais, conta, às vezes, com uma certa empolgação para se trazer a exibição em telas dos “retratos” desta realidade. Há reportagens televisivas que usam mais imagens do alto, em movimento de aproximação ou afastamento, do que de baixo, onde se pode intercalar planos e enquadramentos. E não é raro notar um certo exagero nesse tipo de imagem, em alguns programas telejornalísticos, o que aliás Baudrillard (1994), já nos alertava para esse acontecimento:

A atual hegemonia das mídias (a civilização das imagens, a sociedade do espetáculo) provoca a constituição de um mundo à parte, um mundo que se oferece ao público espectador como um simulacro do mundo real. Em outras palavras, as atuais mídias eletrônicas e digitais produzem uma desrealização fatal do mundo humano e a sua substituição por uma hiper-realidade, uma ficção de realidade alucinatória e alucinante (BAUDRILLARD, 1994, p. 12).

A imagem feita pelo drone compartilha desse jeito de produzir, causando emoção, juntamente com a trilha sonora, em uma nova linguagem. Mas as novas linguagens narrativas com as novas tecnologias comunicacionais têm que manter a veracidade da informação, no conjunto imagens, sons e textos. O que permite questionar até que ponto o uso de drones torna a imagem um espetáculo? Segundo Postman (1992, p. 99), “informação não é entretenimento”. A esse respeito, Stephens (1998, p. 7), perguntava nos anos noventa: “O que o telespectador quer, dispersão ou concentração?”.

No aspecto técnico e narrativo, a televisão veio do cinema, que, por sua vez, veio da fotografia, que recebeu as características da pintura, com as telas com profundidade e composição elaborada. O que a difere a televisão do cinema não é apenas o processo, que deixou de ser químico para ser eletrônico, mas a linguagem e a narrativa, com uma gramática mais específica, com planos característicos da sétima arte, com um tempo maior de duração, a iluminação mais artística, as falas mais demoradas, com mais movimentos de câmeras, planos sequências. Ou seja, muda-se o conceito, a concepção, a ideia que fundamenta a prática produtiva.

Mas, em se falando de linguagem para televisão, no telejornalismo, trabalhamos com a concepção de planos de rápida duração, com a iluminação mais direta, sem usar o contraluz, poucos e pensados movimentos de câmera. Todo o processo é otimizado para passar a informação de uma forma mais fidedigna possível, mais próxima da realidade. Até porque, o

texto em uma reportagem para TV, é feito de frases curtas, logo, as tomadas de câmera tem que acompanhar esse raciocínio.

Em termos de tecnologia, o telejornalismo passou por transformações ao longo de sua existência, pois seus programas eram produzidos com câmeras de cinema. Logo vieram as câmeras de vídeo, mudando a captação de imagens para o processo eletrônico, permitindo, também, gravar e regravar em cima da fita, barateando os custos. Sua linguagem de planos e movimentos de câmera, herança do cinema, continuou até pouco tempo atrás. Sua narrativa, ou seja, seu discurso audiovisual de um fato real, manteve-se sempre almejando a imparcialidade. Mas como diz Côrtes (2003, p. 32), “a linguagem audiovisual constrói continuamente suas características, transformando-se à medida que novas formas de captação e registros de sons e imagens vão sendo descobertos, criados”.

Falando especificamente das imagens de uma matéria, elas devem ser feitas através das possibilidades de diversos planos, desde o maior, o plano geral, agora, também feito pelos drones, até o menor plano, necessário para mostrar um detalhe específico. Trazendo essa reflexão para o telejornalismo, o responsável pela imagem, o repórter cinematográfico quando elabora uma imagem, enquadrando, pensando no plano, na profundidade, na perspectiva das linhas, se diferencia da imagem feita pelo operador de drone, onde se tem a visão da profundidade da imagem, mas não se tem a possibilidade de compor algo que não seja dado em plano geral. Mas esse devaneio que fala Bachelard, é possível nas duas formas de imagem, tanto a do jornalista, em terra, quanto a do operador de drone, no ar. E continua, Francastel (1987): “Não são as artes o mais poderoso meio de propagação social, alguma vez conhecido? Isto, ao criar, não apenas uma explicação dos fenômenos, mas também pseudo realidades que se tornam, por sua vez, elementos concretos do real” (FRANCASTEL, 1987, p. 38).

Podemos miniaturizar o mundo na nossa mente, em todos os nossos pensamentos. Lima (2001), nos diz que ao longo do tempo, deixamos de necessitar de marcas externas para passarmos a usar signos internos, representações mentais que substituem os objetos no mundo real. “As possibilidades de operação mental libertam o homem da necessidade de interação concreta com objetos do seu pensamento” (LIMA, 2001, p. 27). Diz Bachelard (2000, p. 159): “É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. Posso tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizar-lo. Mas fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura, os valores se condensam e se enriquecem”.

Mas se falarmos concretamente, tecnicamente, em relação à uma reportagem televisiva, quando trabalhamos com os planos, com o encadeamento, desde os maiores até os menores, destacamos todos os aspectos do conjunto de imagens, inclusive, tendo a possibilidade

de entrar num mundo micro, mostrando os detalhes, ou num mundo macro, dando a amplitude necessária e situando o telespectador no universo contextual, como no caso das imagens feitas pelo drone. Quando miniaturizamos um plano, isto é, ao darmos o plano geral, no nosso caso específico, do drone, e depois fornecemos planos mais fechados, facilitamos a compreensão, damos o tempo necessário para que a nossa visão, fixe o que deseja ver. Fazendo uma analogia com os pequenos planos, e levando em consideração o que fala Bachelard: “O doce calor das regiões fechadas é o primeiro indício de uma intimidade. Essa intimidade quente, é a raiz de todas as imagens. Nenhum observador poderia ver o menor elemento real para justificar as imagens psicológicas acumuladas” (BACHELARD, 2000, p. 163).

Essa intimidade que fala o autor, transpondo para o mundo das notícias em televisão, é bem representada por matérias que retratam um personagem escolhido à dedo para pontuar toda uma reportagem e seus planos mais fechados, acolhedores. Matérias que lidam com as pessoas, como, por exemplo, as reportagens feitas no sertão nordestino, onde, as imagens são feitas da forma mais natural possível, usando a luz do sol, mesmo dentro das casas, trabalhando e abusando do contraluz, que tem a possibilidade de realçar rostos e rugas. O plano fechado humaniza as pessoas. Porém, Bachelard (2000), nos diz que o grande, sai do pequeno, não por uma lógica dos contrários, mas sim, à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar. Então, a imagem em plano aberto do drone, possibilita exercer essa imaginação. O jornalista faz o papel do homem da lupa, ao mostrar imagens em planos menores ou até mesmo em macro, como diz Bachelard:

O homem da Lupa exprime uma grande lei psicológica. Coloca-nos num ponto sensível da objetividade, no momento em que é preciso acolher o detalhe despercebido e dominá-lo. Assim, o minúsculo, abre um mundo. O pormenor de uma coisa, pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza (BACHELARD, 2000, p.163).

Tem que existir alguém que detecte o que poderia passar despercebido numa reportagem em tv, com os planos muito abertos. O profissional da imagem, além de registrar o detalhe, possibilita com que o telespectador também o veja e crie conotações mais próximas do real. Em relação à closes e planos mais fechados em pessoas, Barthes (1984), nos diz que a partir do momento em que uma pessoa está sendo olhada pela objetiva, ela está a posar, tudo muda, assume outro corpo. Mas como a imagem, na maioria das vezes, vem acompanhada do texto do repórter entrevistador, já direciona a imagem para o sentido que a matéria quer explicitar.

Uma imagem em um plano aberto pode vir a ter características de miniaturas em seu interior. “Quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos tocados pela sensação de que, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas do mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos” (BACHELARD, 2000, p. 176). O autor, ainda faz um paralelo entre a mesa familiar, que se transforma numa mesa aérea, que tem por lâmpada, o sol. Ou seja, a mesa familiar, se transforma num mundo macro, que tem a lâmpada como o sol e é o centro do universo. Podemos transformar tudo no centro do universo, ou seja, no nosso caso, no centro de uma gravação. Se formos fazer uma reportagem sobre uma igreja, ela é o centro desse universo que queremos reportar. Com seu grande salão, sendo mostrado através de planos abertos ou gerais, e seus detalhes, os santos, os castiçais, sendo os astros que gravitam em torno deles, mostrados em planos fechados.

A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converte-se no Ser da sua imagem. Absorve todo o espaço da sua imagem. Ou se confina na miniatura das suas imagens (BACHELARD, 2000, p. 179).

Estamos pensando a imagem, enquanto macro ou micro, mas precisamos estar no olhar do observador, se ele se sente melhor com o aconchego das imagens pequenas, os planos detalhes, como, por exemplo, formigas em plano fechado. Mas esse plano fechado, vira um macrocosmo desses insetos. Ou na grandiosidade dos planos gerais, como, por exemplo, imagens feitas de um satélite, onde cada ponto específico é visto como uma miniatura.

Sobre o telespectador e a informação, Ranciére (2012), nos diz que olhar, é o contrário de conhecer, olhar, é o contrário de agir. Ser espectador é estar longe da capacidade de conhecer e de tomar uma posição sobre o que vê. Transportando esse pensamento para o que o telespectador assiste, aos telejornais, é razoável dizer que muitos, ou a maioria dessas pessoas não compreende totalmente o que está sendo dito, ou mostrado. Seja pelo baixo nível cultural ou de escolaridade, ou pela maneira de assistir, superficialmente determinada matéria, mudando constantemente de canal, ou procurando assuntos menos complexos e mais leves. Ranciére (2012), também diz que o espectador teria que trocar a sua posição passiva, pela de uma pessoa que questiona, que investiga e procura as causas dos problemas. Teria que ser, segundo Brecht, que diz que “o teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses” (*apud* RANCIÈRE, 2012, p. 14). E se o telejornal diário fosse a oportunidade das pessoas tomarem o real conhecimento da situação do país em que

vivem? É claro, que não estamos levando, aqui, em conta os interesses das grandes corporações jornalísticas.

De que adianta, assistirmos tantas imagens que denunciam a realidade? Rancière (2012, p. 83), no capítulo “Imagem Intolerável”, nos diz que o espectador, ao se sentir culpado, se torna cúmplice do sistema, por não fazer absolutamente nada sobre isso. Essa cumplicidade, e a capacidade que temos de nos horrorizar com o que assistimos nos telejornais, deveria nos levar a refletir, mas seria uma reflexão rasa, sem possibilidade de reação, de alguma atitude, por parte do telespectador. “A atividade é a única resposta ao ser consumidor passivo de imagens e mercadorias. A virtude da atividade, oposta ao mal da imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 93).

A imagem, não é uma coisa só. Sempre está inserido nela o visível e o invisível, o que é falado e o que não é. É sempre uma mudança, dentro da cadeia de imagens, que é alterada. De certo, a imagem feita pelo drone, na maioria das vezes, nos tira, por alguns instantes, de dentro dessa realidade nua e crua. Nos dá um respiro. O drone e a sua não imagem, não representa essa realidade se for usado apenas para mostrar belas paisagens. Se o cinema é uma ficção, uma obra de arte, a televisão, é a arte da ilusão. Não importa, nenhum programa telejornalístico consegue mostrar a realidade, por fatores que já conhecemos, como a interferência na pauta, na escolha do enquadramento, na palavra e narrativa do repórter, na edição de texto e da imagem. Quantas vezes presenciamos o repórter dizendo o que o entrevistado tinha que falar, para poder entrar em cadeia nacional! Rancière (2012), diz que até a emoção, as lágrimas, no cinema, pertencem a um processo de figuração, tornam-se uma figura de arte.

Como o telejornal não é uma obra artística, quando mostramos uma emoção, ou um choro, podemos considerar a representação da realidade, e não uma manipulação para se extrair do telespectador, um sentimento que corrobora o que a mensagem dessa matéria específica quis passar. A emoção foi verdadeira. O uso dela é que nem sempre é legítimo. Sobre a imagem, Rancière (2012), afirma:

Aquilo que chamamos imagem, é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, um senso comum. Um senso comum é uma comunidade de dados sensíveis: coisas cujas visibilidades considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados, também partilhados (RANCIÈRE, 2012, p. 96).

Fora toda essa tentativa de manipulação, nas matérias telejornalísticas, ainda vemos que as pessoas que falam, que representam a população, são sempre as mesmas. Como diz

Rancière: “O sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e de falar” (RANCIÈRE, 2012, p. 95). Dentro dessas reflexões, podemos questionar se, aquilo que está sendo mostrado, é destinado para o telespectador certo. Se as pessoas compreenderão e terão a mesma visão do que é noticiado. Com a divulgação de “fake news” em larga escala, nas plataformas de mídias sociais e jornalísticas, as mídias televisivas cumprem o papel de desmentir certas matérias e têm o dever ético e jornalístico de mostrar a verdade dos fatos. Para finalizar, Rancière (2012, p. 103), fala da “Imagem Pensativa”, diz que a pensatividade da fotografia resulta da conjugação de vários modos de representação, como a plástica, a técnica da câmera, etc. No primeiro momento, transpondo esse pensamento para a TV, cogitamos em classificar a imagem feita pelo drone, como uma imagem pensativa, onde a imagem em plano aberto, poderia provocar um efeito em quem a vê. Com isso, o telespectador poderia produzir o efeito do transporte, onde, por efeito da a imagem, esquecesse, por um momento, qualquer referência sobre ela. Mas chegamos à conclusão, que a imagem feita pelo drone, por ser rápida e passageira como uma nuvem, se desmancha, logo que entra o verdadeiro processo de encadeamento de planos e tomadas, com os quais, se organiza os pensamentos, que tentam dar mais veracidade à informação visual.

Com a chegada dos drones, além da mudança no jeito de contar a história, incorpora-se na sua estrutura narrativa super imagens aéreas, que até então, só se tinha de helicóptero ou de avião. Sem falarmos da grua, equipamento que era mais usado em novelas e filmes de faroeste americano, no encerramento, quando subia a ficha técnica. Alguns programas telejornalísticos como grande reportagem, ou como o documentário, incorporam mais essa linguagem televisiva, por trabalhar com um maior tempo de duração. Com o uso de drones, nesses dois gêneros jornalísticos, quando aparece uma imagem de baixo é para dar voz ao repórter, nas passagens. Usa-se também, embora em menor escala, *selfies* feitas pelo drone, que consiste em começar o plano fechado no repórter, com o drone, e abre-se o enquadramento e o plano, passa de um plano médio, para um plano geral. Nesse momento, apenas a imagem está sendo captada, o áudio é inserido em outro momento, visto que esse equipamento não capta o áudio do repórter, apenas áudio ambiente. Tanto no documentário telejornalístico, como em uma reportagem telejornalística, a imagem sempre vai surgir com um significado, afinal, todas as imagens são carregadas de signos que representam.

Fazendo uma analogia com o drone e suas imagens em movimento, podemos lembrar Benjamin (1955): “O espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo real. A associação de idéias do espectador é

interrompida imediatamente com a mudança de imagem (BENJAMIN, 1955, p. 12). Levando em consideração que a imagem na tv tem movimento até em quadro parado, o movimento de câmera pode dificultar o pensamento e a compreensão do telespectador. De acordo com Benjamin (1955), o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a vôo de pássaro”. Teria ele, nos anos 50, vislumbrado a chegada dos drones?

Fazendo uma ligação entre o que ele nos diz, suas imagens e seus aconchegos, fazemos a correlação com as imagens feitas pelo drone. Uma transposição desse pensamento para a imagem no telejornalismo, onde, por muitas vezes, ou sempre, nosso inconsciente, nossos significados, nossa cultura e experiência de vida, influenciam na leitura e o que pensamos sobre a imagem. E fazemos conclusões.

Considerando que a matéria jornalística foi influenciada também pelas imagens mentais de quem a elabora, em conjunto com os fatos do dia a dia, que são mostrados como reais, podemos dizer que, a notícia apresentada poderia ter sido trabalhada e apresentada de outra forma, dependendo de quem a elaborou, da linha editorial da empresa e outros interesses específicos.

Se transportarmos para a imagem de drone, ela está sob o domínio do impulso do operador, que de modo consciente, tira o equipamento do chão, usando um certo raciocínio, direciona o equipamento para onde deve ir, mas o restante do tempo, o drone que vai descobrir e mostrar o que vem pela frente. Essa é a surpresa e o mistério da imagem feita por ele. Será que ele já estava pensando em como produzir uma matéria telejornalística? Porque sabemos que temos que agrupar, juntar, associar as imagens e também as palavras para contar uma história numa reportagem televisiva.

Se falarmos sobre o drone, em deslocamento pelo alto de uma paisagem, vai se construindo a relação com esse ambiente, descobrindo objetos e paisagens por um ângulo novo. Mas sem podermos nos demorar na contemplação. E o que era pra ser macro, vira micro, pois falta o tempo necessário para identificar os pequenos objetos, vistos lá de cima.

Sabemos que, a imagem feita pelo drone, produz planos gerais, onde não é possível observar e contemplar todos os aspectos da imagem que recebeu o enquadramento. Se pegarmos como exemplo imagens de uma manifestação, do alto, em plano geral, perdemos a oportunidade de ver um detalhe que, ou acrescentaria algo que poderia corroborar a narrativa do repórter, ou que poderia levar o telespectador a ter uma outra conclusão sobre o que estava sendo reportado.

Na seleção de *takes* ou tomadas feitas pelo sistema de encadeamento de planos, a informação visual perpassa por vários tamanhos. E essa produção visual, de conteúdos imagéticos pode revelar detalhes que passariam despercebidos pela imagem dronística.

As imagens feitas pelo drone, “economizam” os outros planos mais fechados e “agilizam” a gravação e a edição da matéria, porque se consegue utilizar mais frases do texto em off do repórter para usar na mesma tomada de câmera do drone. Mas nem sempre a imagem corresponde ao que diz o repórter nesse momento. Ele já pode estar em outro fato, outro assunto. E o drone continua vagando, mostrando sua característica e importância quando incorporados às imagens, seja para segurança dos jornalistas, seja para descortinar novas paisagens.

A imagem é uma forma de construção do pensamento bem sofisticada. Com a chegada dos drones no telejornalismo houve uma mudança na linguagem e na narrativa televisiva. Isso possibilitou imagens que se equiparam aos voos de pássaros, novas visões, novos planos foram possibilitados. E a abordagem tradicional, com a variação dos planos, em TV, ficou em segundo plano, predominando o plano geral e em movimento de aproximação ou afastamento. A priorização, é para a visualização rápida, genérica. Com os drones, as imagens adquiriram velocidade e movimento e com isso, a contemplação também é rápida. O encadeamento de planos da matéria tradicional, sem o uso dessa tecnologia, possibilita uma melhor compreensão da informação, pois é dado ao telespectador a chance de ver o mesmo objeto ou pessoa, diversas vezes, em tamanho de planos em escalas, do plano maior, para o plano menor.

Melo (1998), diz que apesar de olharmos tudo, ao mesmo tempo, o nosso olhar seleciona o que mais lhe interessa.

Existe uma certa passividade do telespectador, que olha a imagem, mas não observa os detalhes. É o olhar, em vez de conhecer. O posicionamento do telespectador de assistir um telejornal, muitas vezes, está baseado numa chamada de matéria, numa notícia que foi entendida e vista pela metade. E se afastarmos demais a visão do objeto da notícia, através de grandes planos, chegaremos à conclusão de que a imagem, assim como o texto do repórter, pode contribuir para uma visão distorcida dos fatos.

A forma de uma imagem é feita por semelhança com o objeto representado. Mas ser semelhante não garante que ele representa esse objeto. Qual o objeto numa imagem feita por um drone? Se for na natureza, seriam as árvores, os rios? E na cidade? Seriam os prédios, os carros, as pessoas? Teoricamente, o repórter, em off, deveria estar falando sobre coisas em geral, quando a imagem está sendo feita pelo drone. Dessa maneira, poderia colocar a imagem em plano aberto, plano geral. Mas nem sempre isso ocorre. A referência que temos quando fazemos uma imagem do alto, desse objeto é uma propriedade linguística. A língua transfere

para a imagem a obrigatoriedade da referência. Imagens com drones, algumas vezes, dão outra dimensão dos objetos. Se por um lado, dão a sensação de grandiosidade, do macro, por outro, minimizamos os elementos.

2.2 O DRONE, A IMAGEM JORNALÍSTICA E O REAL

Embora já tenha apontado algumas definições e relações sobre o drone numa tentativa de o articular com as considerações de alguns autores até aqui trazidos, esta premissa será empregada ao longo de toda a parte teórica da dissertação, principalmente. Assim, a seguir, ao discutir a imagem do jornalismo e a sua relação com o real, adota-se, também, mais relações como ética, estética e gramática de produção a partir de seu suporte gerador.

Cristofoletti (2013), aponta uma série de questões a respeito da interação repórter-drone. A primeira, refere-se às situações em que os drones podem substituir os repórteres. É preciso observar se os drones substituem os sentidos do repórter em campo, se substituem a visão, audição, percepção e consciência humana. Em outras palavras, se o material produzido pelo drone permite um sentimento equivalente ao que o repórter captura no local, tal qual uma testemunha do fato. Cristofoletti (2013), sugere que, talvez a tecnologia esteja distanciando mais ainda as redações do que acontece nas ruas.

Este aspecto é relevante para a problematização aqui proposta, pois, pode haver uma maior dificuldade para a compreensão do repórter, uma vez que o drone pode fazer uma imagem sem o comprometimento do jornalista estar no local que acontece o fato, não havendo assim a percepção correta, afetando a notícia ou a reportagem em si.

Cristofoletti (2013), cita a questão da privacidade das pessoas quanto ao uso de drones em reportagens, por se tratar de um equipamento invasivo. Por outro lado, ele, o drone, “protege” o repórter e a equipe, por exemplo, em situações em que precisam entrar em locais perigosos para fazer uma imagem.

Fernando Firmino da Silva (2016), em artigo publicado na Revista Latino Americana de Jornalismo em “Drones no Jornalismo, implicações éticas e de mobilidade”, traz concepções como a noção de mobilidade do equipamento e a relação com a tecnologia móvel (mobile). Fala também da questão ética e da privacidade e do que realmente interessa ao telespectador e cita Santaella e Noth (2012): “A cultura da mobilidade envolve novas linguagens líquidas”, apontando que “[...] nesse caso dos drones, nos deparamos com uma nova linguagem que reconfigura a processualidade da cobertura jornalística de campo, com sua dinâmica específica, utilizando o espaço aéreo para obter material jornalístico” (SILVA, 2016, p. XX).

Mas não especifica o que essa nova linguagem é capaz e nem o que muda na compreensão da imagem, para quem a assiste. Cita, ainda, a questão da sensibilidade que o repórter deve ter para lidar com registros que mereçam o uso de drones para não colocar em risco a vida das pessoas que não conhecem o equipamento, em casos de sobrevôo em locais onde estejam pessoas. Silva (2016), faz uma comparação do drone com as câmeras ocultas e suas questões éticas. Até que ponto o uso de drones invadiria a privacidade, assim como a câmera oculta?

Segundo Buitoni (2011), a instrumentação técnica, no caso, aqui, representada pelo drone, concretiza a ligação entre o imaginário e o real ao fabricar uma imagem. Em cada imagem, os efeitos do acaso, as intervenções intencionais, as escolhas e as variações produzem significados. Processo que é interrompido quando, numa reportagem televisiva, um veículo aéreo não tripulado (VANT) é responsável por captar todas as imagens. Aí, façamos um questionamento: O drone é capaz de produzir uma imagem jornalística? Ou faz apenas uma imagem ilustração? De acordo com Buitoni (2011), a imagem de tv dá preferência a planos aproximados e trabalha com uma frequência maior de cortes, ou seja, uma sintaxe de cortes, diferente do cinema, que trabalha com uma sintaxe de durações. E no caso dos drones, temos uma sessão de planos sequências. “O recorte mais adequado para a imagem videográfica é o primeiro plano. A baixa definição e a pouca possibilidade de profundidade de campo não deixam muito espaço para quadros abertos e paisagens amplas” (BUITONI, 2011, p. 125).

O vídeo tem que limitar o número de figuras que aparecem de uma vez só, no mesmo quadro da câmera. E o modelo, é dado pelo primeiro plano. Então, é preciso trabalhar com o encadeamento de planos, de maneira que se consiga passar toda a informação.

Sabemos que uma imagem pode ser feita de duas maneiras. Ou se aproximando do objeto ou da pessoa, ou usando o zoom, recurso que a câmera possui. Qual mostra mais a realidade? Quando estamos perto, damos a chance ao telespectador de ver melhor. Isso por si só, já é um argumento, pois a lente zoom “deforma” o objeto ou pessoa. E como o drone, não usa a lente zoom para aproximar a imagem, quem faz o enquadramento, basicamente, é o equipamento. Só se tem uma pequena autonomia de direcionamento da imagem. O operador, que tem pouca alternativa, grava as imagens em plano geral com movimento de aproximação ou afastamento. Raramente faz um plano com o drone sem o movimento. E não é possível interagir com o objeto ou conversar com a pessoa, obter um áudio dela, como uma resposta, seja em forma de palavras ou até mesmo um choro.

Uma diferença fundamental entre o cinegrafista que está no local com a câmera fazendo a imagem e o operador de drone, que está fazendo a imagem aérea é a distância do

objeto gravado. E isso tem uma grande diferença. É que ao olhar o quadro da câmera (viewfinder), o repórter cinematográfico, ou cinegrafista está próximo da realidade. Realidade essa que se transforma em duas: a que está sendo mostrada e o que está fora do enquadramento, podendo, a qualquer momento, enquadrar de novo algo que ache interessante. Diz Moura (1985):

Através do quadro, a função do seu olho se confunde com a da sua lente, sua cabeça com a câmera e seu quadro com sua capacidade de prestar atenção. Assim, sua escolha no enquadramento de uma imagem é comandada por seus sentidos. A sua visão através do quadro acaba se confundindo, na prática, com a sua visão a olho nu (MOURA, 1985, p. 35).

Para a confecção de uma imagem, o processo é complexo. É preciso enquadrar, focar, escolher o que vai estar em cena, e por consequência, o que será deixado de fora. O outro olho fora do quadro fica atento ao que precisa ser posto em cena e atua como visão periférica, fazendo com que o repórter cinematográfico se situe no espaço. Prossegue Moura (1985):

É a realidade que determina o que vai ser filmado (gravado). E não simplesmente a realidade que ele tem diante dele, mas também o que está em volta dele, a que precedeu a filmagem (gravação) e a que virá depois. A câmera depende do real exterior e interior. E o interior se liga ao exterior através dos sentidos (MOURA, 1985, p. 35).

Quando o telespectador vê uma imagem, imediatamente, já dá um significado, através de um signo, que é formado pelo lado perceptível da imagem e o mundo mental dele. Uma conotação, de acordo com a sua subjetividade e vivência de mundo.

Santaella e Noth (2012, p. 55) afirmam que “O contexto mais importante da imagem é a linguagem verbal. Porém, outras imagens e mídias, como, por exemplo, a música, são contextos que podem modificar a mensagem da imagem”.

A pesquisa aqui desenvolvida mostra que, na maioria dos casos, o que observamos nos programas televisivos que usam drones, é que a imagem nunca está sem uma narração ou uma trilha sonora.

Numa reportagem em tv, ou em um documentário, é raro as imagens estarem sem a fala do repórter. E se estiver, geralmente tem o áudio ambiente ou trilha sonora. A manipulação das imagens, junto com a narração, o off do repórter, induz, ao telespectador a uma conclusão já pensada de antemão, com antecedência pelo repórter. Mas mesmo se não tivesse todo esse processo, o simples ordenamento das imagens, mesmo sem o som, já caracterizaria uma manipulação de sentido.

A melhor forma de se tentar mostrar uma imagem real, na tv, seria quando a imagem estivesse ao vivo. Mas o simples posicionamento da câmera, já denunciaria a indução, a falsificação da realidade, pelo cinegrafista. Sem falar na narração do repórter. E se olharmos na cadeia produtiva, isso começa na discussão de pauta, o que é importante noticiar, segundo a linha editorial da empresa. Nesse aspecto, isso não acontece com as mensagens pictóricas, com a fotografia, sem o direcionamento da legenda. “Nos gêneros pictóricos, como pinturas, fotos de família ou slides turísticos, a falta de ancoragem verbal, é regra” (SANTAELLA; NOTH, 2012, p. 259).

Flusser (2009), diz que o olhar, tende a voltar para contemplar os elementos já vistos. O olhar, tem o tempo do eterno retorno, ele vai percebendo os detalhes e, ao mesmo tempo, dando sentido. É uma coisa cíclica. O olhar, tem o tempo da magia, diferente do tempo normal.

Outra questão sobre a imagem que Flusser (2009), analisa, é sobre a imagem técnica, que surgiu depois das imagens se tornarem mais conceituais e os textos, mais imaginativos. E a fotografia, é a principal. Ela não é a dona da verdade, assim como, a imagem em tv, também não é. As pessoas que virem ou assistirem, que darão um sentido. Flusser (2009), diz que, na imagem técnica, há algo que se coloca entre ela e seu significado, que é o profissional, que faz essa imagem. Mas diz que isso não interrompe o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece este ser o elo que liga as duas coisas. Ele ressalta que a função da imagem técnica é substituir a capacidade conceitual pela capacidade imaginativa. E isso, qualquer imagem jornalística, faz, tanto a foto, quanto a imagem na televisão. Mas com um certo direcionamento do olhar, ressaltando detalhes. As decupagens dos planos e as análises realizadas permitem afirmar que o drone, proporciona essa imaginação, sem rédeas.

Fatorelli (2013), nos diz que, do ponto de vista do espectador é importante saber se sua experiência com as imagens consegue mexer com a sua sensibilidade e percepção do mundo e indaga: “Até que ponto as inovações tecnológicas possibilitam percepções e entendimentos críticos e participativos?” (FATORELLI, 2013, p. 34).

Assim como no filme, em que Fatorelli (2013), diz que tem que ter ritmo para não se tornar uma sucessão de fotografias, o que inviabilizaria a sua linguagem e narrativa, no vídeo, é a mesma coisa. Não basta ter diversos “takes”, ou tomadas, dos tamanhos mais variados, se não contar em detalhes, como aconteceu o fato: planos gerais, planos médios, planos fechados, planos detalhes. Geralmente, para situar quem assiste, ou seja, o telespectador, começa-se com os planos maiores e vai se diminuindo, conforme a reportagem evolui.

Benjamin (1955), já diz que o profissional penetra essa realidade mais facilmente, que ele fica quase imperceptível ao retratá-la. Que a realidade dada pela descrição cinematográfica

é mais significativa do que a da pintura, porque dá um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação, porque penetra essa realidade. Mas Walter Benjamin não levou em consideração que a imagem feita pelo profissional, já está carregada de conotações, sentimentos, vivências, senso crítico, de significações. A realidade, já foi manipulada, transformada, com o enquadramento, a composição. E, aqui, cabe a indagação: que tipo de realidade é entregue pelo drone? Muitas realidades imaginadas possíveis, dependendo do receptor. Assim como em qualquer enquadramento feito pelo profissional, que não seja pelo drone, essa realidade também está sendo manipulada. Com a diferença de que, o operador de drone, quer seja um profissional ou não, tem a chance de fazer, na sua grande maioria, planos gerais, em movimento.

Isto posto, no próximo capítulo, vamos tratar de pensar melhor sobre a linguagem a partir de suas estruturas narrativas.

3 A LINGUAGEM, A GRAMÁTICA E A NARRATIVA

Na proposta de estudar o drone, entender como as cenas são construídas, interessa para compreender a perspectiva do potencial narrativo das imagens e das possibilidades dos elementos constitutivos que ajudam a dar sentido à informação. Para construir este capítulo, buscou-se referências em Emerim (2000, 2012, 2013, 2014, 2016, 2017, 2018), principalmente porque a autora vem desenvolvendo estudos sobre a televisão, a imagem na televisão e as relações com o jornalismo televisivo, usando a semiótica discursiva como teoria e metodologia básica de estudo. Também serão convocados outros autores que vêm do cinema, da fotografia e da própria televisão para ajudar a discutir a essência da televisão contemporânea e as imagens produzidas para transmitir notícias.

Se buscarmos no dicionário a palavra imagem, aparece entre as suas definições a de linguagem. No campo dos estudos das imagens pode-se definir por linguagem, de modo geral, qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de um conjunto de elementos que se convencionou significar e funcionar para determinados fins como som, gráfico, gestualidade, ou sistemas de símbolos, sinais, objetos instituídos como códigos. Não é novidade dizer que os meios de comunicação ampliam o uso de linguagens, possibilitando diversas formas de narrar, que repercutem sobre o tempo, que é o principal elemento que caracteriza a narração. Novidades tecnológicas, como o drone, acabam possibilitando um novo tipo de entendimento das imagens, instituindo novas propostas também para os modos de se compreender qualquer meio que as utilize, assim também com a televisão. Emerim, nos diz:

Dentro dessa linguagem, temos a gramática fotográfica ou videográfica (televisiva): os planos, que marcam a posição da figura humana no quadro; o foco, que são os contornos e nitidez mais próxima do real; aspectos cromáticos, branco e preto, colorida, tonalizadas; a tonalidade, quente, fria ou neutra; contraste, intensidade, harmonia; as mudanças de velocidade, as cores, a composição de cenas, a iluminação, a edição, os enquadramentos, as regras produtivas; os aspectos relacionais, que são a composição e a disposição dos elementos em cena que podem ser examinados a partir da técnica de linhas de força, a posição do motivo na cena e sua relação com outros elementos, a posição da câmera, que determina em grande parte o sentido atribuído a qualquer tipo de imagem, posição de fonte de luz, o corte de edição, o movimento de câmera, todas as falas, sons e silêncios apresentados (EMERIM, 2017, p. 50-51).

A narrativa das imagens abrange a montagem (edição), o encadeamento de cenas, as regras de continuidade, a forma como usa os planos. Dentro da linguagem televisiva, isto é, audiovisual, existem diversas possibilidades de narrativas através da combinação de sua gramática específica de produção. Narrativas estas, potencializadas pelos elementos

constitutivos a partir da esquematização de plano e contra plano, dos flashbacks (que é o retorno ao passado), ou a elipse (que sugere o avanço da cena ou da narrativa).

Joly (2012), considera a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos, equivale-se a uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e comunicação. A narrativa acelerada das imagens feitas por drones, como observamos na nossa pesquisa, dificulta esse processo por ser uma imagem em movimento e em plano aberto, atrapalhando a visualização de detalhes. A linguagem visual sempre foi vista em segundo plano, em relação à linguagem escrita. Francastel (1987), nos adverte que “tem que se fazer as mais sérias reservas a uma concepção que implica a possibilidade de um tipo de linguagem particular poder exprimir por si só, a totalidade da realidade humana” (FRANCASTEL, 1987, p. 37). No caso, as duas linguagens devem ter o mesmo poder de convencimento e persuasão. Mas para Francastel, a imagem leva vantagem, pois um texto, ou uma linguagem textual, “nunca poderá ser interpretado fora do conhecimento exato do sistema específico da língua, enquanto uma imagem pode sê-lo fora do conhecimento das convenções particulares” (FRANCASTEL, 1987, p. 38).

Na linguagem televisiva, além da narrativa, na reportagem em televisão, temos os seguintes signos icônicos: o texto do repórter em off, que seria um signo auditivo ou acústico, o visual, que seria as imagens da reportagem, e a voz do entrevistado, que seria outro signo acústico. Se o repórter faz uma pergunta para o entrevistado e ele responde, a imagem ou signo visual só serve para mostrar quem está falando. A utilização da imagem termina quando ela deixa de fornecer informações e se torna o suporte indispensável para que o som seja ouvido. Neste momento, o som se torna mais importante do que a imagem. A menos que se esperasse desta resposta do entrevistado algo mais do que o som. Se ela vier carregada de emoção ou choro, a imagem recupera o seu poder. O som cumpre um papel importante dentro da linguagem e da narrativa televisiva, pontuando imagens, intervindo com uma música e até com o silêncio, sublinhando com força e tensão dramática de um momento. As elipses possíveis do som ou da imagem, que é a ação indicada pela aceleração na reportagem por meio de ruídos ou música, ou imagem, sem que o repórter diga uma palavra, mostra a diversidade de possibilidades da interação som e imagem.

A linguagem usada nos telejornais, era somente formada pelo encadeamento dos mais diversos planos, de diversos tamanhos. A reportagem clássica na televisão era aquela em que o repórter começava contando o fato e o cinegrafista já tinha ideia do que iria gravar. As imagens eram feitas pré-editadas, ou seja, havia um consenso na equipe, formada basicamente pelo

repórter entrevistador e o repórter cinematográfico que deveriam dialogar, trocar informações sobre a pauta, o assunto em que iriam cobrir.

Quando se tem muito plano geral, feito pelos drones, a tendência é que a duração do plano do drone seja usado para mais de uma frase do texto em off do repórter. As imagens que eram feitas com três tomadas, com três planos de diferentes tamanhos, são feitas com uma tomada só, a do drone, em plano aberto.

Os autores que propõem estudos sobre a narrativa, em sua maioria, vieram dos estudos de linguagem, estudando o texto e a sua narrativa e, depois, aplicando alguns conceitos para o estudo da narrativa na fotografia, cinema e televisão. Como Greimas e Courtés (1979), afirmam, *a narratividade é considerada como o princípio organizador de qualquer discurso* (GREIMAS e COURTÉS *apud* EMERIM, 2012).

Dentro da linguagem televisiva, destacam-se elementos importantes que são de vital importância para quem trabalha com a produção e a pesquisa sobre a imagem televisiva e, por isso, a seguir, não só se apresentará conceitos fundamentais como se tentará estabelecer uma sistematização para dar conta da gramática de produção.

3.1 A GRAMÁTICA DE PRODUÇÃO TELEVISIVA

De forma direta se irá trazer os elementos que aqui chamam-se técnicos que formam a gramática do fazer e que permitem que com o seu conhecimento e domínio qualquer um possa produzir com o mínimo de estrutura os materiais televisuais. Tais definições tanto do termo de gramática, linguagem e os demais elementos, são definidos, como já se explicitou, a partir das proposições de Emerim publicados em diferentes textos não apenas artigos e capítulo de livros como também a dissertação de Mestrado da autora, todos devidamente registrados na bibliografia ao final do trabalho. Para as denominações mais específicas serão indicadas as citações no texto, quando forem de âmbito mais geral elas serão indicadas como denominações do profissional e pesquisador.

Assim, começamos pela câmera, ela tem três controles e três componentes básicos: o **foco**, o **zoom** e a **íris** ou diafragma. O **foco** é o primeiro anel da lente de uma câmera. É responsável por deixar a imagem visível. O **zoom**, segundo anel, nos dá a possibilidade de aproximar a imagem, ou afastar. A **íris ou diafragma**, é responsável pela quantidade de luz que entra na câmera para formar a imagem. Semelhante aos nossos olhos.

Em posse dessas informações, segue-se com mais algumas nomenclaturas que permitem conhecer melhor essa gramática específica, pois, quando apertamos o botão de *rec*

para gravar uma cena, fazemos um **take ou tomada** de câmera. Através dele, podemos **enquadrar**, isto é, colocar no ou em quadro da câmera o que estamos vendo. É chamado, também, de **viewfinder**, o espaço disposto no equipamento, na câmera, no qual olhamos a imagem enquadrada.

Um conceito importante dentro dessa gramática televisiva, é a **profundidade de campo**. É a área da imagem que está em foco. Esse termo, também é usado no cinema e na fotografia.

Quanto mais perto está a câmera do objeto, maior a área que está em foco, desde que não se esteja usando uma lente que aproxima os dois. Quanto mais longe está a câmera do objeto, maior a área que está em foco, desde que, também, não se esteja usando uma lente que aproxima os dois. Se usarmos uma lente ou várias lentes sobrepostas para aproximar o objeto artificialmente, uma pequena área vai estar dentro do foco.

Dessa forma, estamos trabalhando com **distância focal**, que é a distância entre o ponto nodal e o sensor. É o ponto onde as luzes se cruzam. Para facilitar o entendimento, podemos dizer, a grosso modo, que distância focal é a distância do objeto, fisicamente falando, até a câmera e a quantidade de lentes que uso para “buscar” esse objeto. É a partir dela, a distância focal, que o cinegrafista define a maior ou menor aproximação de uma imagem, ou escolhe a profundidade de campo o que quer trabalhar. Quanto maior a distância focal, menor a área da imagem que fica em foco, ou seja, menor a profundidade de campo.

Essas lentes são usadas através do **zoom** da câmera. Quanto menor a distância focal, menos eu vou usar o movimento de **zoom** da câmera, maior a área que fica em foco, ou seja, maior a profundidade de campo. Então, podemos fazer a imagem de uma pessoa ou objeto de duas formas: ou chegando perto, se aproximando fisicamente, ou usando uma lente teleobjetiva para fazer o movimento de **zoom**.

A característica mais marcante dessas lentes é o resultado de “achatamento” nos planos das imagens, que são os mais fechados. Dentro desse universo de recursos que facilitam toda essa linguagem televisiva, podemos usar alguns movimentos de câmera, fazendo com que a informação visual fique mais clara. Obviamente, que não se deve exagerar, porque ao se movimentar a câmera, já estamos direcionando a informação para onde se quer.

Temos o movimento de **zoom**, que é basicamente feito apertando um botão no lado direito da câmera. Para frente, fazemos o **zoom in**, que é um movimento de aproximação de um objeto ou pessoa, artificial, através das lentes da câmera, um movimento que não é físico. A câmera não sai do lugar. Para trás, temos o **zoom out**, que é um movimento de afastamento de um objeto ou pessoa, artificial, através de lentes, um movimento que não é físico. Quando a

câmera se movimenta lateralmente, tanto para a esquerda, ou para a direita, sem sair do lugar, ou seja, em seu próprio eixo, fazemos um movimento de **panorâmica**. Também chamado de **pan**. Se quisermos acompanhar um objeto, que se movimenta, lado a lado, fazemos um movimento de **travelling ou acompanhamento**. Nesse caso, a câmera também sai do seu lugar físico, do seu eixo. Uma forma de aproximação de um objeto ou pessoa, que não seja através das lentes zoom de uma câmera, é deslocando a câmera fisicamente do seu lugar, indo para a frente. Ela também pode se afastar, para trás. Chamamos de **dolly in**, aproximação, e **dolly out**, ou afastamento¹.

3.2 OS PLANOS DE CÂMERA

É certo que devemos ter uma estrutura organizativa para passar a informação na imagem com qualidade, sendo contemplado todos os aspectos dela, como o lugar em que ela está situada, o que tem em sua volta, os detalhes que a caracteriza. Isso é feito com o dimensionamento desses enquadramentos que vamos fazer e a ele damos o nome de **plano**. E podem e devem ser de diversos tamanhos. Antes de explicitá-los é preciso explicar que muitas destas observações advêm da experiência profissional do autor e dos manuais das emissoras profissionais nas quais ele teve oportunidade de trabalhar, alguns não mais disponíveis ou muito atualizados com as configurações digitais ou com as práticas por demais internalizadas. Porém, vários preceitos ainda são fundantes nos fazeres audiovisuais contemporâneos e deveriam ter um espaço de arquivo e visibilidade, portanto, esta também é uma contribuição a qual este trabalho se pretende deixar. Isto posto, parte-se, assim, para a sequência do contexto em questão.

O repórter fotográfico mostra a sua narrativa destacando certos pontos, no ápice do acontecimento, no flagra, no momento mais importante. O repórter cinematográfico, conta a história em série de cenas. Essas séries ficam ligadas entre si pela lógica da narração, compostas por diversas tomadas, tendo cada uma por base, um determinado plano. E geralmente, já convencionalizado pelo padrão de otimização e de qualidade, ele começa com as tomadas dos planos maiores para os planos menores, ou seja, nesta ordem: Plano geral ou plano aberto, plano médio e plano fechado.

Entre as dimensões desses planos, é possível realizar diversos outros planos. Vamos exemplificar. Numa matéria sobre uma cidade, o plano clássico que inicia a reportagem é o

¹ Todas estas referências foram retiradas do material de Bonásio (2002), Watts (1990) e Emerim (2012).

plano geral ou plano aberto. Tenta-se fazer no ponto mais alto da cidade, onde de lá mesmo seria possível fazer outros planos mais fechados, usando o zoom da câmera, como o **plano geral médio, o plano médio** e terminaria com um **plano fechado**, em algum objeto que chamasse a atenção, ou fosse tema da matéria, por exemplo, na igreja da cidade.

Nada impede que se faça vários planos gerais, vários planos médios e outros planos fechados. O importante é a variação de planos, pois assim, no conjunto *off* do repórter e imagens para cobri-lo, fica facilitado o processo de edição e mais nítido o repasse da informação, do fato.

Depois do plano geral, temos o plano médio. No caso de enquadramento de pessoas, o plano médio também é conhecido como **plano americano fechado**, com o enquadramento na altura da cintura, o **plano médio aberto** ou **plano americano**, na altura das pernas, o **plano médio fechado**, ou **primeiro plano**, na altura do peito, o **primeiríssimo plano**, na altura dos ombros, **plano fechado**, que pode ser no rosto, e **plano detalhe ou *close up***, que poderia ser algum detalhe, como os olhos. Essa nomenclatura pode variar, conforme o autor. O importante, é sabermos diferenciar os tamanhos dos planos.

Podemos enquadrar e trabalhar com a escala de planos, num objeto, paisagem ou pessoas. Ou seja, tudo se torna “enquadrável”. Por exemplo: se formos fazer imagens, para uma reportagem de televisão, sobre como trocar um pneu de um carro, usando a escala de planos didaticamente, de uma forma que o telespectador consiga aprender, podemos começar com um plano fechado do pneu furado, e, conforme o texto do repórter, elaborar planos de diversos tamanhos. Logicamente, que essa montagem, é feita na edição de imagens. Mas o importante é que o cinegrafista faça os mais variados tamanhos de planos, de uma maneira que ele consiga mostrar o carro por inteiro, usando um plano geral, planos médios da pessoa que está trocando o pneu e o carro, e assim por diante, não esquecendo dos detalhes das ferramentas usadas, o rosto suado da pessoa, etc. O fundamental, é contar a história só com as imagens feitas através de planos variados. Assim, quando o repórter for fazer o texto em *off*, tenha todas as opções de tamanhos de imagens para o editor de imagens.

O fotógrafo Paul Randall, em seu livro “Tudo Sobre Filmagem”, (1952), já falava da regra do **1-2-3**, onde se começaria com o plano maior para planos menores:

A técnica padrão, especialmente recomendada para principiantes, obedece a seguinte ordem:

- 1-Coloca-se a câmara a uma distância considerável do assunto e filma-se a tomada de introdução em plano geral;
- 2-Em seguida, mostra-se na segunda tomada, o assunto mais de perto, em plano médio;

3-Na terceira tomada, a câmara encontra-se ainda mais próxima, e conta a ação em primeiro plano (RANDALL, 1952, p. 72).

Com o tempo, pode-se abandonar essa sequência de tomadas e criar outras, diz Randall (1952), pode-se também inverter essa ordem e começar com a sequência **3-2-1**, ou seja, do plano menor para o maior. Mas essa ordem não deve ser usada exageradamente, por se tornar cansativa. Para trabalhar com telejornalismo, essa técnica não é usual. Seria mais para documentários ficcionais.

Mas nada impede que, em reportagens especiais, o repórter comece descrevendo um objeto mais de perto, ou um detalhe de alguma pessoa. Assim como os grandes planos têm o poder de impressionar e provocar adjetivos, um plano detalhe também pode suscitar textos poéticos e impressionar pela beleza.

Randall ressalta que a ordem **1-2-3**, isto é, começar do plano maior para o plano menor, é a ordem natural, “que corresponde plenamente à atitude de qualquer observador ao aproximar-se de um objeto que prende seu interesse”, (RANDALL, 1952). Ou seja, todos nós queremos ver algo mais detalhado, depois de tê-lo de uma forma mais abrangente, geral.

3.2.1 Referências para os planos

As referências para se trabalhar com os planos em televisão tem sempre que levar em conta o ambiente em que os atores estão inseridos. Se o plano que foi enquadrado foi feito com a ajuda da teleobjetiva zoom, o que comprime a imagem, o que poderia ser um plano aberto ou geral, passa a ser um plano médio, pois se tem a possibilidade de se fazer um plano maior, usando o *zoom out* da câmara.

Um plano aberto pode ser considerado um plano fechado se for feito com a lente *zoom* para se conseguir a aproximação da imagem. Por exemplo, o enquadramento de um menino de corpo inteiro, da cabeça aos pés, mas pode-se notar que dos lados, está desfocado, ou seja, está se usando lentes para a aproximação. Essa constatação fica mais evidente quando logo em seguida se faz o movimento de *zoom out*, tornando o plano realmente aberto.

Veja outro exemplo na imagem abaixo. O plano começa com um plano médio aberto, quase um plano geral da repórter. Mas quando é aberto o zoom da câmara, se constata que esse plano se encaixa também em um plano fechado, pois ao abrir a lente, ao dar *zoom out*, o plano se transforma em um grande plano geral, levando em consideração o local todo.

Figura 1 – Plano médio aberto da repórter



Fonte: Globo Repórter (2011).

Depois do zoom out da câmera, vira um grande plano geral:

Figura 2 – Plano geral



Fonte: Globo Repórter (2011).

O plano mais usado no telejornalismo é o plano médio. Ele que dá a medida para outros tipos de planos. Temos o plano médio aberto, o médio, o médio fechado. Logo, o plano aberto, seja da câmera de tv, seja do drone, não pode dar a referência de uma pessoa sozinha.

Entra também nesse critério, o local, o ambiente em que se encontra a pessoa. Durante uma entrevista, a câmera sair do enquadramento do entrevistado e ir para uma imagem em plano geral do drone, por exemplo, descaracteriza e tira a atenção do sujeito que fala.

Figura 3 – Câmera no tripé do cinegrafista na entrevista



Fonte: Globo Repórter (2017).

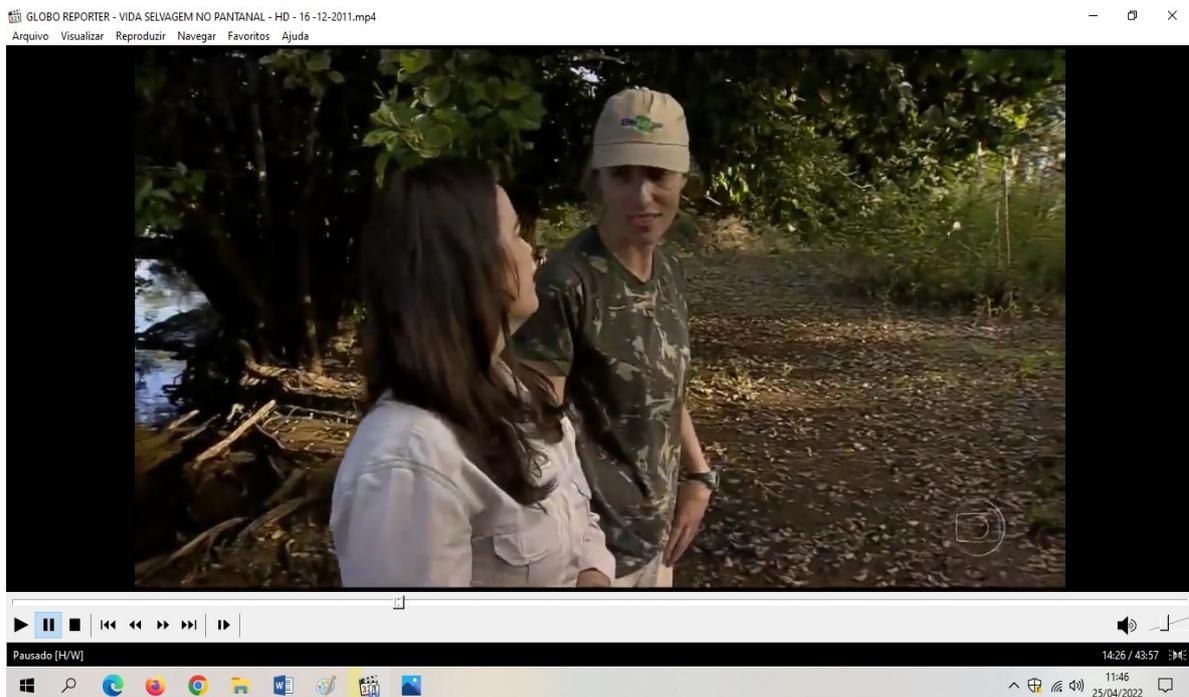
Figura 4 – Câmera do drone na entrevista



Fonte: Globo Repórter (2017).

O plano médio pode ser de uma pessoa, com enquadramento na cintura, ou de mais pessoas, quantas couberem nessa proporção de imagem.

Figura 5 – Plano médio



Fonte: Globo Repórter (2011).

Pode-se começar uma imagem com um plano aberto e com um movimento de câmera, ir para o enquadramento do repórter e entrevistado em plano médio. Por exemplo, a imagem em plano aberto, em aproximação, até localizar o repórter dentro de uma paisagem. O drone desce e enquadra, em plano médio, na cintura, ou plano médio aberto, com o enquadramento no meio das pernas.

Quando se faz uma imagem com o drone, é bem difícil ver essa mescla com outros planos ou movimentos que finalizam em outro enquadramento. Essa dificuldade se dá pelo fato do drone ainda não possuir a função de *zoom*. Não ser que, comece com o plano geral, em afastamento do drone, ou aproximação da imagem e finalize perto de outro objeto ou pessoa, dando uma nova referência.

Podemos exemplificar com o drone fazendo a imagem em plano aberto numa paisagem, em aproximação do equipamento, até enquadrar uma casa em primeiro plano, baixando sua altura de uma maneira que a casa seja a referência para um plano médio, naquela tomada. Ou seja, a paisagem já não se configura como absoluta, e sim, a casa torna-se a referência.

Outro exemplo, seria o plano médio fechado que é denominado mais facilmente pelo movimento de *zoom* da câmera usado para diminuir o enquadramento. Logo, com o drone fica quase impossibilitado esse plano. No caso de uma pessoa, ele corta no peito dela e é o enquadramento mais usual em entrevistas frias, sem emoção, no dia a dia. Porém, quando ele é feito na natureza, por exemplo, pode ser aquele em que fechamos na água que corre numa cachoeira, mas que ainda tem a possibilidade de se fazer outro enquadramento mais fechado, no caso o plano fechado da água dessa cachoeira. Mas isso depende do conjunto de planos feitos na ocasião da captura dessas imagens e a sua escala de tamanhos. Se a câmera estiver muito longe dessa mesma cachoeira, talvez não tenha dado para fazer uma imagem mais fechada devido a limitação dessa lente *zoom*.

Uma passagem de um repórter pode começar em plano fechado, na imagem de um objeto em primeiro plano, e com a mudança de foco, o enquadramento ficar em plano médio ou plano médio aberto, no repórter, que pode estar logo atrás. Ou pode-se usar o *zoom out* para que esse plano seja feito.

Quando se faz uma imagem para uma reportagem pela janela do carro, o plano será um plano aberto, pois não tem como usar a lente *zoom* e ter uma imagem de qualidade, devido a imagem ficar tremida e fora dos padrões.

Figura 6 – Plano aberto dentro do carro



Fonte: Globo Repórter (2011).

O plano é o aberto, dentro do carro, mas se levarmos como referência os bois, é um plano fechado dos animais. Por outro lado, quando fazemos um enquadramento numa parte do corpo de uma pessoa, mesmo sem usar a lente *zoom*, estando próximo, esse plano vai ser considerado um plano mais fechado, porque não tem como não levar em conta toda a escala de proporção.

Ficamos esperando para ver o todo. Um exemplo seria a tomada das pernas de uma pessoa, que poderia ser um plano médio fechado. Esse plano é facilmente conjugado com outro se neste enquadramento, de uma pessoa numa trilha, ela saísse da frente da câmera e a tomada fosse, agora do campo que se descortinava na sua frente.

Neste caso, poderíamos ter um plano geral da paisagem. A não ser que, essa imagem, das pernas, tivesse sido feita com a teleobjetiva *zoom*, Nesta situação, o fundo estaria desfocado e seria preciso redefinir o foco, se a câmera estivesse longe dessa pessoa e estivesse usando a lente *zoom*. E a imagem seria um plano fechado dessa paisagem, por causa da grande compressão dessa imagem, ou seja, tudo que estivesse na frente do foco, estaria desfocado, uma

imagem com pouca profundidade de campo. Se a câmera está perto, não fica desfocado, pois está se usando uma lente com angulação maior.

Quando se começa uma tomada com *zoom in* ou *zoom out*, há uma mudança no tamanho dos planos. O que começou com plano médio, pode terminar com plano aberto, ou fechado. Principalmente com a participação do repórter, quando ele sai de quadro.

Dentro dos planos, temos um certo limite para mensurarmos eles como um plano de câmera específico. O plano médio fechado, por exemplo, pode ir desde o enquadramento de um objeto, ou vários objetos, de corpo inteiro ou partes deles. Depende do conjunto de planos produzidos e à proporção que se deu na reportagem, já pronta.

3.3 CONCEITOS E DEFINIÇÕES TÉCNICAS DO DRONE

Quando pensamos em inovação devemos levar em conta que um pensamento novo pode contribuir para mudar os paradigmas já estabelecidos. Esse pensamento pode dar origem a novas práticas que podem auxiliar e otimizar novas linguagens e narrativas. No caso das imagens em telejornalismo, Emerim (2016), nos diz que não só equipamentos, mas as rotinas produtivas são afetadas e modificadas, através das narrativas telejornalísticas. E que é preciso dominar a técnica dos instrumentos, e softwares para que essas novas narrativas possam surtir efeito positivo. “É preciso compreensão sobre seus efeitos de sentido, ou seja, de que forma cada elemento inovador vai contribuir para narrar esta história” (EMERIM, 2016, p. 14).

Segundo Emerim (2016), a essência jornalística deve estar presente nestes processos e modelos inovadores. E que sua função social deve ser potencializada, em benefício da produção do conhecimento e da cultura, ressaltando sempre uma informação ética e democrática.

Christofoletti (2013), diz que é normal vincular inovação à técnica, mas isso pode atrapalhar esse conceito do novo. E completa:

A inovação é uma forma de pensar, de se posicionar frente ao mundo e a seus desafios. É um gesto de leitura, um modo de compreensão e enfrentamento. É capacidade de adaptação em muitos momentos e de resiliência inteligente. Tão importante quanto desenvolver novas tecnologias é fertilizar um ambiente de buscas de soluções, que se traduz na pesquisa aplicada, e de inconformismo teórico, que se esforça para criar conceitos que possam dar conta das questões que se nos apresentam (CHRISTOFOLETTI *apud* BRASIL, 2012, p. 11).

Quanto a isto, uma reflexão teórica e a busca de novas formas práticas de utilização para o drone, com sua linguagem e imagem peculiar tornam-se necessárias, com sua narrativa mais próxima do factual e mais aproveitada nos telejornais e grandes reportagens. Nesta

direção, o próximo capítulo vai se dedicar a explicar a proposta metodológica que fundamentou a análise e exibirá a análise propriamente dita. Abaixo, apresenta-se uma compilação organizada pelo autor, de dados encontrados entre vários sites disponíveis na internet e materiais já referenciados na revisão sistemática. Não sendo possível referenciar uma a uma, as fontes serão citadas neste parágrafo anterior e, quando estritamente necessário, apontadas em nota de rodapé ou no próprio texto. Assim sendo, são fontes do trecho escrito entre a página 53 até a 64, as seguintes referências: Ferreira de Lima (2018); Russo (2021); Fernandes (2016); e Watts (1990).

O que é interessante é que o drone surge como uma inovação técnica e como uma ferramenta de acesso das equipes em espaços antes não possíveis, como já se apontou. Em outra direção, também o drone passou a interferir nas coberturas, trazendo questões éticas e de limites de privacidade e de espaços geográficos. Sem dúvida, também, propiciou a facilitação de movimentos de câmera interessantes.

Mas é preciso descrever e definir melhor suas possibilidades, portanto, neste item, o conteúdo vem de manuais e do próprio manuseio do equipamento, não se tratando de um conteúdo novo, mas talvez a sua sistematização e aplicabilidade seja aqui pela primeira vez empregada desta forma. Utilizou-se, também, um equipamento para se produzir imagens exclusivas para o uso nesta dissertação, de modo a melhor ilustrar não só o que já se tem disponível, enquanto, mais adiante, as possibilidades narrativas as quais se pretende propor.

O equipamento drone possui quatro sistemas principais: sistema de propulsão, sistema de controle, sistema de navegação e sistema de transmissão de vídeo. Dentro do sistema de navegação, o mais usado é o GPS (Global Position System) e auxilia o drone na sua localização enquanto está voando, proporcionando segurança ao aparelho. Esse sistema fornece a velocidade, altitude e a sua posição.

O sistema de controle possibilita que o drone seja controlado remotamente por um aparelho de rádio que transmite sinais digitais, operando numa certa frequência e que fica com o operador do drone. O drone conta com um receptor interno, que recebe os sinais e responde aos comandos de voo: subir, descer, ir pra frente, ir para trás, e ir para os lados. Existem também as funções da câmera acoplada no aparelho, que possui um estabilizador chamado gimbal, que protege as imagens de trepidações e rajadas de vento. Importante destacar que a câmera do drone não tem a função zoom, que a impossibilita a aproximação e o afastamento da imagem através das lentes. A única aproximação possível é a física, aproximando o drone do objeto ou afastando-o.

A câmera do drone pode processar imagens em fotos e vídeos em alta definição (UHD), com transmissão de vídeo em sinal digital, que podem ser visualizadas na tela de um smartphone que fica acoplado no controle remoto.

Os modelos mais profissionais possuem diversos sistemas de sensores que possibilitam um voo em que se consiga desviar de qualquer obstáculo que apareça na frente, pelos lados, por cima ou por baixo do equipamento.

O drone conta com um recurso de segurança que permite a ele voltar para a sua base, para o local que ele começou o seu voo, seu ponto de origem, e pousar automaticamente, caso haja algum problema no voo, como uma falha na comunicação entre ele e o rádio. E se estiver acabando a bateria, também faz o mesmo procedimento. A bateria de um drone pode durar de 06 a 30 minutos, exceto os drones maiores, para mapeamento geográfico e os de uso na agricultura.

Alguns drones têm câmeras que tiram fotos com recursos técnicos como o ajuste da abertura do obturador, para a passagem de luz, ajuste de velocidade, ajuste de ISO. Outros modelos permitem que se troque as câmeras, podendo se instalar até câmeras térmicas, que trabalham com o calor, e as espectrais, que medem a radiação eletromagnética dos objetos.

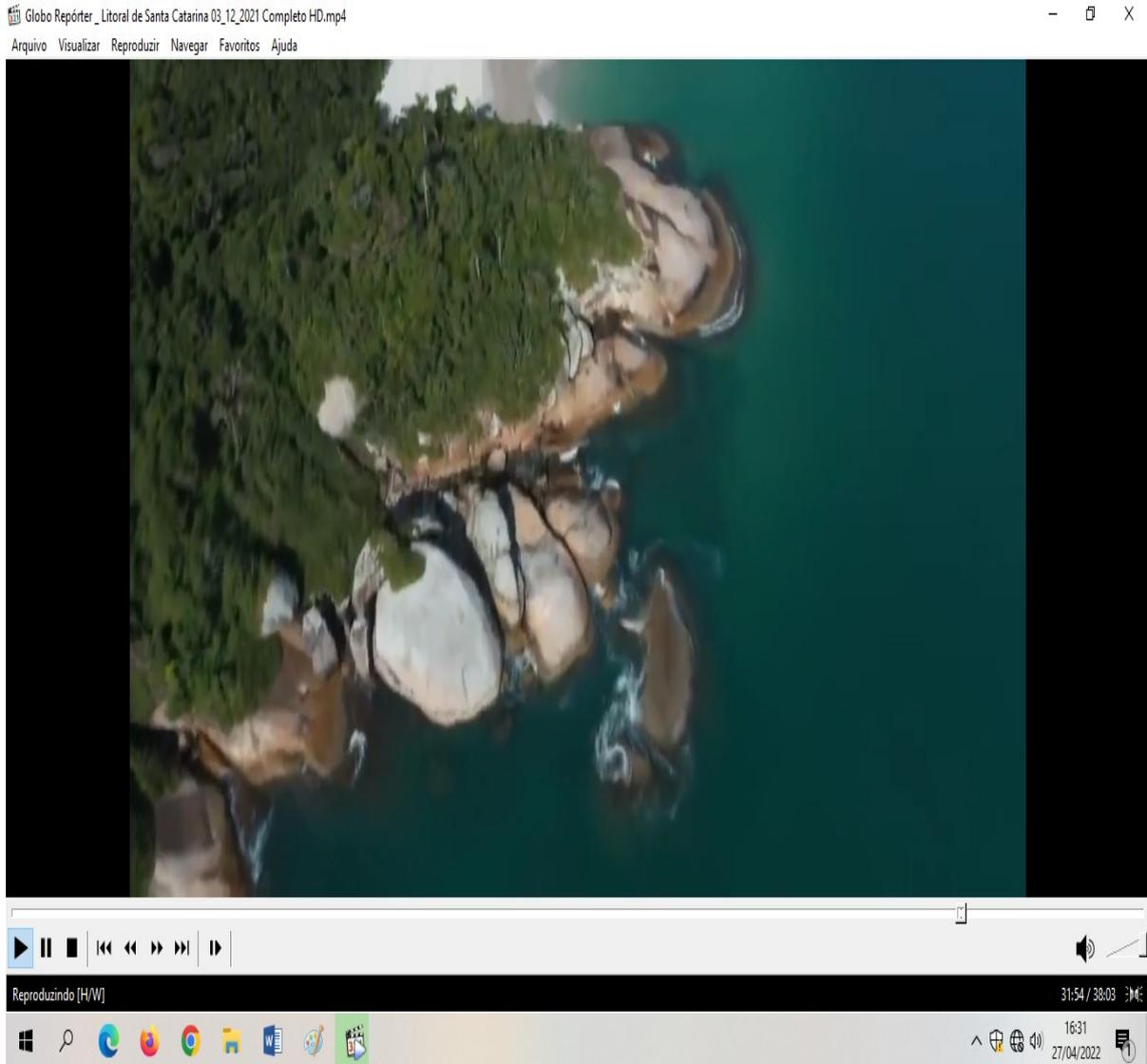
Há modelos de drone que acoplam mais de uma câmera, sendo uma câmera para gravar as imagens e outra para o voo do drone, sendo a operação dividida entre duas pessoas, cada uma com a sua própria tela e controle.

O drone ao fazer um plano aberto ou geral pode trabalhar com vários níveis de altura. E isso é difícil de se notar na pesquisa e estudo que fizemos, sobre esses 11 episódios do Globo Repórter. Uma exceção foi o episódio sobre o Litoral de Santa Catarina, de 03 de dezembro de 2021, reportagem de Ricardo Von Dorff e imagens de Marcos Schmitt e Mateus Castro, onde trabalharam as imagens feitas pelo drone em várias alturas. Dependendo delas, podemos caracterizar a imagem feita pelo vant como plano aberto, plano aberto médio, plano médio ou plano médio fechado.

Se usarmos essa reportagem como exemplo, podemos citar imagens feitas da ilha do Arvoredo ou da ilha do Campeche em uma altura inferior ao que normalmente vemos serem feitas no dia a dia, num plano médio fechado da ilha, caracterizando um plano menor, como também, o sobrevôo das pedras e costões, num enquadramento em que só mostrava um pedaço do mar, claramente em um plano médio fechado.

Para melhor ilustrar o que se explicou acima, exhibe-se abaixo as imagens capturadas pelo autor para esta parte do trabalho.

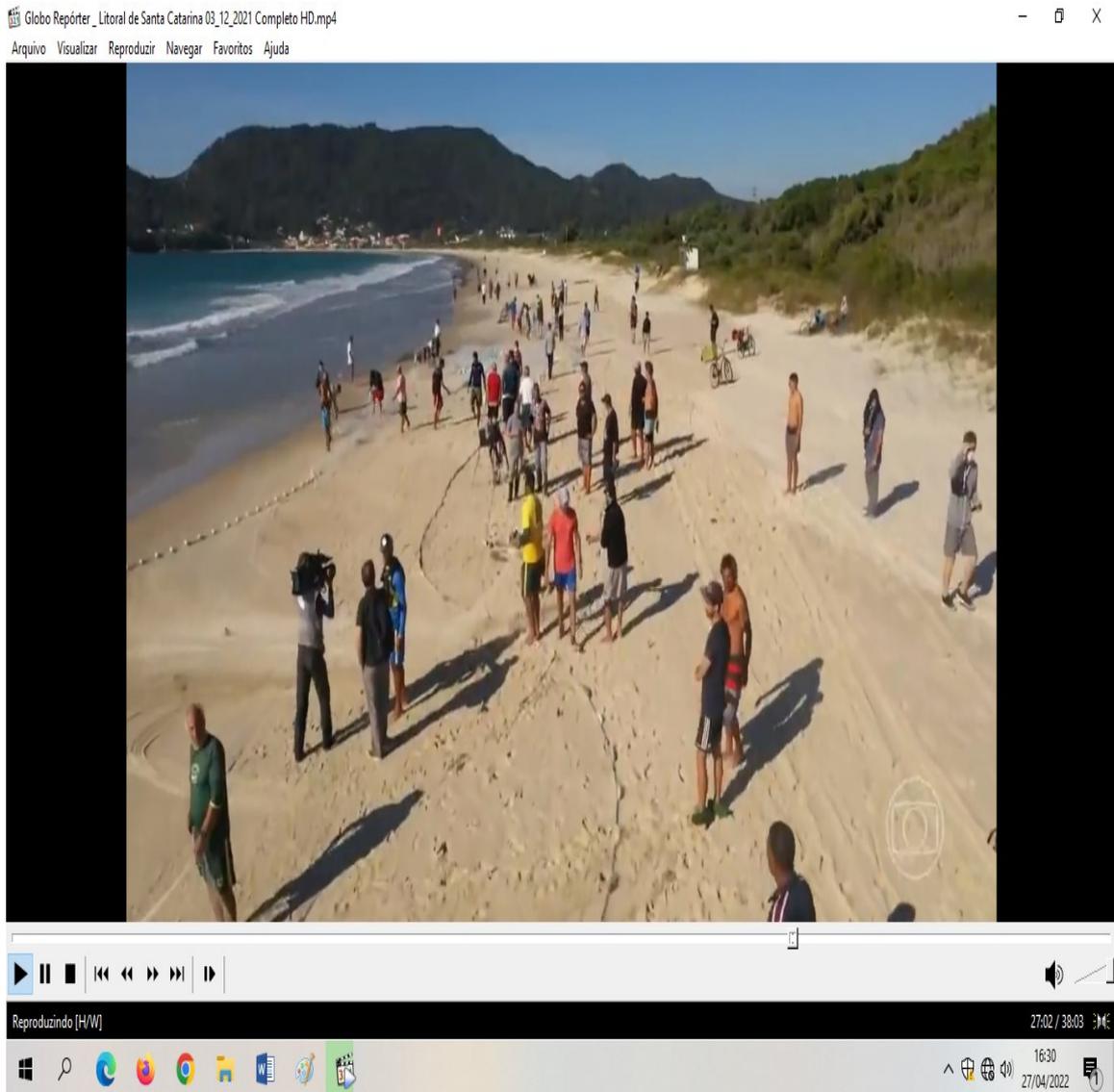
Figura 7 – Plano médio fechado da ilha, mostrando apenas costões



Fonte: Globo Repórter (2021).

Agora, em seguida, temos um plano aberto das pessoas na praia. Mas se pensarmos em termos de imagens da praia, pode ser caracterizado como um plano médio fechado, onde mostra apenas a areia da praia e pouco o mar, com as pessoas.

Figura 8 – Plano aberto das pessoas ou plano médio fechado da praia



Fonte: Globo Repórter (2021).

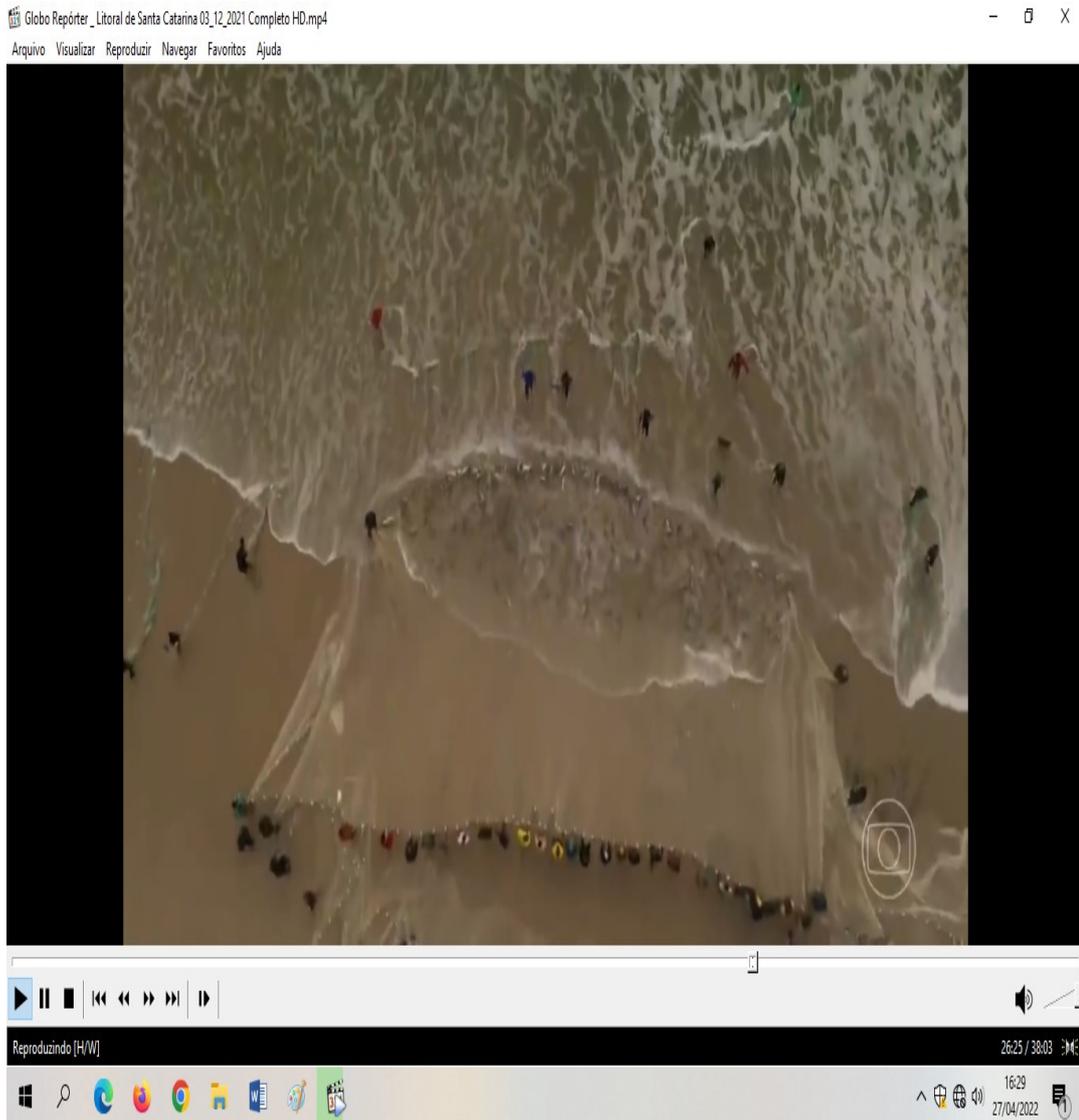
Se a altura padrão que um drone pode chegar é de 120 metros, pode-se trabalhar os planos com alturas de 10, 20, ou 50 metros, variando essa participação do drone nas imagens aéreas. Mas é alcançada com facilidade, alturas bem maiores, como 500 metros.

E se estiver sobre uma montanha, essa altura ultrapassa os mil metros. Então, tudo é questão de uma escala de tamanhos. Nessa escala maior, com o drone em uma altura muito grande, corremos o risco da imagem que representaria uma forma macro, vir a ser uma forma micro, mudando a forma de se visualizar um objeto.

Nessa imagem a seguir, os pescadores que eram para estar visíveis e facilmente identificáveis, demandam um grande esforço visual por parte do telespectador para poderem ser compreendidos, imageticamente falando. Principalmente quando a imagem do drone é feita

dessa forma tão vertical. O que era para ser macro, com a noção de grandeza proporcionado pelo plano aberto do drone, se transforma em micro pela dificuldade de visualização.

Figura 9 – A imagem macro que se torna micro



Fonte: Globo Repórter (2021).

Há também a imagem, feita pelo drone, e até pelo helicóptero que “engana nosso cérebro”, como essa das zebras. No primeiro instante, não identificamos as listras do animal. Só quando se aproxima a imagem podemos constatar que se trata de zebras:

Figura 10 – Plano aberto onde não se consegue ver as listras das zebras



Fonte: Stringfixer.com (2022).

Figura 11 – Plano fechado onde se consegue ver as listras



Fonte: Stringfixer.com (2022).

O drone, nos modelos até 2020 e nos mais simples, não possui lente *zoom* de aproximação, apenas a lente comum, de 24mm. Somente consegue fazer imagens mais fechadas, se aproximando fisicamente. Os mais modernos, como o drone Mavic 2 *zoom* da DJI, vem equipado com uma lente de *zoom* óptico de 2x, ou seja, de 24mm a 48mm.

Por causa disso, é mais difícil ver o uso de planos médios ou fechados feitos pelo drone. Quando falamos de planos, é quase impossível não falarmos também dos movimentos de câmera.

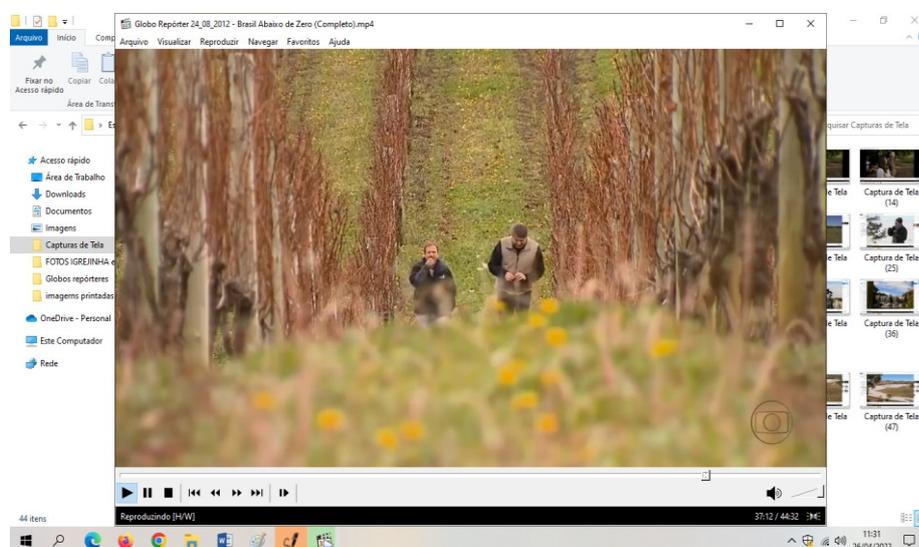
Entre toda a gama de movimentos usados em uma reportagem, o movimento de panorâmica e o próprio movimento de *zoom* são os mais usados. No primeiro, a panorâmica coincide tanto na câmera de tv, quanto no drone. Embora a câmera de tv possa fazer esse movimento de câmera simultaneamente com o movimento de *zoom*, não deve ser feito por dificultar a lisura do movimento. A imagem não fica tão perfeita, fica tremida e com alguns

movimentos para cima e pra baixo, causados pela interposição de lentes. Uma acaba atrapalhando a outra. No drone, por não possuir o *zoom*, não temos esse problema. A panorâmica vertical, que é feita de cima para baixo e vice-versa, é feita com a câmera embutida no equipamento ou com o deslocamento físico do equipamento, ou seja, ele sai do próprio eixo. Nesse caso, é mais correto chamarmos de movimento de subida ou descida do drone.

O mesmo acontece com a panorâmica horizontal, que a câmera do drone também consegue fazer. Na câmera de tv, da reportagem, o cinegrafista tem a possibilidade de fazer um movimento vertical com ela no ombro ou no tripé, sem sair do lugar, ou seja, no seu próprio eixo. Mas tem a possibilidade também de usar os braços, em um movimento para cima ou para baixo, um movimento físico, de corpo, de uma maneira que a câmera percorra uma certa distância de onde estava. Até a possibilidade de ficar agachado com a câmera no ombro e levantar, ficando em pé, dá a possibilidade de fazer esse movimento parecido com a subida ou descida do drone.

Voltando para os planos, existem situações em que um plano médio fechado pode vir a ser considerado um plano fechado. No caso de uma pessoa ou duas em um parreiral, por exemplo. Se levarmos em consideração no enquadramento, os dois, as pessoas e o parreiral, onde a câmera os alcança com a lente *zoom*, o plano é o médio fechado. Se levarmos em conta só as duas pessoas, o plano pode ser fechado, nessa pessoa. Se pensarmos apenas no parreiral, o plano seria também o fechado, no parreiral.

Figura 12 – Plano fechado no parreiral



Fonte: Arquivo pessoal (2022).

Quando se faz uma passagem com o repórter começando com a câmera do cinegrafista de tv, de baixo, de frente para ele, e tanto faz se esse plano é um tipo de plano médio ou um plano aberto e há uma troca de imagem para a imagem do drone, o áudio da passagem do repórter é interrompido e tem que se continuar a gravação do áudio em separado, mas no mesmo ambiente em que se começou a gravar a passagem, para não haver uma diferença neste áudio.

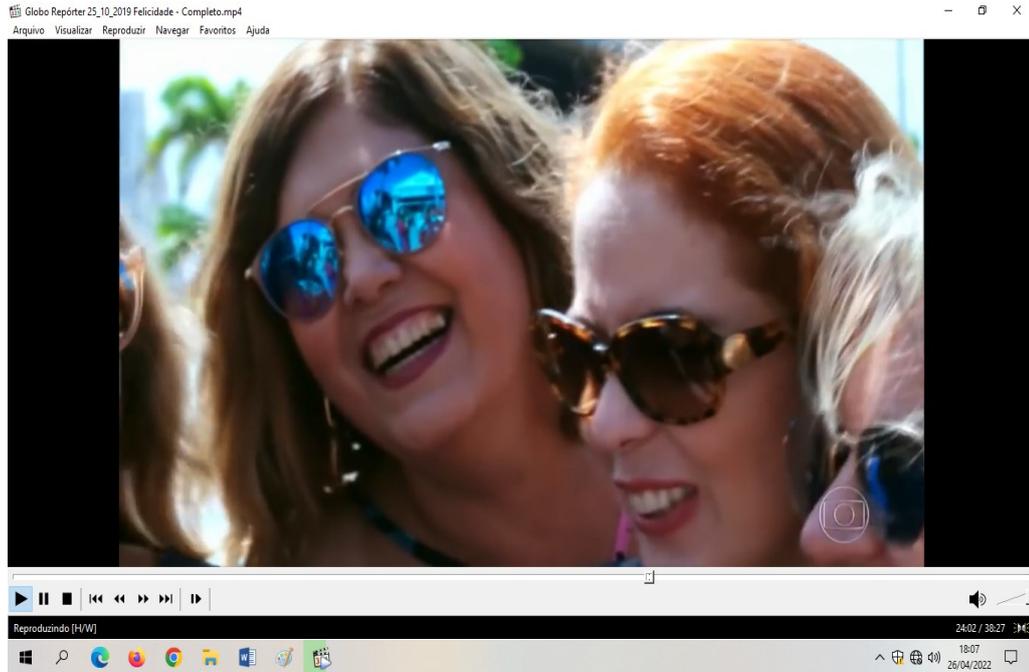
Em seguida, ele é editado e colocado na imagem produzida pelo drone. Não existe ainda um drone que capte o áudio sem o barulho das hélices do equipamento. Logo, nas entradas ao vivo onde se use o drone, a narração tem que ser feita toda em estúdio, sem o áudio ambiente.

Há uma nítida diferença entre uma imagem em plano aberto, feita pelo drone, que é uma imagem perfeita tecnicamente, e a imagem feita pela janela do avião, tecnicamente imperfeita pelas limitações impostas pela velocidade da aeronave. Porém, o cinegrafista pode usar o *zoom* para aproximar a imagem, no caso de uma emergência, como um incêndio em um barco em alto mar, naufragos, etc.

Nos helicópteros, além de existirem alguns com câmeras com estabilizadores de imagem, ainda tem a possibilidade de o repórter estar junto narrando no momento em que o fato está acontecendo, ao vivo ou gravado na câmera.

Mas sabemos que o drone chega onde essas aeronaves não chegam. Dois ou três rostos de pessoas podem compor um plano fechado, em perspectiva ou de frente. Porém, se quisermos destacar um rosto desse mesmo plano, esse plano dos três rostos vira um plano médio fechado, pois temos a possibilidade de fazermos outro plano mais aproximado desse mesmo rosto:

Figura 13 – Plano mais aproximado do mesmo rosto

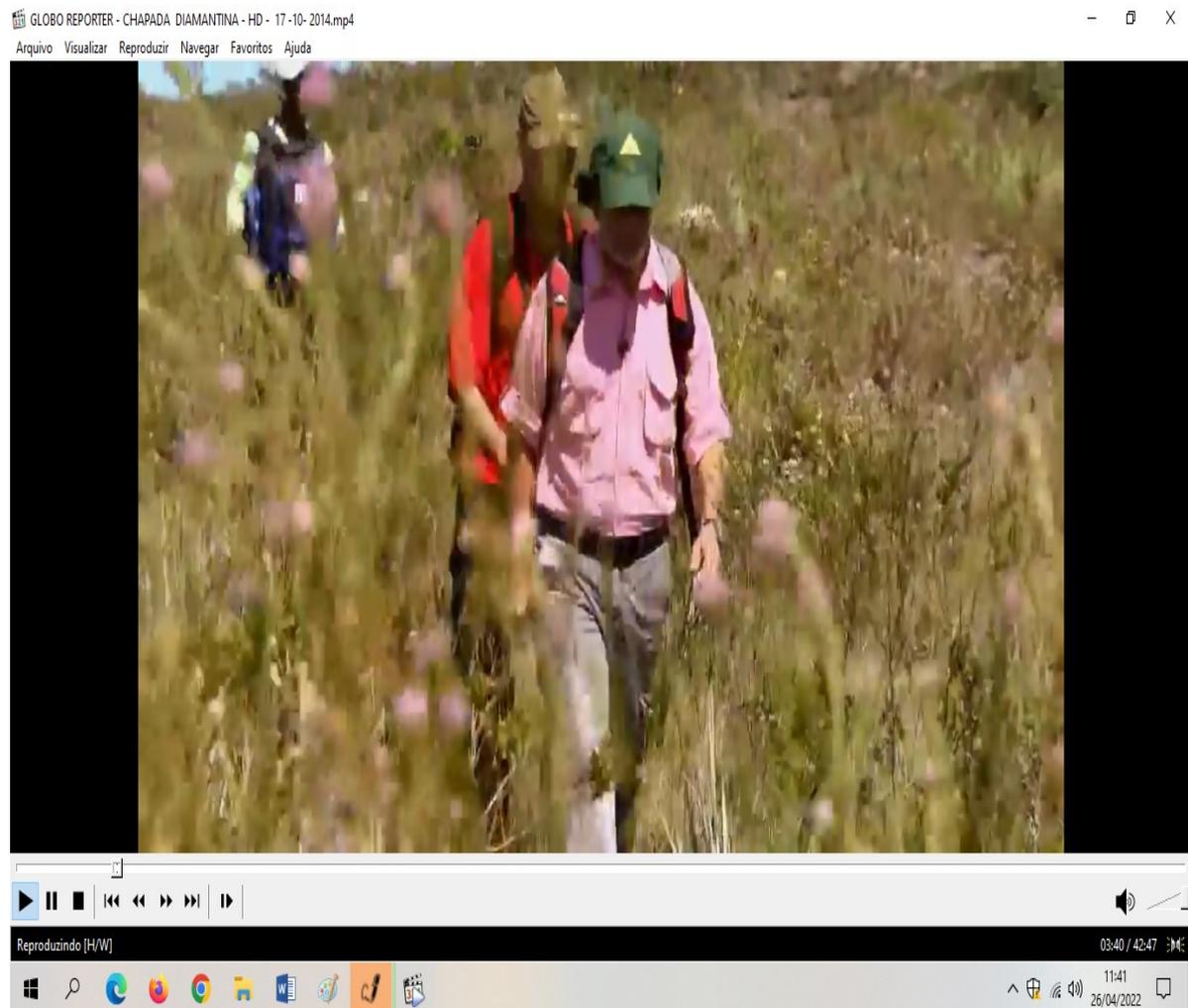


Fonte: Globo Repórter (2019).

Há uma certa tolerância de tamanho para todos os tipos de planos. O plano médio aberto, que é o enquadramento do repórter na altura das pernas, enquadra também mais pessoas que estejam no quadro. Elas são a referência para os planos, não competem com qualquer outro tipo de imagem, seja de um objeto ou de natureza. Estão sempre em prioridade na cena.

Nessa imagem abaixo, apesar de ser um plano médio aberto, que enquadra o repórter pelas pernas, pela compressão da imagem, em que fica desfocado na frente e atrás, foi feita com o auxílio do zoom da câmera. O que poderia caracterizar um plano fechado.

Figura 14 – Plano médio aberto

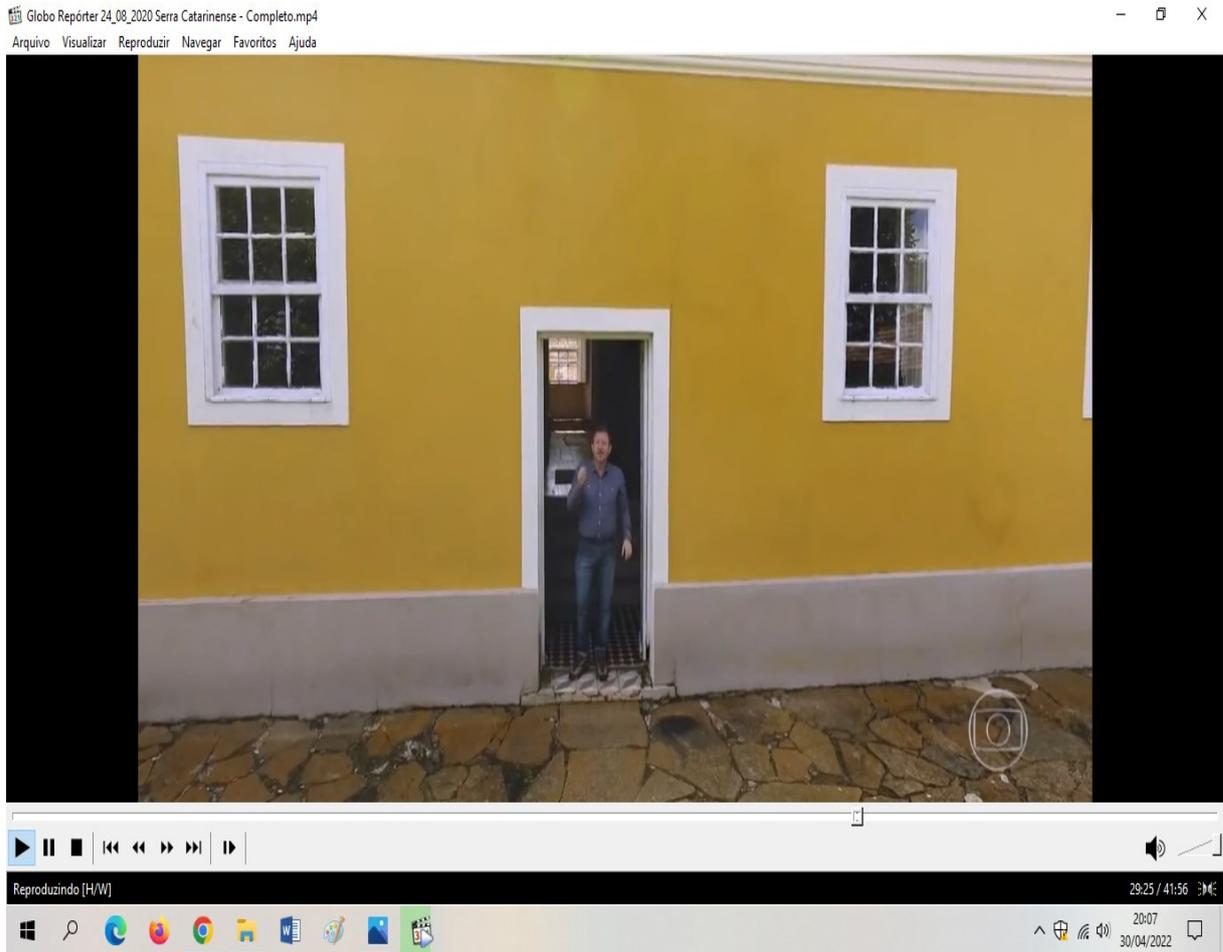


Fonte: Globo Repórter (2014).

Então sempre precisamos levar em conta a posição delas numa edificação ou ao ar livre. A não ser que o foco da atenção for outro, se o repórter está falando sobre alguma casa ou outro interesse específico que esteja junto no mesmo enquadramento, por exemplo.

O plano aberto do repórter, de corpo todo, pode-se transformar num plano aberto, de uma janela desta casa, ou médio fechado, se aparece apenas uma parte da casa, por exemplo, se o repórter caminha e sai do quadro da câmera. Plano aberto do repórter, mas é plano médio fechado da casa, se ele sai de cena:

Figura 15 – Plano aberto do repórter



Fonte: Globo Repórter (2020).

Apesar de levarmos em consideração o resultado final do enquadramento que produz o plano, temos que levar em consideração também o “achatamento” produzido na imagem quando usamos o recurso do *zoom*.

O que pode predominar na hora de identificar um plano. Podemos exemplificar com o enquadramento de 3 pessoas, à distância, que teoricamente seria um plano aberto delas. Mas como foi captado com o auxílio dessa teleobjetiva, esse plano pode vir a ser um plano médio fechado e até um plano fechado dessas pessoas. O que não aconteceria se elas estivessem bem próximas da câmera.

Tivemos a oportunidade de demonstrar aqui, como os planos são maleáveis e se modificam durante todo o processo de captação das imagens. São quase que como “organismos vivos” que respondem a técnica e a compreensão de quem os está captando. Eles interagem com a necessidade de se modificar os ângulos, tomadas, profundidades e distâncias, durante a produção de uma reportagem.

3.4 A NARRATIVA TELEVISIVA

Segundo os principais dicionários, o termo Narrativa se refere a ação, ao processo ou efeito de narrar; narração: exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou imagens, cuja disposição no tempo implica conexão causal (FERREIRA, 2000). A narrativa televisiva teve influência dos estudos dos filmes no cinema. Nos Estados Unidos, D. W. Griffith foi considerado o criador da linguagem cinematográfica e o pai da gramática cinematográfica, pois foi o primeiro a usar o plano da câmera em *close* (ou seja em detalhe), de uma forma mais incisiva e dramática, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera.

Griffith foi considerado como o grande mestre da montagem paralela que consistia no uso da montagem para alternar diferentes eventos que aconteciam simultaneamente, com planos de duas sequências diferentes para construir o suspense. Foi o primeiro cineasta a entender como as novas técnicas para a gramática do cinema poderiam ser usadas para criar uma linguagem expressiva, como o posicionamento das câmeras e a iluminação. Griffith também desenvolveu os ritmos de edição para ligar os planos, como cortar para dar um sentido mais lento à trama, como dar cortes mais rápidos para transmitir a impressão de velocidade ou tensão. O estilo dele influenciou grandes cineastas, como Charles Chaplin, Sergei Eisenstein, Luís Bunuel, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Glauber Rocha.

Saindo do cinema de Hollywood e entrando na escola de cineastas russos, em 1896, na Rússia, antiga União Soviética, iniciou-se o estudo da montagem cinematográfica como uma ferramenta narrativa. Os filmes eram marcados pelo teor político e uma estética construtivista, onde se procurava usar recursos narrativos inovadores. A montagem técnica, que explora os cortes foi sendo cada vez mais usada, como no filme de Dziga Vertov, “Um homem com a câmera”, de 1929, onde foram usadas todos os tipos de técnica de câmera conhecidas, como a dupla exposição, câmera acelerada, câmera lenta, quadros congelados, telas divididas, close ups extremos, filmagens de trás para a frente e animação em stop motions, ou seja, várias fotografias de um mesmo objeto para simular seus movimentos. Essa obra foi experimental e foi feita com a intenção de criar uma linguagem puramente cinematográfica, sem a influência do teatro ou da literatura.

Antes desse filme, em 1924, Vertov lançou o Cine-olho ou cinema verdade, com a câmera representando o olho do homem. Ele queria registrar as reações espontâneas das pessoas e incluía o próprio cineasta para que se tivesse uma verdade absoluta, através da montagem e do confronto das imagens. Para Vertov, a câmera era muito superior ao olho humano. É um

olho que super vê, um super-olho, ou cine-olho. Diz ele: “A câmera percebe mais e melhor na medida que é aperfeiçoada. Nós não podemos melhorar nosso olho mais do que já foi feito, mas a câmera, ela sim, pode ser infinitamente aperfeiçoada” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 254).

De fato, vemos uma crescente evolução técnica das câmeras, seja de cinema ou de televisão. Em se tratando de equipamentos de televisão, o drone representa uma evolução na linguagem televisiva. E se for usado com critério, nas reportagens televisivas, é uma das melhores ferramentas atuais para proporcionar imagens de ângulos diferentes do que estamos a ver no dia a dia, uma nova perspectiva da imagem, onde a informação visual pode chegar mais rápida, aliando agilidade e qualidade. Mas Vertov ressalta que o aparelho somente, dissociado do raciocínio de quem o opera não alcançaria êxito: “Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 257).

Conforme frisamos na nossa pesquisa, a operação do drone em matérias telejornalísticas coaduna com o pensamento de Vertov, visto que a imagem deve ser pensada e elaborada por profissionais com conhecimento de encadeamento de planos e composição de imagens, ou seja, o operador deve ter formação profissional e jornalística.

Sergei Eisenstein foi outro importante cineasta russo que escreveu inúmeros artigos teóricos sobre a montagem, entre elas, a montagem intelectual que coloca as imagens em justaposição, lado a lado, para criar um sentido ideológico. Esse tipo de montagem apresentava as coisas não como elas eram, mas em suas relações com a sociedade, combinando imagens que separadas, não tinham sentido. Para exemplificar, em *A Greve* (1925), em uma reunião de empregados e patrões, há uma analogia entre os trabalhadores e um limão em um copo, como se representasse o massacre deles com a polícia, que viria a acontecer. No mesmo filme, uma cena em que os operários são atacados é seguida pela imagem de animais sendo sacrificados, criando uma metáfora que as pessoas eram tratadas como gado. Enfim, cenas que sozinhas não representavam nada, mas que encadeadas, uma após as outras, criavam um significado.

Em *Encouraçado Potemkin*, de 1925, filme que retrata uma rebelião de marinheiros na Rússia, também houve uma revolução da linguagem audiovisual e da montagem cinematográfica. Nele, há utilização de câmera em plongée contra plongée, isto é, câmera alta e câmera baixa que dialogam com o público, fazendo-o participar daquela realidade. As imagens combinam com a trilha sonora, uma das características do cinema soviético, que valoriza a relação montagem e áudio, atribuindo novos significados a cada plano. A cena da

Escadaria de Odessa é famosa pela sua montagem, onde se usa metáforas para conseguir transmitir os sentimentos.

Vsevolod Pudovkin foi outro cineasta responsável por desenvolver uma nova teoria da montagem que se distanciou do cinema americano. Ele tinha como princípio a ideia de que a fragmentação criaria força e ultrapassaria a característica da cena filmada. Defendia que o plano era como um tijolo e a construção fílmica ordenaria esses tijolos para gerar o resultado esperado. Pudovkin fazia uma analogia do diretor cinematográfico com o poeta que utiliza palavras para criar uma nova percepção da realidade, mas que o diretor usava os planos no lugar das palavras.

Lev Kuleshov deu nome ao efeito que consistia na sequência de duas imagens para gerar um terceiro significado, a partir delas. Nesse processo, é possível perceber como a alternância e a combinação dos elementos, mesmo com a ausência do som ou texto, tem um potencial narrativo e consegue expressar significados. Uma mesma imagem, sempre que é seguida de outras imagens diferentes, tem o seu significado alterado. O significado é produzido pelo espectador.

Os cineastas russos influenciaram a maneira de fazer cinema no mundo inteiro, promovendo grandes avanços no estudo teórico. O Cinema Novo, nos anos 50, no Brasil, com as regras de montagem e a preocupação com o social, foi um dos movimentos que participou desse modelo, dessa influência. Sua fusão de documentário com ficção, e seu lema “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, vinha atacar a alienação dos filmes vindo do cinema Hollywoodiano. Procurava uma arte engajada, preocupada com o social e a cultura brasileira. A chamada “Estética da Fome” surgiu para representar os temas sobre miséria e violência.

Como disse Glauber Rocha, um dos maiores nomes desse movimento, era preciso construir “um cinema perigoso, divino, maravilhoso”. O Cinema Novo era o movimento mais politizado e sintonizado com a realidade das camadas populares e trabalhadoras, sendo considerado o cinema mais político da América Latina.

David Bordwell, é um importante teórico e historiador do cinema americano, de quem destacamos alguns aspectos sobre a narrativa. Segundo ele, ela pode ser estudada sobre três aspectos: Como representação, ou seja, de que modo se refere ou dá significação a um mundo ou a um conjunto de ideias, ou seja, a semântica da narrativa. Como estrutura, que é o modo como esses elementos se combinam para criar um todo, ou seja, a sintática dessa narrativa. E como ato, ou seja, o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor.

Essas três características da narrativa cinematográfica podem ser observadas também em televisão, em reportagens televisivas, onde se tem o fato como a coisa representada, onde

são enfatizados aspectos da realidade e o que se quer destacar dela, com as ideias articuladas de uma forma que passe alguma significação.

Dentro dessa narrativa, dispomos da gramática televisiva para formar essa estrutura, e que consiga passar mais facilmente o que queremos transmitir: os planos de televisão, o tipo de texto que é narrado, com a voz em off, o som ambiente. Essa composição forma a narrativa, imagética, sonora e textual, esse processo tem seu ápice no ato de narrar um fato a alguém.

Bordwell (2014) considera que o processo cognitivo, ou seja, de compreensão do filme por parte do espectador ocorre quando ele percebe as formas estéticas e não textuais. E os planos de câmera fazem parte também dessa percepção. Com relação aos tipos de planos, diz que desde 1910 são utilizados os planos abertos nos filmes, permitindo o detalhamento das informações com maior precisão ao espectador. Iniciava-se com os planos mais abertos e na sequência das tomadas, usava-se os planos mais fechados, chegando até o plano detalhe, se fosse o caso.

Mas isso, levando em consideração que os planos no cinema têm uma maior duração, podendo levar até minutos. Dessa forma, consegue-se perceber os detalhes de um plano ou uma cena. Em tv, no telejornalismo, o fator tempo é outro. Os planos levam alguns segundos. Se falarmos em planos feitos pelo drone, nesse formato que se usa prioritariamente, os planos gerais, não permitem uma observação detalhada por parte do telespectador. E também porque quase sempre estão em movimento, de aproximação ou afastamento.

Segundo Bordwell, a maneira como se filma pode mudar o sentido da narrativa: “boca, testa e olhos tornam-se principais fontes de informação e emoção, e atores devem escalar suas performances através da intimidade com tais frames” (BORDWELL, 2014, p. 134). Partindo dessa premissa, os planos mais aproximados no telejornalismo devem ser prioridade quando se quer passar um sentido mais próximo da realidade. Principalmente quando as pessoas forem a razão principal do assunto abordado, na reportagem televisiva.

André Bazin foi outro crítico e teórico de cinema de grande importância. Acreditava no cinema de estética realística, que se aproximasse da verdade, como documentários e o neo-realismo italiano. Propunha o uso da profundidade de campo, planos gerais e o plano sequência. Acreditava que a interpretação de um filme ou uma cena deve ser deixada a cargo do espectador. Para Bazin, não basta que o filme seja mostrado. É preciso que se permita, a quem assiste, observar os planos. Afirmava que através da objetiva da câmera nós somos capazes de absorver a realidade. Em relação à montagem no cinema, dizia que “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2014, p. 92).

Bazin (2014), prossegue dizendo que o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento e que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária. E que o realismo está na homogeneidade do espaço e que há casos em que a montagem não constitui a essência do cinema e acaba por ser um ponto negativo. Ela, a montagem, tem apenas valor de narrativa, e não de realidade, já que não está mostrando-a.

Bazin critica o cinema americano e o soviético, por causa da ideologia destas escolas de cinema, que acabava prejudicando o fenômeno, ou seja, o que acontecia. Era a favor da montagem “invisível”, que consiste na combinação de planos de maneira em que o espectador não perceba o corte. Como exemplo, podemos usar uma conversa entre pessoas, onde a câmera enquadra quem está falando no momento. Desta maneira, a mudança de câmera fica imperceptível.

Diferentemente de Bazin, que prefere deixar o plano aberto para a ação acontecer, sem mudança de plano, em relação ao objeto de nossa pesquisa, o drone, e o seu plano geral, quase um plano zenital, onde o enquadramento do alto forma uma uniformidade visual, podemos afirmar que, na maioria das vezes, não passa algum acontecimento, alguma ação, a não ser a imagem sendo narrada. Algumas vezes, ela entra alguns segundos, antes, com o *sobe som*.

Para Marcondes Filho (2014, p. 356), “A narrativa é uma realização imediata da linguagem que propõe comunicar uma série de acontecimentos a um ou mais interlocutores, de modo a compartilhar experiências e conhecimentos”.

Já para Christian Metz (1968), narrativa pode ser uma sequência de imagens ou sons, ou a relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário. Ela tem um começo e um fim, sendo uma sequência com duas temporalidades: a da coisa narrada e a temporalidade da narração. É um discurso fechado que desrealiza, tira a realidade dessa sequência temporal de acontecimentos. Segundo Metz, a narrativa é um discurso que nunca pode retratar a realidade.

Jakobson (1970), descreve a narrativa como uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação.

Laffay (1964), diz que a narrativa é ordenada segundo um determinismo rigoroso, contrariamente ao mundo, que não tem começo nem fim. E que toda narrativa cinematográfica possui uma trama lógica, em uma espécie de discurso. Podemos concluir que no telejornalismo, nas reportagens em tv, o processo é idêntico. E assim como no cinema, na televisão, a narrativa também é ordenada por alguém, que ele chama de “o mostrador de imagens”, “um grande imagista”. No caso do telejornalismo, o cinegrafista, complementado pelo editor de imagens.

Motta (2012 *apud* PICCININ; SOSTER, 2012), diz que a narrativa é “um dispositivo de linguagem que visa seduzir e envolver os sujeitos interlocutores na criação de uma representação dramática do mundo”.

Para Aumont (2012), narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada: imagens, palavras, menções escritas, ruídos, música. Segundo Aumont (2012), existem dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: o da imagem única e o da sequência de imagens. Por exemplo, um quadro, é uma imagem única. Um conjunto de quadros contando uma história, é uma sequência de imagens. Tal como as imagens de um telejornal. Há imagens sequenciais imóveis (fotos, quadros que contam um fato) e as sequenciais móveis (imagens em tv). O cinema é a articulação de dois níveis narrativos: o do plano (imóvel) e da sequência de planos (móveis).

Aumont (2012, p. 107), frisa que “basta que um enunciado relate um acontecimento, um ato real ou fictício para que seja uma narrativa”.

Muitos narradores interferem diretamente na configuração da reportagem televisiva, pois fazem parte dela, com seus posicionamentos e visão de mundo. Dentro dessa diegese, desse ato de narrar, o produto desse conjunto de interações narrativas, com vozes contrárias e interesses diversos se sobressaem no texto da reportagem, como dizem Piccinin e Soster (2012): “A narrativa jornalística é uma construção discursiva mediada pelos meios de comunicação que a veicula e pelos profissionais que nela trabalham, que ordenam a apresentação dos fatos de acordo com seus valores pessoais e interesses profissionais” (MOTTA *apud* PICCININ; SOSTER, 2012, p. 23-24).

Ricoeur (2010), diz que o tempo se torna humano no momento em que é narrado. E é através dessa narrativa que o tempo existe. Essas narrativas vão dando memórias no dia a dia das pessoas, fixando-as de uma maneira, que são incorporadas na sua cultura, na sua história.

Essas memórias, vão dando lugar à novas narrativas que vão surgindo, de novas formas, advindas de novos suportes. Como diz Piccinin e Soster, “as narrativas contemporâneas vão instaurando uma ambiência marcada pela multiplicidade de formatos e conteúdo” (PICCININ; SOSTER, 2012, p. 77).

Gaudreault (2007), diz que o plano, que é o enquadramento feito pela câmera, dimensionado em tamanhos, tem certa autonomia narrativa, mas uma narrativa no modo de “mostração”, que não pode chegar à verdadeira narração, que só aparece no percurso de uma leitura contínua, que anula a autonomia dos planos. Para ele, todo o plano, mesmo o plano sequência, está nesse modo de plano, pois não há mudança de plano e o que é mostrado, tem o mesmo tempo narrativo.

A imagem narra quando ordena acontecimentos representados, seja na fotografia, no cinema ou na televisão. Para uma imagem ter sentido, ela deve ser lida e entendida pelo seu espectador. Uma imagem considerada simples, pode não ser compreendida de imediato. Sobretudo se foram feitas em um universo e contexto diferente de quem a lê.

3.5 OS FORMATOS DOCUMENTÁRIO E REPORTAGEM DE TV

A linguagem televisiva foi, no começo, uma adaptação da linguagem do cinema, com sua forma de fazer as imagens através dos planos e enquadramentos. Com o tempo, a televisão foi adquirindo sua própria linguagem. Mas antes disso, o jeito de fazer documentários no cinema, na tela grande, foi transportado para a tela pequena. E podemos dizer, que esse documentário manteve algumas características, diferenciadas da reportagem em tv.

O documentário, que não trabalha exclusivamente com a linha jornalística, de ficção, pode abordar de uma forma informativa e didática, os mais variados assuntos e temas. E que não ficam presos, necessariamente, no que seja caracterizado como notícia. Objetos, emoções, pensamentos, culturas diversas, tudo pode virar um documentário. Ele pode ser uma representação parcial da realidade, onde a visão do documentarista, fica visível durante todo o processo, ou no final. Mas o documentário no telejornalismo, respeita as suas regras e proposições.

O documentário tem como objetivo a apresentação de uma visão da realidade, por meio da tela. Apesar de possuir um roteiro, não é escrito ou planejado, e sim, construído de forma criativa e nem sempre fidedigno à realidade. O autor do documentário pode utilizar-se de alguns recursos, como a presença de um locutor (personagem ou narrador), trabalhar apenas com depoimentos, contar a história por meio de constituição dos fatos, ter a presença de personagens, para ter uma certa dramaticidade, ter uma documentação histórica para comprovação dos fatos, etc.

No documentário, não é necessário ter um *off*, ou seja, alguém narrando os fatos. As imagens podem respirar mais, pois não tem a função apenas de fortalecer o que se está se dizendo. Como diz Penafria (1999), o lado conotativo das imagens é o aspecto mais importante usado no documentário. E se coloca acima do que possa ser dito. Mas uma grande reportagem, ou mesmo uma matéria curta para um telejornal, também pode usar, e usa esse recurso, ou seja, deixar entrar primeiro algumas imagens, com seu som ambiente, para depois entrar o texto, o *off*, do repórter.

A reportagem em televisão procura retratar o fato em si, de uma maneira completa, usando diferentes pontos de vistas, realçando o contraditório, de uma maneira que passe uma ideia de imparcialidade. Mas como diz Jaspers (1998, p. 175), “Qualquer opinião dos media sobre o real, é por definição, parcial. O documentário de criação reivindica, de alguma forma, essa limitação”. Outra característica da reportagem televisiva é que as imagens apenas ilustram, corroborando o que é dito pelo jornalista, no texto em *off*, na passagem do repórter, ou no que é dito pelo entrevistado.

A reportagem é um conteúdo jornalístico, escrito ou falado, baseado no testemunho direto dos fatos e situações explicadas em palavras e em histórias vividas por pessoas, relacionadas com seu contexto. Ela sempre procura a verdade. Mas Machado (2003), enfatiza que, ao se misturar as fontes que falam, o telejornal faz os enunciados se chocarem, de uma maneira que vão tirando as suas forças até se anular. A pretensa ilusão de neutralidade, na reportagem televisiva, é colocada em xeque, a partir do momento que o relato de alguém é colocado como consenso, sendo que a interpretação dos fatos, acontecem por interesses diversos.

“O documentário, fala, na primeira pessoa, confessa a subjetividade, enquanto a grande reportagem ou o inquérito, escondem essa subjetividade sob uma pretensão à universalidade” (JESPERS, 1998, p. 175). Dentro desse pensamento, a reportagem telejornalística tenta passar o real, mas que já está comprometido pelos sentidos do repórter e de seus atores, como as pessoas escolhidas para darem a entrevista, as imagens elaboradas pelo cinegrafista, através de sua percepção, e até do responsável pela edição do que vai ao ar. Lins (2004), diz que o documentário tem sempre uma categoria narrativa, que é a moral da história. Na reportagem, precisamos ter um narrador. No documentário, muitas vezes, as vozes falam por si só, não necessitando de um narrador.

Para produzirmos um documentário jornalístico, podemos trabalhar com a criatividade. Na reportagem televisiva, podemos levar em conta, um tratamento poético nas imagens e no som. Tanto no documentário, como na reportagem, qualquer possibilidade de passar alguma ideia política ou expressão pessoal, não pode ser encarada como perda de informação ou de credibilidade, quando sabemos que os dois gêneros, são feitos por pessoas, e não robôs.

E a realidade, está sempre em construção. Novas representações sobre o mundo, vão emergindo. Tanto de forma social, quanto histórica. E isso pode e deve estar presente no jornalismo. Tanto no documentário jornalístico, como na reportagem. O drone caracteriza-se por um instrumento de grande valor, quando empregado nesses dois gêneros telejornalísticos.

Tanto no documentário quanto na reportagem, que não seja de curta duração, para que se tenha tempo para trabalhar os planos, os abertos e em movimento, e os encadeamentos de planos, em que o drone pode também contribuir no seu desenvolvimento.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE

A perspectiva dos estudos semióticos do audiovisual ou televisual propõem organizar os materiais em textos e, assim como parágrafos, frases e palavras, subdividir em partes até chegar em unidades mínimas e descobrir as suas composições mínimas. Depois, ver as suas relações e articulações que permitam entender os efeitos de sentido propostos para a compreensão das mensagens. Para tanto, a divisão articula o conteúdo e a expressão, ou seja, os planos de e substâncias de conteúdo e expressão, sendo, respectivamente, aquilo que se diz e os elementos e sistemas que se organizam para se dizer o que diz (EMERIM, 2012).

Assim, a linguagem é o sistema organizador de todos os materiais que se reúnem e forma os mecanismos expressivos, que organizados em códigos, permitem uma compreensão coletiva de determinados modelos narrativos (EMERIM, 2012). No processo de análise aqui descrito, são estes elementos que serão demonstrados, mas, antes, os conceitos e definições remeterão ao que Emerim vêm desenvolvendo e que inicia em 2000 com sua dissertação de Mestrado, amplia em sua tese de doutorado defendida em 2004 e amadurecida no livro publicado em 2012, *As entrevistas na notícia de televisão*, entre outras publicações já amplamente referidas.

Portanto, o processo contempla a escolha dos episódios a serem analisados, a decupagem e descrição destes e a análise de seus elementos constitutivos. Parte-se, a seguir, para a explicação da estrutura. A semiótica discursiva ensina que

Para Hjelmslev, o objeto empírico de análise da semiótica é o texto, examinado pelos relacionamentos que existem: '1) entre ele e outras partes coordenadas, 2) entre a totalidade e as partes do grau seguinte, 3) entre o conjunto dos relacionamentos e das dependências e essas partes' [...]. Outro ponto importante é que para dar conta dos propósitos das investigações sobre o telejornalismo e seus produtos não se pode ficar restrito aos limites do texto, neste aspecto, a proposta empregada observa as condições de produção, circulação e consumo dos objetos analisados, centrando este estudo no texto, com descrição e interpretação de sua manifestação discursiva, realizando uma investigação empírica dedutiva, buscando entender o que o texto diz e como faz para dizer o que diz (EMERIM, 2017, p. 122).

Em outro âmbito, esta proposta articula também os preceitos da Pesquisa Aplicada sob o ponto de vista de que, ao longo do trabalho, se percebeu que era possível produzir uma proposta de gramática de uso aplicada às imagens capturadas pelos drones para construir as narrativas em telejornalismo, constituindo assim, um resultado característico desta modalidade de pesquisa.

Em tempo, compreende-se por Pesquisa Aplicada, a modalidade de investigação que considera o processo, o método, como elemento fundante e resultante também do elemento a ser investigado, não apenas o resultado final e que, também, permite obter produtos que permitam ser aplicados e replicados em diversos contextos. Trata-se, como diz Omena (2019), de uma pesquisa exploratória no contexto do estudo em foco – neste caso das imagens de drone nas reportagens – que pode ser situada como um método digital. É preciso dizer também que a Pesquisa aplicada está orientada na busca da solução de problemas e tem, como método, uma descrição detalhada de todas as etapas como forma de aprendizado e formação de novos problemas e soluções. E é neste aspecto que se aproxima do protocolo da Semiótica Discursiva, que também utiliza-se da descrição exaustiva das etapas e das unidades mínimas de seus elementos constitutivos para buscar as relações e entender seus processos.

Sendo assim, o trabalho se organizou a partir da escolha de programas que pudessem dar mais exemplos de cenas capturadas com os drones, o que implicaria reportagens mais longas, para que os recursos da análise pudessem ser depois pensados e aplicados nas notícias produzidas para o hard news. Na busca por produções que servissem a este propósito, o olhar recorreu a programas como o Globo Repórter da Rede Globo, que acabou sendo escolhido para este fim, tendo em vista três razões: ser o mais antigo em permanência no ar; ter experiências em diversos programas com o equipamento do drone e disponibilizar o histórico do programa em redes sociais com acesso público e gratuito. Desta decisão, recorreu-se a outra: a escolha dos episódios do programa selecionados para a decupagem em profundidade, na qual se definiu por aqueles que tivessem no mínimo três blocos com o uso do equipamento e pudessem ter uma referência com alguns sem o uso do drone. Chegou-se, então, aos 11 episódios selecionados, sendo eles:

- 1) Vida Selvagem no Pantanal (2011)
- 2) O Pantanal visto de cima (2017)
- 3) Brasil Abaixo de Zero (2012)
- 4) Uruguai (2013)
- 5) Chapada Diamantina (2014)
- 6) Alimentos Orgânicos (2015)
- 7) Rio São Francisco (2016)
- 8) Andaluzia (2018)
- 9) Felicidade (2019)
- 10) Serra Catarinense (2020)
- 11) Litoral de Santa Catarina (2021)

Após esta escolha, partiu-se então para outra etapa da proposta metodológica que é a de sistematizar os elementos constitutivos para entender as suas formas internas de relação.

Para tanto:

A ferramenta que permite esta descrição ou decomposição é a decupagem, ou seja, o processo de decomposição de materiais que operacionaliza esta descrição e permite entender o funcionamento e a organização interna dos objetos telejornalísticos, as regras utilizadas pelos produtores na produção do material a ser analisado e o contexto de sua existência e funcionamento. A decupagem pode ser dividida em decupagem geral e decupagem interna. A Decupagem Geral apresenta as características mais gerais do material a ser analisado e a Decupagem Interna um olhar mais aprofundado e uma descrição dos elementos internos mais específicos (EMERIM, 2017, p. 122-123).

Tal ferramenta é que sustenta a maioria das análises e permite comprovar como os elementos de fato promovem os efeitos de sentido e ajudam a potencializar as informações, neste caso, cruciais ao telejornalismo. Isso porque, e, principalmente, tendo as mudanças na linguagem e na narrativa das imagens nas reportagens televisivas, com a adoção do uso dos drones, nosso objeto de estudo, interessa ver as transformações e inovações decorrentes do uso de drone em tele reportagens.

Assim, se observou e descreveu o conteúdo das reportagens televisivas ao decupar seus elementos, ou seja, imagens, texto e som. Para esta etapa da decupagem, aplicamos a técnica de análise inspirada na semiótica, usando os elementos constitutivos das imagens em movimento – vídeo e áudio – estabelecendo as categorias da gramática do fazer como elementos a serem descritos e analisados.

Como objetivos desta etapa mais descritiva da decupagem, verificou-se quais os recursos utilizados da gramática que pudessem ser repetidos, trazidos pela primeira vez ou mesmo suprimidos. Para depois, poder aferir, se é possível afirmar que há o estabelecimento de uma linguagem televisiva diferenciada sendo empregada e se está relacionada com as imagens trazidas pelos drones. Para tanto, utilizaremos, também, uma sistematização em cada etapa, para melhor auxiliar o analista e o leitor na compreensão das etapas de análise dos seus elementos estruturantes. Cabe ressaltar que parte-se de uma análise primeiro de uma narrativa televisiva tradicional, sem o uso de drones para compreender a relação entre os planos de expressão e de conteúdo deste tipo de produção para, depois, trazer as produções que se utilizam dos drones e repetir o mesmo processo de modo a estabelecer um modo organizado e sistemático de análise. Todas estas etapas fazem parte dos protocolos da semiótica discursiva que não vai ser usada aqui neste trabalho como teoria, mas sim, como metodologia de análise.

Porém, ressalta-se que há, numa parte teórica, o emprego de alguns de seus elementos teóricos que embasam, inclusive a aplicabilidade de sua metodologia analítica.

No caso das imagens com o drone, tenta-se compreender a relação do texto do repórter com as cenas e tomadas dos planos, enquadramentos, movimentos, etc., em termos de contribuição para a notícia que está sendo contada. É preciso enfatizar que, sendo o jornalismo televisual fundamentalmente ligado à compreensão da notícia pelo uso da narrativa das imagens, é imprescindível que os jornalistas produtores de conteúdo dominem a gramática produtiva destas imagens, bem como as suas potencialidades e restrições, em prol do fortalecimento cada vez maior do jornalismo feito para e nas telas. Portanto, ao longo da análise, ao se verificar imagens de drone, procedemos a análise dessas imagens visando entender em que aspectos elas são empregadas atualmente e onde poderão ser mais ainda potencializadas, através, é o que se acredita, a priori, com uma maior variação de planos, considerando mais o contexto off-imagens e, ainda, utilizando e respeitando a gramática produtiva telejornalística que é referência por já ter sido testada e funcionar no campo. Foi realizada também a análise das trilhas sonoras e o sobre os significados propostos por estes usos nas reportagens estudadas.

Como estratégia, dentro da decupagem, se descreveu todos os planos dos onze (11) episódios selecionados do programa Globo Repórter, do período compreendido entre os anos de 2011 e 2021. Neste corpus selecionado, é preciso comentar sobre algumas especificidades que dão diferenciais interessantes e deixam o trabalho de análise mais interessante, tornando-se, portanto, também escolhas e estratégias de pesquisa. Por exemplo, os programas de 2011, 2012 e 2013 não possuem imagens feitas pelo drone, isso se tornou instigante para fazer um contraponto, entre os que têm e os que não tem essas imagens desse aparelho, pois supriu um suporte de comparativo que ajudou a sedimentar e/ou a derrubar noções pré-concebidas. A proposta nesta etapa foi a de ser o mais descritivo possível, respondendo a profundidade exigida pelo protocolo de análise da semiótica, além de também seguir os preceitos do jornalismo e do próprio telejornalismo, dentro dos parâmetros do que é essencial para se fazer uma reportagem, o conhecimento técnico da linguagem televisiva, o “feeling” de saber o como proceder.

O episódio de 2014, já conta com o uso de drones em suas reportagens. Pode-se já constatar visualmente a mudança na parte da narrativa superficial. Nem todas as imagens de drone foram analisadas. As imagens que estavam sendo feitas, no nosso entendimento, de maneira correta, sem suscitar indagações ou comentários relevantes, não foram abordadas.

No protocolo a ordem de exibição da estrutura de análise segue assim: Título do episódio; Dados de identificação: Evento; Período; Programa; Emissora; Data do Episódio;

Tempo total de duração; Horário; Apresentação; Reportagem; Imagens; Edição de imagens; Produção.

Após este roteiro, na sequência se apresenta o contexto de cada episódio, a descrição plano a plano, take a take do episódio analisado. Após as descrições das decupagens, apresenta-se uma sistematização dos dados e numa análise e interpretação parcial. Como se trata do mesmo programa, o GR da RGT, não é necessário apresentar o histórico do programa visto que já está no início do trabalho, parte-se, assim, para o contexto do episódio e os dados específicos, como segue.

4.1 A VIDA SELVAGEM NO PANTANAL-2011

Dados de identificação

Evento: Vida Selvagem no Pantanal

Período: **2011**

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão

Data do episódio: 16/12/2011

Tempo total de duração: 43”57

Horário: 21:55 -22- 10:38

Apresentação: Sérgio Chapelin

Reportagem: Cláudia Gaigher e Eunice Ramos

Imagens: Álvaro Roneis e João Carlos Corrêa

Edição de imagens: Francisco Carvalho

Produção: Cláudia Gaigher, Eunice Ramos e Monycka Marial

4.1.1 Contexto

A TV Morena, de Mato Grosso do Sul, e a TV Centro América, de Mato Grosso, foram as responsáveis por essa produção. A equipe atravessa o pantanal, de um extremo ao outro, mostrando os animais da região, o fenômeno das águas, que quando baixam, fazem renascer a vida no local. As repórteres responsáveis por esse evento, são bem conhecidas e consolidadas, com larga experiência jornalística. São referência nos dois estados.

4.1.2 Descrição

A gravação contou com duas equipes, que não se encontraram. Trabalharam com o básico de equipamentos, sem o uso de drones. A matéria é de pesquisa e também serviu para divulgar a região, turisticamente. E com isso, ajudar na preservação do bioma.

A reportagem teve 22 minutos e 25 segundos de texto em off dos repórteres. Teve 36 intervenções com entrevistas, totalizando 7 minutos e 50 segundos. Não necessariamente todos entrevistados diferentes. Muitos voltavam como entrevistados, intercalando o off dos repórteres e até com outros entrevistados.

A quantidade de passagens dos repórteres, foi de 24 passagens, totalizando 4 minutos e 75 segundos. A quantidade de sobe som, antes do texto em off dos repórteres e dos entrevistados e passagens, totalizou, aproximadamente, 2 minutos e 10 segundos, sendo 30 segundos na subida da ficha técnica. O sobe som foi usado para separar a mudança de equipes, para separar uma repórter da outra, E foi usado também, e principalmente, nas imagens que introduziram os animais de diferentes espécies.

O programa conta com duas equipes. O locutor Sérgio Chapelin enfatiza que “esta é uma das maiores planícies inundáveis do planeta”. Enquanto isso, aparecem imagens de dentro da lancha, no rio, em aceleração. O episódio não possui imagens de drone. Intercalou planos abertos com planos mais fechados, de animais da região, durante a introdução, nas imagens que estão junto com o sobe-som. A primeira repórter, Cláudia Gaigher, começa o texto em off com imagens no rio, com barco em alta velocidade. Já mostra os peixes na primeira passagem, a 01 minuto e 40 segundos.

A introdução foi bem mais curta do que nos episódios que tiveram o drone para auxiliar nas imagens, com bastantes planos aproximados. A segunda repórter, Eunice Ramos, diz que “a natureza não se acanha e toma conta de tudo”, mostrando imagens de borboletas em flores e pássaros recém saídos dos ovos. E entra com a passagem.

Na segunda passagem das repórteres, Cláudia Gaigher, aos 2m e 51 segundos, diz que “o Pantanal pulsa entre cheias e secas. Só existe por causa do pulso de inundação, que é o regime de cheias e secas. E esse sobe e desce das águas transforma a região em um lugar de extremos”.

Toda a passagem foi feita com o enquadramento em plano aberto, em corpo inteiro da repórter. Se levarmos em consideração o ambiente em que ela está situada, podemos falar em um enquadramento em plano médio aberto, visto que o plano aberto, enquadraria todo o ambiente, com o rio e as matas em volta. O drone, seria um bom recurso para usar durante essa

passagem, pois situaria o telespectador por toda a região. Um plano mais afastado, um plano geral com a câmera situada a uma distância bem maior do repórter, também daria essa noção de grandiosidade do Pantanal. Um plano que começasse enquadrando a repórter de corpo inteiro mas feito com o auxílio da lente zoom da câmera, poderia ser outra opção de enquadramento, fazendo zoom out, abrindo o plano e o enquadramento. Para isso, a câmera deveria estar posicionada fisicamente longe do repórter. Uma distância razoável seria 100 metros.

A repórter Eunice Ramos, nessa sua outra passagem, aos 3 minutos diz que “na época de cheia, toda essa área aqui, ó, fica debaixo d'água. na seca, forma-se essas baías, com cerca de 1 metro de profundidade. É pouca água e muito peixe, por isso, eles sobem até a superfície para buscar oxigênio”. Nessa passagem, a câmera faz uma panorâmica no início, para mostrar quando ela fala sobre a área. Porém, no final da passagem, a câmera poderia ter feito uma outra panorâmica, para mostrar a superfície da água, complementando com um zoom in.

A reportagem conta com bastante imagens de planos fechados de aves e seus filhotes. O texto em off é bem explicativo. Mostra o que o repórter está dizendo. Exemplificando: Repórter diz: “a fartura dos alimentos”. Mostra o tucano comendo mamão. “E qual será o melhor jeito de saborear a fruta? Daqui de baixo ou daqui de cima?” As duas imagens mostradas do tucano correspondem ao texto das repórteres. As passagens seguintes falam sobre os animais e a câmera usa o recurso do zoom para aproximação.

Mesmo quando se fala do Pantanal de uma forma geral, no texto das repórteres, em off, dizendo ele ser um dos mais importantes locais de reprodução de aves aquáticas da América do Sul, não aparece imagens em planos gerais, em planos abertos. Priorizam-se imagens em planos fechados de aves. Exemplificando: quando a repórter começa o texto falando “a primavera”, seria um momento propício para uma imagem em plano geral.

Uma situação oposta acontece quando a repórter Eunice Ramos, em passagem, aos 08 minutos e 34 segundos fala do “ninhão” de pássaros, apontando para o local. Câmera em movimento de panorâmica, tenta mostrar a imagem, mostrando o rio em primeiro, segundo e terceiro plano. O ninhal está bem longe e atrás. A dificuldade de mostrar esse ninhal, em princípio não se justifica, visto que ocorrem cenas fechadas depois dessa passagem. O drone consegue fazer uma imagem em plano geral e em aproximação do ninhal. Seria propício o uso desse equipamento durante a passagem da repórter. O texto da repórter sofreria um corte, para a introdução dessa imagem e cobertura com o off da repórter gravado em estúdio. A ficha técnica sobe com diversas imagens, fechadas e abertas do Pantanal.

Sairemos um pouco do ordenamento pelos anos dos episódios, para analisarmos algumas imagens do episódio também sobre o Pantanal, mas de 2017, para ficar mais fácil alguma comparação entre eles.

4.2 O PANTANAL VISTO DE CIMA-2017

Dados de identificação

Evento: O Pantanal

Período: 2017

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão

Data do episódio: 22/09/2017

Tempo total de duração: 41'46

Horário: 21:55 -22:31

Apresentação: Sérgio Chapelin

Reportagem: Cláudia Gaigher, Eunice Ramos

Imagens: Argemiro Barros, Marcelo Souza, Marcos Alves, Marcos Vinnicius, Leonardo Heros, Lucenio Carvalho

Edição de imagens: Roberto Cavalcanti

Produção: Claudia Gaigher, Eunice Ramos, Jaqueline Bortolotto

Direção: Jaqueline Bortolotto

4.2.1 Contexto

O apresentador caracteriza a reportagem como “O Pantanal visto do céu”. As equipes atravessaram a “terra das águas” para revelar segredos do coração do Brasil. O pantanal, que nasce numa planície, é rodeado pela serra do Amolar, que de alguma forma, protege o ecossistema e mantém o terreno encharcado.

A reportagem procura mostrar toda a diversidade do local. Onças que nadam em rios, a população de araras azuis, veados e antas. A farmácia do mato. Moradores recorrem às plantas da região para curar as pessoas. Pesquisadores se unem à população para extrair o conhecimento popular e científico. A pesquisa sobre a vocalização dos animais, as enchentes que causam as subidas dos rios. O agronegócio também é abordado no episódio. E a Rede Matogrossense de Televisão foi a parceira da Rede Globo neste episódio. Essa reportagem enaltece o turismo e a história da região, através de inscrições rupestres.

4.2.2 Descrição geral

Esse episódio, conta com o uso de drones, diferentemente da reportagem de 2011 sobre o pantanal, o “A vida selvagem no Pantanal”, que contou apenas com as imagens no chão, com a equipe de externa e imagens feitas no avião, para alguns planos abertos da região. Nessa reportagem de 2017, os blocos começam com as imagens de drone para fazer os planos gerais. Algumas entrevistas também contaram com esse recurso, começando com planos feitos de baixo, no mesmo nível do entrevistado e repórter, e na sequência, já passa para o plano mais aberto, de cima, e com movimentação do drone. Em passagem dos repórteres também houve o uso de drone, começando com o enquadramento da câmera do cinegrafista e passando para a do drone no decorrer da passagem, em um movimento de afastamento, para plano geral ou aberto. Ou começando direto com a câmera do drone, em um enquadramento e plano mais baixo do que o normal para o uso desse equipamento. O tempo de off na reportagem foi de 14 minutos e 16 segundos aproximados. A quantidade de passagem foi de 23 passagens, com o tempo total de 06 minutos aproximados.

Houve 54 entrevistas, com entrevistados que retornavam em outro momento da matéria, que era intercalada com imagens. O tempo total foi de 10 minutos e 30 segundos aproximados. A quantidade de sobe som foi de 48, com um tempo total, aproximado de 03 minutos. Logo na abertura, em sobe som, imagens em planos abertos e em aproximação, feitas pelo drone. Quinze segundos, três tomadas.

A mesma repórter que fez o episódio sobre o Pantanal em 2011, Cláudia Gaigher, começa, em off, falando da imensidão verde, a 01 minuto e 23 segundos, mas a câmera mostra o domínio da água na paisagem. A 01 minuto e 30 segundos, fala que “há tanta beleza”, mas não mostra nenhuma imagem esteticamente bela, apenas o carro da reportagem atravessando uma ponte. Todas essas imagens foram feitas pelo drone.

A outra repórter que faz parte desse episódio, é Eunice Ramos, que participou também do episódio sobre o Pantanal em 2011. A 01 minuto e 57 segundos, ela diz, em off: “quanto mais a gente avança, maior o encantamento”. Essa sensação de deslumbramento é uma característica particular da repórter, naquele momento, visto que a imagem que aparece feita pelo drone, em plano geral, é a do rio e suas margens, com um movimento de passeio, sempre em direção frontal.

A repórter Cláudia Gaigher, aos 02 minutos e 32 segundos, diz, sobre a imagem do drone em plano aberto sobre o rio e a floresta, em aproximação, que é “arrebataador”. Outros adjetivos usados foram “imponente” e “soberano”.

As imagens de drone, aos 02 minutos e 38 segundos, receberam denominações mais justas, menos parciais nesse momento. Diz Cláudia Gaigher: “O Pantanal visto de cima é a terra das águas. Se revela ser um emaranhado de rios, lagoas e verde, muito verde”. Mas volta a usar um substantivo para expressar o que sente, mais à frente, aos 02 minutos e 51 segundos: “aqui, a natureza nos ensina como moldou esse paraíso”.

Cláudia Gaigher, aos 02 minutos e 59 segundos, faz uma passagem na beira do rio que conta com a subida do drone em sua complementação, nesse trecho de sua fala: “e também, a serra do Amolar, que é um refúgio natural. Foi criada uma rede de proteção para manter esse corredor de biodiversidade”. Essa fala se confunde com o texto em off, ou seja, o que ela fala começa como passagem, mas ao usar a imagem de subida e em plano geral do drone, já integra, praticamente, um texto em off, que vai em seguida, com a mesma imagem do drone: “Essa é a única região pantaneira que está sempre assim, com muita água. A inundação dificulta o acesso e protege a vida selvagem”.

Uma passagem interessante, que resistiu ao uso do drone em sua composição, foi a de Eunice Ramos, aos 07 minutos e 33 segundos iniciou-se com a imagem em plano aberto, mostrando a repórter e o futuro entrevistado. Ao falar do tamanho do parque, em hectares preservados, a câmera faz uma panorâmica, em plano geral, de cima do morro, E antes que o movimento de câmera termine, já inicia a entrevista. Esse recurso, de colocar o áudio antes da imagem do entrevistado, causa uma certa expectativa no telespectador, que espera logo pelo momento de ver a pessoa que está falando. É usado o recurso de cobrir a entrevista com imagens do Pantanal.

Aos 08 minutos e 24 segundos, Cláudia Gaigher começa uma passagem dizendo: “seguimos o caminho das águas. E encontramos um ‘oásis’ às margens do rio Paraguai”, se referindo a uma escola que atende as crianças de uma região do Pantanal, e fazendo uma metáfora com o verdadeiro oásis do deserto. O drone, além de invocar adjetivos, invoca também, metáforas.

Aos 10 minutos e 44 segundos, passagem de Eunice Ramos: “quando falamos em cheia ou inundação, logo nos vem à mente a ideia de algo fora do normal. No caso do Pantanal, é diferente, porque isso acontece todos os anos”. Nesse momento, muda o plano para um plano mais aberto, com o drone em afastamento para o plano geral do rio. Diz a repórter: “quando chega a estação das chuvas, o solo, sempre poroso, se encharca com facilidade e em poucos dias já não consegue absorver tanta água. Rios e lagos transbordam, renovando o ciclo de vida”. E de repente, no mesmo movimento de afastamento do drone, para plano geral, começa uma

voz diferente: “A água sobe, a temperatura muda, os animais registram esse movimento”. Só então, aparece a imagem da entrevistada.

Aos 11 minutos e 40 segundos, Eunice Ramos começa uma passagem, com a câmera em plano aberto, em um movimento de zoom in: “Na época de cheia, muitas casas ficam ilhadas no Pantanal. É quando as sucuris são vistas com mais frequência por aqui”. Nesse momento, muda para câmera de drone: “Segundo os ribeirinhos, o alvo é o galinheiro, onde elas encontram comida farta”. A repórter fala do galinheiro, mas o drone sobrevoa o local. Tecnicamente, falta a imagem desse galinheiro. A passagem poderia ter sido feita com a repórter caminhando, em direção a essa casa das galinhas. Drone desnecessário. Logo em seguida, ela apresenta o dono da casa, que fala sobre a perda das galinhas. Para dar mais dinamismo à reportagem, a passagem poderia ser emendada com a entrevista, na frente do galinheiro.

As imagens de drone se encaixam naquelas narrativas em que o repórter fala de uma forma genérica, sobre um determinado assunto, em que fica difícil especificar. Em 14 minutos e 47 segundos, Cláudia Gaigher, em off, diz: “Esses fazendeiros são os que abrem as porteiras para a ciência. É o princípio do ‘econegócio’”. Ainda temos uma pequena metáfora, onde ela equipara em dar oportunidade para a ciência, através de uma porteira.

Aos 16 minutos e 02 segundos, a repórter diz, em passagem, que o drone faz um movimento de afastamento que o grupo de biólogos trabalha se “embrenhando no mato”, quando na verdade, estão caminhando pela grama, em um lugar aberto. Há aqui, uma antecipação da imagem, em que o telespectador, já auxiliado pelo trabalho do drone, que facilita outras significações, pode aceitar ou não como real o que diz a repórter. E na mesma passagem, diz: “aqui já foram identificadas duas mil plantas, mas esse número pode ser muito maior”. Não se visualiza nenhuma planta. A imagem, continua com o drone, se afastando cada vez mais. Seria interessante se, durante a passagem, a repórter mostrasse onde essas plantas estão sendo estudadas e catalogadas, juntamente com o grupo de cientistas.

Aos 24 minutos e 14 segundos, a repórter diz, em off: “O que o ipê usa para se proteger, também pode curar a pessoa”, enquanto o drone sobe, mostrando a árvore ipê, com diversas pessoas junto a ela, remexendo em sua casca, menos a repórter. Aqui, claramente essa imagem é usada como uma passagem para introduzir o entrevistado, junto à árvore. Mas a repórter, não estando junto da árvore, como os outros, aparece na entrevista como se tivesse um erro de edição, um pulo na imagem. Em outros tempos, essa frase poderia ser feita enquanto a repórter conversasse com o entrevistado, naquelas cenas que antecedem as entrevistas.

Aos 40 minutos e 38 segundos, Eunice Ramos fala sobre os campos alagados: “nos campos alagados, os cardumes espalham sementes, que vão brotar quando as águas baixarem.

Assim, o ciclo da vida se renova”. E termina com esse texto, o episódio. Aqui se perdeu a oportunidade de colocar imagens em planos fechados da diversidade de peixes dos rios do Pantanal, já que ela fala dos cardumes. Mas a tendência parece ser sempre terminar com imagens em planos abertos. Ficha técnica, só com imagens de drones e nenhuma tomada de animais do Pantanal.

4.3 BRASIL ABAIXO DE ZERO-2012

Dados de identificação

Evento: Brasil Abaixo de Zero

Período: **2012**

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão/ RBS TV

Data do episódio: 24/08/2012

Tempo total de duração: 44”32

Horário: 21:55 -- 10:34

Apresentação: Glória Maria

Reportagem: Ricardo Von Dorff e Kiria Meurer

Imagens: Jean Carlos e Marcos Schmitt

Edição de imagens: Gisele Machado

Produção: Ana Beatriz Azevedo Margarida Santi

4.3.1 Contexto

Embora o Brasil seja um país tropical, pode nevar mais do que a Sibéria, como diz um entrevistado de Ricardo Von Dorff. A reportagem mostra os lugares de frio intenso no país. Lugares que nevam e que podem chegar a 25 graus negativos, como o morro da Igreja na cidade de Bom Jardim da Serra. E São Joaquim. As duas cidades em Santa Catarina. Há reportagem também em Campos do Jordão, em São Paulo, Gramado e São José dos Ausentes, no Rio Grande do Sul, e Itatiaia, no Rio de Janeiro. É destacado o poder do turismo e a agricultura da região. Os repórteres Ricardo Von Dorff e Kiria Meurer são jornalistas de grande experiência e pertenciam ao núcleo da TV Globo, da então RBS TV, de SC.

4.3.2 Descrição

Nesse episódio, também não foi usado o drone para fazer planos abertos e em movimento. Usaram o recurso de time-lapse, que é a aceleração do tempo das imagens em alguns planos. O uso da hyperlapse, que é a aceleração do movimento de câmera, em alguns planos. Contou com bastante planos em fotografia, dos mais variados, ou seja, composição de imagens paradas, sem movimentos.

A reportagem contou com 13 minutos e dez segundos de tempo de off dos repórteres, aproximadamente.

Teve 79 intervenções de entrevistas, não necessariamente, todos entrevistados diferentes, pois trabalhou-se com o recurso de intercalar a entrevista, com imagens, voltando novamente para o entrevistado, em um tempo total de 13 minutos e 05 segundos de entrevistas.

A quantidade de passagens dos repórteres foi de 32., com um tempo total de 7 minutos e 03 segundos.

A quantidade de cenas de sobre sons, tanto de áudio ambiente e de trilha musical, foi de aproximadamente 48, com um tempo aproximado de 3 minutos e 50 segundos, tendo pequenos sobre sons de 2 segundos, até de 17 segundos, mais 30 segundos da ficha técnica.

A 01 minuto e 08 segundos, Ricardo Von Dorff, diz em off: “Vamos atrás de um prêmio. É preciso cruzar estradas congeladas e subir caminhos pintados de branco até chegar ao topo do morro das torres em Urupema, na serra catarinense”. Estas duas frases foram cobertas com três tomadas de câmera, com planos que variam do aberto ao plano médio. Se nesse episódio tivesse usado o drone, com certeza, seria o momento de colocar um plano geral, que mostrasse a estrada e fosse em direção ao topo da montanha, com o drone em movimento de aproximação.

De 1 minuto e 32 segundos a 1 minuto e 43 segundos, o repórter foi bem descritivo, ao narrar em off, tomadas em que a imagem mostrava o que ele estava dizendo, em relação ao frio que as pessoas estavam sentindo: “Proteja as orelhas!”, “Cubra o rosto!”, “Se enrola no cobertor!”, “Epa! Segure o poncho!”, “Tente não se dobrar de frio!”, “E se não der, corra para o carro!”

São colocações, narrativas que descrevem a realidade momentânea de cada pessoa e que, com o uso de drones e seus planos abertos, fica difícil de se reportar dessa maneira, visto que a contemplação e a imaginação surgem para o telespectador de uma maneira recorrente, causada por essa narrativa espetacularizada, que proporcionam esses equipamentos aéreos.

Aos 2 minutos e 19 segundos, uma passagem com o repórter na neve, onde ele fala da sensação de frio, o repórter diz: “Mas isso não é geada nem neve, é outro fenômeno conhecido como sincelo, que é a neblina congelada na vegetação”. Nesse momento, a câmera em ângulo baixo, abre o zoom e mostra o sincelo. Certamente seria um momento em que poderia se usar o drone e abrir para um plano geral visto de cima. O repórter poderia acrescentar a palavra **toda**, na frase, para melhor justificar o uso do possível drone. Ficaria assim: “Mas isso não é geada nem neve, é outro fenômeno conhecido como sincelo, que é a neblina congelada em toda a vegetação”.

Em 2 minutos e 49 segundos, uma frase em off, com planos fechados e abertos que seria um momento para se usar os drones, embora não tivesse necessidade disso, pois a conjugação de planos de diversos tamanhos, supriu todo o texto do repórter: “É que só acontece aqui, no morro das torres, um paraíso climático, que mistura frio, vento e umidade. Aqui, o substantivo paraíso tem a conotação de adjetivo, de lugar maravilhoso, que corrobora a imagem dronística”.

Aos 14 minutos e 12 segundos, a repórter Kiria Meurer em um off em que ela diz: “Ao contrário do que muita gente pensa, geada não cai, ela se forma. A combinação de céu aberto e noites muito frias, cristaliza a umidade no solo”. Foram usados quatro planos abertos médios e um plano fechado, da paisagem e por último, em detalhe da planta cristalizada. Procedimento este, que passou a informação visual de uma forma completa, sem a necessidade de uma imagem de drone, em aproximação, por exemplo.

Aos 06 minutos e 20 segundos, a repórter diz em off: “É dá pra entender. Ele (morador) mora na mais fria das cidades gaúchas”, referindo-se a São José dos Ausentes. Aqui, ficaria propício uma imagem em plano aberto. Mas ele aparece na imagem de costas para a câmera, indo em direção a dois bois. Subindo em um plano geral, no caso se houvesse um drone ou, simplesmente, uma imagem da câmera em um plano geral da cidade, que faria a relação com o off dito.

Aos 11 minutos e 15 segundos, quando a repórter diz em off: “Pra quem trabalha ao vento, a sensação...” Temos um plano de 11 segundos em que mostra o homem abrindo o curral dos cavalos. Nesse caso, um plano geral, afastado desse curral, que poderia ter uma aproximação por zoom da câmera, ou mesmo uma imagem do alto, feito pelo drone, situaria melhor o telespectador quanto a combinação de texto e imagem.

Aos 11 minutos e 46s, repórter em off: “Quem vive nessas cidades, geladas, sente o frio de um jeito, que a maioria dos brasileiros sequer imagina”. Nesta frase, contém 05 tomadas de câmera, sendo a primeira em plano aberto, a segunda, em “travelling”, com a câmera

viajando dentro do carro, um plano fechado de uma ave numa árvore, um plano médio fechado de uma ponte, e um plano fechado da planta congelada. Uma imagem de drone, em plano geral, e em movimento, facilmente “varrerá” toda a fala da repórter. Mas perderia muito os detalhes que esse encadeamento de planos foi capaz de mostrar.

Aos 15 minutos e 03 segundos, abre-se um novo bloco do programa com uma imagem fechada de um beija-flor, depois flores, um vagão de trem turístico, para só depois entrar o off, com um plano geral de cima da montanha: “Cidades abençoadas pelo frio”. Muito diferente dos offs da mesma repórter, Kiria Meurer, ao fazer a reportagem sobre Andaluzia, na Espanha, em 2018, onde predominam as imagens de drone, e que será analisada mais adiante.

Aos 20 minutos e 45 segundos, uma passagem da repórter que facilmente teria todas as condições para virar um texto em off, se a equipe tivesse acesso ao drone para fazer as imagens: “Campos do Jordão é o município mais alto do Brasil. Estamos a quase mil e setecentos metros de altitude, essa região é conhecida como a Suíça brasileira. E aqui se pode respirar um dos melhores ares do planeta”. O drone poderia se deslocar, lentamente, em plano geral e em aproximação à cidade. Ou de uma forma mais convencional, com um plano geral de um ponto alto da cidade, em um movimento de panorâmica, que mostrasse a maior parte da cidade. Ou mesmo aquela tradicional fórmula: o plano geral iria se fechando, com a câmera em um movimento de zoom in, até chegar na praça, com a igreja principal.

Em 23 minutos e 43 segundos, uma conjugação de planos abertos, com planos mais fechados, inclusive com movimento de zoom in e de zoom out e o próprio recurso do zoom para fazer um plano fechado, na pedra furada, no alto da serra. São 20 segundos em que consegue nos mostrar como a diversidade de planos, aliados à trilha sonora e o texto descritivo e quase poético de Ricardo Von Dorff. O texto em off: “Prendam o fôlego. O que a natureza esculpiu nas alturas, em Santa Catarina, é de encher os olhos. Nos campos da serra, até parece obra de um jardineiro caprichoso. Se estendem até onde a vista alcança. E terminam em penhascos vertiginosos”. Com um ou dois planos de drone, somente, seria coberto facilmente todo o percurso narrativo. Mas quanto detalhes estariam sendo perdidos pela nossa visão?

Aos 24 minutos e 21 segundos, um exemplo de como o drone seria de mais utilidade nessa passagem do repórter, em que ele começa com a câmera com o zoom in no máximo e o cinegrafista tendo que se pendurar numa torre para conseguir fazer o movimento de zoom out e mostra toda a paisagem, terminando na edificação militar na torre da igreja. Com o esforço de enquadrar o repórter em uma distância longa, é visível observar que a imagem treme, efeito causado pelas muitas lentes sobrepostas no modo de zoom. E devido, também, da impossibilidade de subir na torre com o tripé de câmera. E o movimento de virada de corpo, do

cinematista, que certamente, com o tripé, não conseguiria fazê-lo. O texto da passagem: “Nós estamos no morro da Igreja, a 1822 metros de altitude, no topo da serra catarinense. Este é o cenário deslumbrante do clima mais extremo do país. As temperaturas aqui, podem cair muito abaixo de zero, e o vento soprar como um açoite. O ponto é um local de visitação de turistas. Mas eles vêm, registram a beleza e vão embora. Difícil é conviver com a natureza inconstante do morro da Igreja. O que fazem os militares deste destacamento da aeronáutica”.

Na parte em que a equipe está no parque de Itatiaia, no Rio de Janeiro, uma sequência de planos, abertos e mais fechados, suscitou no repórter o uso do adjetivo “deslumbrante”, muito comum nas imagens feitas pelo drone. Aos 29 minutos e 54 segundos, e também mais adiante, aos 29 minutos e 58 segundos, onde ele fala de santuário, “onde a terra parece tocar o céu”. São impressões causadas pela beleza do lugar, muito comum nas descrições nas imagens feitas pelo drone. O que causa essa sensação, é o plano geral, como nesse caso, mas que foi potencializado pelo equipamento novo.

Um exemplo de passagem em que o repórter aparece primeiro em distância da câmera, em teleobjetiva, ou seja, o plano fechado pelas lentes da câmera e que, em seu desenvolvimento, o plano é aberto em um movimento de zoom out que contempla toda a paisagem, sem precisar de um drone, é esta, em 36 minutos e 36 segundos. Veja o texto da passagem: “Se o frio ajuda a produzir as melhores maçãs do Brasil, os pesquisadores começaram a se perguntar se as baixas temperaturas, também não seriam boas para o cultivo de outro tipo de fruta”. Os experimentos começaram há cerca de vinte anos, e hoje, vinhedos como esse, são cada vez mais comuns na paisagem da serra catarinense. O cinematista, então, começa com um zoom out, até começar uma panorâmica para a esquerda, contemplando toda a plantação.

4.4 URUGUAI 2013

Dados de identificação

Evento: Uruguaí

Período: 2013

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão/ RBS TV

Data do episódio: 11/07/2011

Tempo total de duração: 44'58

Horário: 21:55 - 22:39

Apresentação: Sérgio Chapelin

Reportagem: Rosane Marchetti

Imagens: Marcelo Theil

Edição de imagens: Joelson Maia

Produção: Fabiana Freitas

Direção: Anderson Vargas

4.4.1 Contexto

O Uruguai nessa reportagem é descrito como o país do bem viver, o menos corrupto da América Latina e o mais alfabetizado. Os uruguaios têm uma vida sem pressa, sem engarrafamento, e internet de graça em ambientes públicos. Nas escolas, um computador para cada aluno. A melhor comida, a melhor carne. Possui paisagens deslumbrantes. A reportagem foi feita pela Rosane Marchetti, da RBS TV, de Porto Alegre, sendo uma jornalista de grande experiência em matérias nacionais.

4.4.2 Descrição

A gravação foi feita com equipamento com câmera de tv da reportagem e não contou com a participação de drones. Não foi feita em alta definição, mas a captação de imagens e a edição denotam um elevado grau técnico. Foi usado o recurso de time-lapse e de hyper-lapse em algumas imagens. Tomadas com menos de um segundo. A pauta é histórica e de turismo, combinando com a edição rápida e dinâmica, sempre embaladas por uma trilha sonora musical. O sobe som teve durante toda a reportagem, com ênfase na passagem das imagens do campo para a cidade e vice-versa.

Trabalhou bastante com fotografia de imagem, sem muitos movimentos de câmera, com imagens descritivas, isto é, a repórter fala e aparece a imagem correspondente. Bastante planos aproximados. Teve 19 minutos e 50 segundos de off, aproximadamente. O tempo de entrevistas foi de 06 minutos e 26 segundos, aproximadamente, com 28 entrevistados. Foram feitas 24 passagens, com um tempo total de 05 minutos e 30s, aproximadamente. O tempo de sobe som foi de 04 minutos e 30 segundos, aproximadamente, com 45 inserções.

A reportagem começa a 1 minuto e 18 segundos com um sobe som com imagens que poderiam ser facilmente substituídas por imagens com drone. Mas por optarem na edição por colarem os mais variados tipos de plano, mostra como, só os planos gerais, não conseguem identificar bem um local, pois ficariam faltando os detalhes. Em um país com cidades, campos

e praias, sugere que mostrar as variações específicas com planos alternativos é a melhor solução.

A 1 minuto e 57 segundos, o off de Rosane Marchetti, é bem descritivo: “Do assado na brasa, do doce de leite, e do mate. Um lugar onde a gente não percebe pressa e nem corre-corre”. Essa última frase, bem representada pela imagem do homem sentado num banco de praça. Aos 02 minutos e 45 segundos, é de se esperar que, a qualquer momento, um drone irá subir e deixar a passagem da repórter à longa distância, com um plano em afastamento do drone, abrindo em um plano geral da cidade, observe o texto: “Montevideú nem parece a capital de um país, tem mais jeito provinciano que cosmopolita. E olha que metade da população uruguaia, vive aqui. Entre as ruas sem engarrafamento, rodeadas por árvores, exhibe um dos caminhos mais charmosos da cidade. A Rambla, esse calçadão com 20 quilômetros debruçado sobre o rio da prata, que liga, a cidade colonial, à cidade moderna”. Mas não perde nada em qualidade e entendimento, já que no final, para apresentar o calçadão, a câmera dá uma pequena deslocada para a direita, num travelling, enquanto a repórter sinaliza com a mão direita. O que foi o suficiente, juntamente com a sinalização da repórter com a mão esquerda para indicar o rio da Prata.

Aos 04 minutos e 39 segundos, ao mostrar a “porta da cidadela”, a câmera faz uma panorâmica na parte alta da construção, o que serve de partida para o poético texto em off da repórter: “E no meio do caminho, há uma porta. Antiga, imponente, é a porta da cidadela”. Nesse momento, em vez de passar por cima, em plano geral, a câmera passa pela porta, nos remontando à passagem de uma pessoa, porque nosso olhar, é o olhar do viajante, do turista que desbrava.

Aos 06 minutos e 42 segundos, uma amostra da sintonia do texto com a imagem. Quando a repórter fala: “São lugares de lindas paisagens, **com casinhas distantes** e povoados que são uma graça”, o zoom in da câmera consegue sincronizar o tempo do movimento das lentes com a fala em off. Coisa difícil de se ver em matéria de imagens de drone, onde um único movimento de aproximação, em plano geral, ocupa até 03 frases ou mais.

Aos 11 minutos e 44 segundos, uma profusão de planos abertos, de dentro do carro em viagem, nos mostra a importância dos planos gerais para nos situar e servir de cenas de passagem, até o próximo assunto. Coisa facilmente que se consegue com imagens de drone e de uma maneira até mais produtiva. Diz a repórter: Seguimos viagem pelo oeste do Uruguai, para conhecer Carmelo, na região dos vinhedos.

Aos 16 minutos e 37 segundos, poderíamos vislumbrar um drone se aproximando pelo mar do rochedo em que fica a casa de um artista plástico. Diz o off “Essa construção enorme,

apoiada sobre o rochedo, chamada de casapueblo. Erguido como um monumento ao sol, é um dos locais mais fotografados do Uruguai”. Mas os dois planos abertos, com um movimento panorâmico até o mar, conseguem manter a plasticidade das imagens e a sintonia com o texto.

Ao apresentar a Laguna do Rocha, um lago que é usado para recreação, aos 18 minutos e 04 segundos, nenhuma imagem em plano aberto do local, em planos iniciais. Um plano com a câmera no nível da água do lago e três planos fechados, que duram 9 segundos, para então vir o off: “Pescam, num lugar que no Uruguai se chama de paisagem protegida. E existem muitos”. Uma única imagem de drone, passaria fácil por esse tempo de duração desses planos.

Aos 28 minutos e 07 segundos, novamente, um conjunto de 03 planos médios fechados, em sobe som, feitos com o auxílio do zoom da câmera para dar a dimensão requerida, inicia a transição para o assunto seguinte: Colonia del Sacramento. A seguir, a repórter apresenta o local com frases curtas e planos fechados, antecidos por uma panorâmica.

Aos 28 minutos e 32 segundos, repórter diz em off: “Com certeza, as lembranças vão guardar pra sempre a cidade dos plátanos e das casas antigas e seus lampiões” Planos fechados e rápidos antecidem outra de planos mais fechados e editados no ritmo da trilha sonora, que é forte e intensa. São 06 planos, três por segundo.

Aos 29 minutos e 56 segundos, a passagem de Rosane Marchetti poderia nos sugerir o uso da imagem do drone ao final, ao entrar na igreja, abrindo o zoom na forma de afastamento e pegando a igreja em plano geral. Serviria de cena de passagem para o interior da igreja, com as imagens que vem em seguida. Segue o texto: “A arquitetura linda e preservada esconde os segredos da luta entre espanhóis e portugueses, essa igreja por exemplo, em estilo espanhol esconde, embaixo do reboco branco, uma igreja portuguesa feitas de pedras, e isso, é bem visível lá dentro”.

Aos 31 minutos e 17 segundos, ao finalizar a passagem sobre os carros antigos, e entrando em um deles para dar uma volta pela cidade, uma imagem de drone, subindo e mostrando toda a rua de cima, seria bem interessante, junto com o sobe som. Daria para o telespectador uma maneira de se situar quanto a região e o carro antigo, mesclando imagens de baixo, nos mais diversos tipos, inclusive, com aquela tomada tradicional, de dentro do carro, mostrando o pneu pela janela, o que não foi feito.

Aos 32 minutos e 44 segundos, um clip de imagens com uma trilha sonora, com duração de 16 segundos, com imagens em planos médios, plano médios fechados e planos fechados, que vai aumentando a velocidade das cenas juntamente com o áudio que acelera e aumenta de intensidade nos mostra que utilizar imagens para introduzir outro assunto ou passagem, é um recurso que também é usado nas reportagens com imagens com drone, mas

neste caso, usa-se imagens em plano geral, que pode sofrer uma aceleração da imagem, numa hyperlapse.

Aos 33 minutos e 01 segundo outra passagem que, nos dias atuais, com o drone, poderia ter sido feita com ele começando em plano geral, mostrando o mar e a repórter, em aproximação, e terminando mais próxima dela, mas ainda de corpo inteiro. Foi o que foi feito com a câmera, em um movimento de zoom in, começando com o plano aberto da paisagem e terminando em plano aberto da repórter, em corpo todo. Segue o texto: “Aqui não há delicadeza. A beleza da costa uruguaia é feita de mar agitado, água gelada, areia grossa e rochas enormes. É natureza na sua forma mais rústica”.

O texto em off da repórter Rosane Marchetti, aos 33 minutos e 27 segundos, é bem descritivo, com a narrativa que prioriza os planos mais fechados, mostrando as pessoas e seu comportamento no dia a dia: “Olhar o mar, enquanto se está ao sol, tomando mate, é quase um ritual. Contemplar, pensar, procurar, encontrar”.

Sabemos que os planos de televisão foram trazidos da arte do cinema, onde compor as cenas faz parte desse processo artístico. E o tratamento dado a esses planos mais fechados, com essa trilha sonora, nesses 07 segundos, nos embala e nos leva a pensar que estamos dentro de um filme, aos 37 minutos e 10 segundos, em Cabo Polônio, localidade do Uruguai à beira-mar. E continua esse processo de música e planos fechados, bem descritivos, agora com o texto em off da repórter, aos 37 minutos e 17 segundos: “O que mais chama a atenção são mesmo as casinhas. Pequenas, coloridas, feitas em um estilo que só tem aqui”. Vale a pena assistir.

Esse episódio no Uruguai, no que diz respeito aos planos usados, a linguagem com elementos mais tradicionais e clássicos, e sua narrativa descritiva, que nos remete ao aconchego e a intimidade com os moradores, se aproxima do cinema, do filme, tamanha sensibilidade e harmonia das imagens com os textos.

4.5 CHAPADA DIAMANTINA-2014

Dados de identificação

Evento: Chapada Diamantina

Período: 2014

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão/ TV Bahia

Data do episódio: 17/10/2014

Tempo total de duração: 42'47

Horário: 21:55 – 10:37

Apresentação: Sérgio Chapelin

Reportagem: José Raimundo

Imagens: Alex Carvalho

Edição de imagens: Dimitri Caldeira

Produção: Luiz Costa Junior

4.5.1 Contexto

A reportagem é feita baseada em turismo e em fatos históricos daquela região. As cavernas, as montanhas e as pessoas que ali vivem, descendentes dos primeiros garimpeiros de diamante. Hoje, as pessoas vivem de receber as pessoas em suas casas, transformadas em pequenas e simples pousadas. A equipe de reportagem atravessou 60 km a pé para poder descrever a região, com todo o seu percurso intacto pela natureza. Uma produção da TV Bahia, afiliada da Rede Globo. O repórter Raimundo José é uma das referências do telejornalismo brasileiro.

4.5.2 Descrição

A reportagem contou com imagens de drone e também de helicóptero, para fazer planos abertos. Mas apesar de usar esse recurso, não deixou de usar bastante imagens em planos fechados, e de detalhes. Um uso híbrido entre a linguagem tradicional dos planos e a linguagem televisiva com os drones em sua composição. Recursos de Time-lapse e Hyper-lapse também foram usados nesse episódio. O recurso do sobe som foi usado praticamente em toda a reportagem. Antes de cada cena, foi usado o tempo de 02 segundos até 10 segundos de sobe som. O repórter José Raimundo usa uma linguagem quase que poética para compor seu off e descrever algumas pessoas. Muitas entrevistas, durante o seu curso, são substituídas por imagens, voltando em seguida para o entrevistado, intercalado. A matéria teve 17 minutos aproximadamente de off. Teve 06 minutos aproximados de tempo de entrevista, com 51 entrevistados. Teve 25 passagens do repórter, com um tempo total de 4 minutos e 08 segundos. A quantidade de sobe som foi de 59 inserções, com um tempo total de 03 minutos e 05 segundos, aproximados. A 1 minuto e 15 segundos, o repórter José Raimundo diz em off: “A estrada empoeirada é um dos caminhos da nossa aventura”. Nesse momento é feito um corte abrupto na imagem anterior, que é do carro percorrendo a estrada, para uma imagem de subida

de drone, em plano geral que contempla toda a Chapada. Foi usada como uma cena de passagem. Mas logo em seguida, a 1 minuto e 19 segundos, volta para a imagem de dentro do carro, em movimento. No nosso entendimento, poderia ter feito somente a tomada de dentro do carro, já que a imagem do drone em plano geral, se perde na continuidade da edição, voltando para a tomada anterior.

A 1 minuto e 28 segundos, quando o repórter diz “Um patrimônio esculpido pelo vento e pela chuva”, o que aparece são os paredões em plano geral, com o drone em movimento, mas sem a chuva. A melhor imagem seria da chuva nos paredões, ou da composição da vegetação ao “sabor” do vento. Ou a própria imagem do drone, em plano geral, mas em dias de chuva. Sabemos que essas reportagens levam dias ou até semanas para serem concluídas. E com certeza, deve ter tido dias chuvosos.

Aos 2 minutos e 40 segundos, diz: “Pela frente, muitos dias de caminhada, muitas descobertas estão por vir” enquanto o drone faz uma aproximação em plano geral do grupo. Obviamente, o drone está no contexto do texto, mas antes dessa imagem, um plano médio aberto do grupo caminhando na trilha, deixa a entender que seria a melhor opção para manter essa frase de José Raimundo. Mas eles optaram por deixar esta tomada, uma tomada curta, de apenas 2 segundos, e privilegiar a imagem de drone, com 5 segundos de duração.

Em textos que denotam um sentido geral, como o de 7 minutos e 52 segundos: “Pode ser o começo da destruição”; ou no texto redundante com a imagem: “No sobrevôo, nossa câmera registrou de perto, as árvores condenadas”. Foram sufocadas, e já perderam suas “copas”, temos como a melhor opção, a imagem de plano geral e obviamente, feita pelo drone. Ainda mais que é chamada a atenção para a copa das árvores, onde o cinegrafista, com a câmera de baixo, só conseguiria fazer a tomada de baixo para acima, em um movimento de zoom in, ou de um lugar mais alto, do alto de uma montanha, usando também o recurso do zoom.

Aos 17 minutos e 5 segundos, durante a entrevista, entra uma imagem de drone, em plano geral, de toda a chapada: “A trilha é mais bonita do que difícil ou mais difícil do que bonita?”. Mesmo que a imagem mostrasse bem a trilha, o que não acontece, cada vez que se tira a imagem do entrevistado para colocar uma imagem qualquer, você o enfraquece e fortalece a imagem. Nesse caso, provavelmente, a pergunta foi feita durante o processo de edição. Foi a maneira que conseguiram colocá-la antes da fala do entrevistado.

Aos 19 minutos e 56 segundos, um bom exemplo de que, mesmo tendo acesso a imagens feitas pelo drone, nesse momento da reportagem, ela é feita apenas com a câmera do cinegrafista, priorizando 2 planos de câmera. Um plano médio do casal, fazendo uma panorâmica até o morro do castelo, complementado com um plano fechado dele: “Eles podem

se considerar privilegiados. Moram bem em frente ao monumento mais majestoso do vale: o morro do Castelo”.

Aos 20 minutos e 17 segundos, outro momento que poderiam ter se valido do drone para a imagem, para cobrir o texto: “Olhando assim, a impressão é que o topo do morro é inatingível”. A escolha foi por um movimento de zoom in da câmera, até o topo, priorizando o olhar de quem estava embaixo.

Aos 20 minutos e 29 segundos, novamente, o plano que fala da subida do morro, é cortado para entrar a imagem do morro em plano geral, feito pelo drone, o texto: “A subida do Castelo, é o que há de mais difícil no Vale do Pati”. 02 segundos no plano médio aberto das pessoas na trilha, 02 segundos no plano aberto do morro.

Aos 21 minutos e 13 segundos, o repórter diz: “Alcançamos a porta de entrada do Castelo”, mas a imagem fica em plano geral, do drone, em movimento, não mostrando essa entrada, o que só acontece na próxima imagem.

Aos 21 minutos e 41 segundos, um movimento de panorâmica da câmera nos faz refletir sobre a necessidade ou não do drone para compor a imagem. O movimento de pan tem a duração de 20 segundos e engloba todo o texto em off do repórter, que diz: “Com uma varanda espetacular, com uma vista, além da imaginação. E como valeu a pena todo o esforço. Estamos exaustos, mas aí está a recompensa”. O movimento de câmera finaliza onde estão as pessoas, em cima do morro. Uma diferença básica entre escolher um movimento de câmera em detrimento da imagem feita pelo drone, pelo menos nessa parte da reportagem, é que eles puderam se colocar dentro da matéria, com mais facilidades, visto que com o plano geral do drone, geralmente acaba finalizando com a contemplação da beleza, apenas.

E já emendando na mesma tomada, no mesmo plano, aos 22 minutos, José Raimundo grava essa passagem épica, onde diz: “Não há cansaço que atrapalhe a sensação boa de estar aqui. Não tenho palavras para descrever, só a certeza de ver o quanto somos pequenos diante de tanta grandeza, de tanta beleza”. Nas duas primeiras frases, o cinegrafista grava sentado à beira do penhasco. Depois o drone assume a imagem, em um afastamento em abertura de plano, que culmina com um grande plano geral. Isso tudo com uma trilha sonora envolvente, que nos remete ao sonho, ao espetacular. E prossegue o repórter, na mesma abertura de plano feito pelo drone: “Estamos a mil e quinhentos metros do chão, cercados por muralhas de pedras magníficas, erguidas pelo tempo e o vento”.

As imagens de drone, pela sua beleza, suscita, remonta a sensações e sentimentos de grandeza e plenitude. Foi o que aconteceu aos 24 minutos e 29 segundos, quando o repórter pega o gancho da fala dos entrevistados e diz em off: “Esse sentimento de mudança, a gente só

consegue entender mesmo quando conhece esse lugar. Que é apenas um pequeno pedaço da grande Chapada Diamantina”. Enquanto isso, o drone corta a trilha em cima do morro e descortina a paisagem, em plano geral e com trilha sonora.

Aos 25 minutos e 06 segundos, um movimento interessante. Geralmente para apresentar uma cidade, na abertura de um texto em off, se faz de cima do morro mais alto das redondezas, fazendo um movimento de zoom in com a câmera até a praça principal, ou um movimento de panorama com a câmera, em plano geral. Mas o texto de José Raimundo é coberto com um movimento de subida de drone, em plano geral, da praça da cidade. Ou seja, de costas para a igreja da cidade, marca característica de todas elas. Segue o texto: “Uma pequena cidade sustentando um recorde”. O nome? Piraquara, 25 mil habitantes.

Aos 26 minutos e 18 segundos, uma passagem do repórter que parece um off, visto que, em nenhum momento, a imagem do drone em plano geral se aproxima dele, para identificarmos melhor de qual o recurso televisivo é empregado. “É um mundo subterrâneo, incrível, cheio de surpresas, parte dele, a gente vai conhecer agora”. Melhor teria ficado se a câmera estivesse na frente do repórter, que apresentaria a entrada da caverna. Poderia até sair de cena e a imagem ir fechando o plano, em um movimento de zoom in.

Aos 39 minutos e 52 segundos, um grande plano geral com o drone, percorrendo toda a região da Chapada Diamantina, provoca o texto de José Raimundo: “Quem visita essa região da Bahia, não volta apenas encantado, mas atento. E convicto de como é importante preservar esse patrimônio”.

Aos 42 minutos e 19 segundos, a última imagem de drone, em plano geral, antes da ficha técnica, o repórter diz: “Parte de um Brasil que nos enche de orgulho, e de vontade de voltar”. Aqui, a trilha sonora juntamente com esse substantivo que remete ao amor-próprio, a um sentimento de prazer, caracteriza com maestria a função do drone, na maioria das vezes. Despertar sensações e sentimentos.

4.6 ALIMENTOS ORGÂNICOS-2015

Dados de identificação

Evento: Alimentos Orgânicos

Período: 2015

Programa: Globo Repórter

Emissora: TV Globo/RBS TV/TV Morena

Data do episódio: 14/08/2015

Tempo total de duração: 38'37

Horário: 21:55 - 22:33

Apresentação: Sérgio Chapelin

Reportagem: Rosane Marchetti/ Kiria Meurer/ Cláudia Gaigher/Dirceu Martins

Imagem: Alberto Fernandez, Jean Carlos, Antonio Luz, José Henrique, Marcelo Thiel

Edição de imagens: Adriana Nagle, Dimitri Caldeira, Gisele Machado

Produção: Arlete Heringer, Juliana Briggs

4.6.1 Contexto

A pauta é sobre os alimentos orgânicos sem agrotóxicos. Famílias felizes com a mudança da agricultura tradicional, para a orgânica. O aumento da produção e consequentemente a queda dos preços. O perigo dos produtos químicos nas lavouras. No pantanal, vacas que só comem ração natural e usam a homeopatia para tratar as doenças.

Os repórteres que participam deste episódio são Rosane Marchetti, da RBS TV Porto Alegre, Kiria Meurer, da então RBS TV Florianópolis, Cláudia Gaigher, da TV Morena, Mato Grosso do Sul, afiliada da TV Globo, Dirceu Martins, da EPTV, afiliada da TV Globo em Campinas, SP. Todos os três com larga experiência profissional.

4.6.2 Descrição

A reportagem já começa com uma time-lapse. Contou com o uso de drones para fazer alguns planos abertos, na parte de Santa Catarina e Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. Não foi usado pela equipe de gravação de São Paulo, que trabalhou somente com o encadeamento de planos feitos pela câmera de tv.

As repórteres Cláudia Gaigher e Kíria Meurer fazem passagem começando com a câmera de externa da tv, com o cinegrafista, e continua com o drone, num movimento de afastamento, em plano aberto.

O tempo total de texto em off foi de 14 minutos e 05 segundos, aproximadamente.

Teve 50 entrevistas, não necessariamente todos entrevistados diferentes, que retornavam, em outros momentos, quando então, suas imagens eram substituídas por imagens de objetos ou locais. O tempo total de entrevistas foi de 04 minutos e 05 segundos, aproximadamente. Teve 18 passagens dos repórteres, com um tempo total de 04 minutos e 05

segundos, aproximadamente. A quantidade de sobre sons, foi de 34, com um tempo total de 2 minutos e 05 segundos, aproximadamente.

Aos 06 minutos e 43 segundos, a repórter Kíria Meurer faz uma passagem com o seguinte texto, enquanto o drone desce de uma altura de 05 metros, aproximadamente, em um plano aberto, finalizando o movimento em plano médio aberto, na repórter: “Em busca de saúde, tem gente que não pensa duas vezes. E Gasta um pouco mais em feiras e supermercados”. O texto acima em nada equivale à imagem de drone, já que ela não está falando do local, não situou onde fica, qual a praça, etc. Uma imagem em plano médio aberto, feita com a câmera, com a repórter em aproximação da câmera, seria mais interessante para essa passagem.

Aos 14 minutos e 41 segundos, um bom plano geral de drone, em afastamento, sobre as terras do agricultor. Off: “Mas ele aposentou a tesoura porque descobriu um verdadeiro tesouro aqui mesmo, nas terras onde sempre viveu”. Mas esse plano poderia ser facilmente substituído por um plano geral, com um movimento de panorâmica.

Aos 15 minutos e 59 segundos, uma imagem de plano geral, feita pelo drone, em aproximação na cidade, com o texto: “Em Santa Rosa de Lima, no interior de Santa Catarina, a produção de orgânicos está mudando a vida da cidade”. E prossegue com outro plano, sem o drone, mas uma panorâmica vertical da igreja, feita pelo cinegrafista. Se logo depois da imagem do drone viesse a imagem da produção de orgânicos, casaria bem o texto com as imagens. Mas o problema aqui é que o sobrevoo do drone não mostra a produção de orgânicos. Pelo menos quando a repórter falasse que a produção de orgânico está mudando a vida da cidade, seria usual que aparecesse.

Aos 17 minutos e 01 segundos, a repórter pergunta, em off: “Sabe aquele antigo jeito de criar galinha solta no quintal? Pois essa é a base de produção de frangos orgânicos”. Nesse momento, abrem as portas do galinheiro e as galinhas saem, com um plano feito pelo drone, abrindo em plano geral e em afastamento. Como a repórter fala sobre o frango orgânico, não vemos algum propósito de um plano aberto, e sim um plano fechado, ou um plano médio dos frangos. Ou mesmo um plano geral, mas com a câmera de baixo, na frente da porta do galinheiro.

Aos 17 minutos e 24 segundos, a voz em off do entrevistado diz: “A água vem de nascente que nasce lá em cima no mato, né, passa no filtro e vem até o aviário”. Drone “desce” a nascente, em um plano geral e em afastamento. Somente após esse depoimento é que há um plano fechado da água correndo pelas pedras que temos a oportunidade de ver a pessoa que está dando a entrevista. No caso, sua entrevista foi usada como explicação do processo. O que

poderia ter sido feito com a voz da repórter em off, ou até mesmo uma passagem, na beira da nascente.

Aos 17 minutos e 53 segundos, a passagem, em plano médio aberto, que segue com o drone abrindo para um plano geral, tem o seguinte texto: “Mesmo assim, esse tipo de investimento vale tanto à pena, que a produção de frangos orgânicos aqui na região de Santa Rosa de Lima, triplicou nos últimos quatro anos”. O texto induz felicidade, com a missão da produção que triplicou. Uma maneira de expressar esse sentimento é mais aproveitada com uma imagem que tenha uma trilha sonora que corresponda a essa sensação. E o drone, produz essa imagem, que nos aproxima da luta vencida, da batalha ganha e da espetacularidade. Mas que, na realidade, um plano médio da repórter, que o comporia ao se levantar, com os frangos em perspectiva, já daria a informação por completa.

Aos 20 minutos e 58 segundos, Kíria Meurer fala em off: “E o seu Valmir, já faz planos para os outros filhos”. A imagem é do drone em plano geral e em descida. Melhor seria continuar com a imagem do plano interior, em que o homem está dentro do galinheiro com um dos filhos, continuando com o texto, até o final. Para passar para o plano seguinte, o geral, com o drone, colocam uma tomada da máquina em que estão usando. Mas há uma descontinuidade, de qualquer forma, pois o seu Valmir já aparece sentado, na beira do açude, com o resto da família. E em seguida, o seu Valmir aparece ao lado da repórter, na frente do galinheiro, em um misto de entrevista e passagem, pois a repórter, em quadro junto com ele, faz comentário a respeito do “sorriso na orelha do pai faceiro”.

Aos 21 minutos e 20 segundos, colocam em seguida, outra imagem em plano geral do drone, em aproximação, em uma altura baixa, que à princípio, daria um rasante no gado na beira do rio, mas sobe, ganhando altura. E serve de passagem para a outra repórter, que diz, em off: “Nada de estresse. Também, com um visual desses. O tempo passa bem devagar por aqui”. Ela menciona o tempo. E o visual, remete à natureza. Temos dois substantivos que são propícios a serem usados em imagens com planos gerais, com movimentos de câmera ou de drone. Seria difícil caracterizar em imagens com planos fechados. Talvez uma pessoa numa rede, ou um cachorro bocejando. Mas a observância do uso das imagens aéreas feitas pelos drones, nos mostram que palavras usadas que abranjam termos gerais, são constantemente usadas para combinar com essas tomadas.

Outro exemplo, aos 21 minutos e 49 segundos: “É a natureza que manda”, diz Cláudia Gaigher em off, enquanto drone sobrevoa um campo alagado, em plano geral e em afastamento, tudo regado a uma trilha sonora que fortalece o conceito.

A repórter, aos 21 minutos e 53 segundos, faz uma passagem em que o texto, novamente, fala em natureza e nos remete a sua grandiosidade. A imagem é de drone, saindo da repórter em enquadramento de plano médio aberto, da câmera de baixo, para um plano geral e em aproximação, feito pelo drone, pelo rebanho de gado, na beira do rio. O texto foi esse: “Esse rebanho só come capim nativo e nunca tomou remédio. Os pantaneiros descobriram que a vocação do Pantanal é essa, produzir carne orgânica aproveitando essa natureza conservada”.

Em off, aos 22 minutos e 25 segundos, com a imagem de drone parada no alto, em plano geral do gado, rio e vegetação, a repórter diz: “Essa beleza toda faz parte de uma forma diferente de se criar gado”. O adjetivo a que se refere no texto, beleza, faz com que a impressão pessoal da repórter seja a impressão de todos os telespectadores, fato corriqueiro nesse tipo de imagem e plano, feitos pelo equipamento aéreo.

Aos 23 minutos e 50 segundos, falando sobre o gado, Cláudia Gaigher diz: “Tem que saber de onde veio e como foi tratado”, em um plano geral feito pelo drone, com os bois em baixo no cercado. Tecnicamente, a melhor opção de plano seria a de continuar com a câmera de baixo, perto dos animais, com enquadramentos mais fechados, mostrando os detalhes da relação dos bois com seus tratadores, que aparecem anteriormente em outras cenas.

Para falar da produção de bois orgânicos, que é pequena ainda no Brasil, uma única imagem é usada para a frase da repórter em off: “A produção do boi orgânico ainda é pequena, não chega a um por cento da carne bovina produzida no Brasil”. A imagem situa bem o gado preso no cercado da propriedade, já que a repórter dá o dado de produção desse tipo de carne consumida. Mas poderíamos usar planos mais fechados para passar essa informação.

Aos 25 minutos e 48 segundos, esse off é coberto com imagens de bois no campo, mas a repórter fala da mesa dos consumidores: “Por enquanto, só no Brasil, o gosto do Pantanal começa a chegar as mesas”. Essa imagem feita pelo drone, em plano geral e acompanhando com um movimento de panorâmica, o rebanho de gado, é mostrado enquanto ela fala dos consumidores, Ficamos esperando ver as imagens das pessoas nos restaurantes e nas casas, apreciando o produto, em planos médios e fechados.

4.7 RIO SÃO FRANCISCO-2016

Dados de identificação

Evento: Rio São Francisco

Período: 2016

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão
Data do episódio: 20/12/2016
Tempo total de duração: 40'
Horário: 21:55 – 22:35
Apresentação: Sérgio Chapelin
Reportagem: Bette Lucchese, Beatriz Castro
Imagens: José henrique, Augusto César
Edição de imagens: Lilian Cavalheiro
Produção: Ana Rita Mendonça, Arlete Heringer

4.7.1 Contexto

As equipes fazem uma viagem por um gigante brasileiro: o rio São Francisco. Paisagens e personagens extraordinárias. Um rio que surge nas montanhas, atravessa o sertão e passa por cinco estados antes de chegar no mar. Milhões de pessoas precisam desse rio para sobreviver. Seja para ter água para beber, para a pesca, ou para o trabalho na agricultura em suas margens. Pessoas que se movem no ritmo das águas. Vidas brasileiras marcadas por um rio de histórias.

Uma reportagem que conta o cotidiano dos moradores, suas histórias que se confundem com a história do rio. Uma pauta turística, histórica e social, pois mostra as construções de barragens e obras que podem melhorar ou afetar a vida das pessoas negativamente. Depoimentos carregados de emoção e de memórias, uma das características desse episódio, que retrata muito bem os fatos históricos desse rio. As repórteres Beatriz Castro e Bette Lucchese são repórteres já acostumadas com matérias nacionais.

4.7.2 Descrição

As equipes contaram com o uso de drones para elaborar planos abertos, principalmente para o começo dos blocos, para introduzir o texto do repórter nas paisagens, embora esse uso não seja predominante e nem excessivo. Muitos encadeamentos de planos.

Usou o recurso de time-lapse e hyper-lapse, aceleração das imagens e dos movimentos de câmera, respectivamente.

A reportagem contou com 15 minutos de off, aproximadamente, 17 passagens com o tempo total de 4 minutos e 50 segundos. Foram 54 entrevistas, nem todos os entrevistados

diferentes, com o total de 8 minutos e 05 segundos. A quantidade de sobe som foi de 62, com um tempo total aproximado de 4 minutos.

A 01 minuto e 13 segundos, a repórter Bette Lucchese descreve o plano geral feito pelo drone, em movimento de afastamento, em voz off: “Ah! Se as montanhas de Minas pudessem falar”. Mais uma vez a imagem feita pelo drone suscita poesia. Tecnicamente, o plano feito pelo drone enquadra todo o rio, em seu movimento de descida. As montanhas não são visualizadas.

A 01 minuto e 25 segundos, outra imagem feita pelo drone faz a repórter continuar em sua descrição poética: “O rio mais amado do Brasil, é um filho de muitas mães”, diz ela sobre o plano geral e em movimento de aproximação, sobre um pedaço bem estreito do rio.

Em outro momento do off, denomina de “catedrais de pedra”, fazendo uma alusão, comparado a uma igreja as montanhas de onde saem água. A 01 minuto e 31 segundos: “Dentro dessas catedrais de pedra, brotam as águas que atravessam cinco estados do Brasil e transformam milhões de vidas”.

Aos 05 minutos e 09 segundos, uma passagem da repórter que seria um bom momento para uma imagem com o drone, abrindo em plano geral, mostrando todo o leito do rio. Mas optaram por abrir o zoom da câmera, o que resultou no mesmo efeito. O texto: “Esse ponto aqui onde eu estou, era bem fundo, o cascalho tomou conta do leito, o garimpo, não fez bem para o rio, para a vegetação, nem para a maioria dos garimpeiros que nunca ficaram ricos”.

Aos 06 minutos e 19 segundos, em off, a repórter fala que identificaram uma nascente do rio São Francisco e a primeira imagem é de drone, em plano geral. Posicionamento correto, para situar e identificar o lugar, já que ela está falando de equipamentos de satélite. Mas poderia mostrar logo em seguida, em um plano fechado, mas foi priorizada uma entrevista com especialista no local, o que fez demorar a mostrar a imagem da nascente.

Aos 07 minutos e 02 segundos, uma imagem de drone, em plano geral e aproximação, mostra bois no campo, em uma área devastada. Exatamente o oposto do que fala no off: “O sonho dele (entrevistado), é ver essa área preservada”. É a imagem usada para mostrar o contrário: preservação e devastação.

A passagem de Beatriz Castro, aos 07 minutos e 50 segundos, no alto do canyon, pelo seu texto e pela imagem do drone, que abre em plano geral, mostrando toda a paisagem fala de três coisas que ficam ressaltadas devido ao tipo de enquadramento e plano: a exuberância, um substantivo que nos remete ao adjetivo que a define, e que sentimos com esse tipo de plano; a grandeza, através do adjetivo grandioso; e a imensidão, que nos leva a pensar no adjetivo imenso.

O texto: “Estamos numa das paisagens mais exuberantes do interior do Brasil. No canyon do Rio São Francisco, uma obra que a natureza levou milhões de anos para construir. Aqui, em pleno sertão, uma fenda gigantesca rasga a terra seca ao longo de sessenta e cinco quilômetros. E diante dessa imensidão, a gente se sente pequenininho”.

Aos 08 minutos e 25 segundos, texto em off da repórter enaltece a cor da água do Rio São Francisco: “uma combinação perfeita com o verde esmeralda que colore o rio”. O drone se posiciona em descida, em um plano geral sobre o rio e os rochedos.

Aos 08 minutos e 48 segundos, o off da repórter recebe o seguinte texto: “E pensar que o canyon chega a 180 metros de profundidade graças à ação do homem, que transformou o monumento da natureza num reservatório gigante”. Entre os planos usados, está o de drone, para a última parte dessa frase, um plano geral e um movimento de panorâmica, onde consegue corresponder ao texto com esse adjetivo que significa algo acima do normal, descomunal, colossal.

As imagens de drone, além de serem constantemente adjetivadas, neste caso aqui, faz menção à quantidade, a uma coisa numerosa. Aos 10 minutos e 23 segundos, o drone serpenteia pelos canais de irrigação, em aproximação e com o movimento acelerado, em plano geral: “Quatrocentos e setenta e sete quilômetros de canais vão atravessar o sertão, para levar água a quatro estados do nordeste”.

Aos 12 minutos e 27 segundos, texto em off remete ao passado do rio, com constantes agressões do homem: “É da história do São Francisco. Um rio que sempre sofreu agressões para servir ao homem. E a natureza paga um preço alto”. Plano geral do drone em afastamento sobre o rio São Francisco.

Aos 15 minutos e 50 segundos, a imagem em plano geral do rio São Francisco é usada para cobrir a imagem da entrevistada, ou seja, é usada a fala dela, enquanto o drone sobrevoa em plano geral e em aproximação: “Ele é rico. Ele é rico, dá água pra nós beber, pra fazer tudo”... Com essa artimanha, enfraquece, tira o poder do entrevistado, que poderia ter a sua imagem explorada em outros planos mais aproximados nesse momento.

A repórter Beatriz Castro, aos 17 minutos e 40 segundos, diz, em off: “Os caminhos do São Francisco sempre levaram vida para o nordeste”. Aqui, dois planos gerais de drone, um em aproximação e outro em passeio, com a imagem lateral do rio. Mas esse segundo plano prioriza mais as rochas na beira do rio do que o rio em si. Uma alternativa seria continuar com o plano anterior, aumentando seu tempo de imagem. Mas qualquer plano aberto, compondo com a vegetação da beira do rio, se adequaria melhor ao texto falado, que fala em vida.

Aos 24 minutos e 58 segundos, fazendo menção à história de vida de uma entrevistada, é usado um plano geral de drone, em movimentação para frente sobre a água do rio, a repórter fala em off: “Fugindo da ditadura, dona Lourdes passou sete anos navegando pelo rio São Francisco”. Qualquer imagem em que a entrevistada estivesse presente, com qualquer tipo de plano, seria mais interessante do que a imagem de drone sobre o rio. Talvez o drone pudesse fazer um plano geral, saindo do local da entrevista, mostrando a repórter e a entrevistada, em um movimento de subida, fosse mais interessante.

Aos 30 minutos e 37 segundos, a repórter pergunta em off: “Vocês já ouviram falar de baiano?”. Enquanto mostra um plano aberto do homem no cavalo. E o off continua: “Mistura que só o São Francisco pode proporcionar: baiano com mineiro”. Como ela está falando de pessoas e começou com a imagem do homem à cavalo, a imagem do drone, em plano geral, em seguida, é dispensável. Melhor permanecer em planos aproximados, em pessoas e rostos.

Mais uma vez, imagens em plano geral feitas pelo drone, são usadas para cobrir informações históricas. De 32 minutos e 11 segundos, até 32 minutos e 22 segundos, são usados 3 imagens de drone em planos gerais para cobrir esse texto em off: “Penedo, com seus monumentos e casarios coloniais, é herança de um importante entreposto comercial. Daqui, parte do açúcar do nordeste, saía direto pra europa”. Poderia-se pensar aqui em usar imagens de fotos antigas, que contassem a história do lugar.

Aos 33 minutos e 54 segundos, com a imagem de drone em plano geral, se aproximando do rio pela plantação, a repórter pergunta em off: “Mas será que esse milagre é eterno?”, dando uma conotação quase religiosa à imagem visualizada. E segue em off: “Esse imenso tapete verde, também cresceu graças às águas do São Francisco”. E o drone completa seu voo, chegando em cima do rio. Será que, se não houvesse a imagem do drone, a primeira frase, em que a repórter questiona se o “milagre é eterno”, ainda estaria no texto? Possivelmente, não. O texto começaria pelo “imenso tapete verde”, com um plano geral feito pela câmera ou uma panorâmica, em plano geral. A imagem do drone provoca certos pensamentos que não comportam a realidade. Espetaculariza o texto.

A imagem feita pelo drone, em plano geral e em movimentação para a frente, nos campos de plantações, também serve para se dar menção ao futuro, os acontecimentos que ainda estão por vir. No caso, aqui, aos 34 minutos e 35 segundos, o off de Beatriz Castro leva-nos a essa conclusão, ao introduzir o entrevistado que fala dos possíveis rumos das plantações que estão por vir. Em tempos não muito remotos, esse tipo de texto era coberto com imagens preliminares do próprio entrevistado, que entraria com a entrevista depois da deixa da repórter,

no próprio off: “Mas os produtores vivem uma contradição. Comemoram a safra recorde, sem saber como será o futuro”.

Aos 35 minutos e 54 segundos, menção ao espetáculo na narrativa da imagem feita pelo drone: “O São Francisco é assim, transforma em espetáculo, cenas do dia a dia”. Drone segue pelo rio, em plano geral sobre os barcos coloridos na margem. Diríamos que o espetáculo é feito pelo drone.

A última imagem do drone é de 39 minutos e 22 segundos, com uma passagem de Beatriz Castro em cima do barco. Diz ela: “Depois de percorrer mais de dois mil e oitocentos quilômetros, o rio São Francisco se despede diante de uma paisagem exuberante, um deserto de areia”. O drone abre o plano para o geral, em movimento de afastamento, indo em direção a grande quantidade de areia na beira do rio. Mais uma vez, o texto nos remete a grandiosidade e paisagem fora do normal, tamanha beleza. Uma boa alternativa seria transformar essa passagem em texto em off, conjugando diversas cenas, em planos diferenciados, planos fechados, médios e abertos, em um conjunto de imagens que continuaria com a trilha sonora.

4.8 ANDALUZIA-2018

Dados de identificação

Evento: Andaluzia, na Espanha

Período: 2018

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão/ NSC TV

Data do episódio: 02 de novembro de 2018

Tempo total de produção: 41’’28

Horário: 21:55 - 22:36

Apresentação: Sérgio Chapelin

Reportagem: Kiria Meurer

Imagens: Jean Carlos e Marcos Schmitt

Imagens drone: Jean Carlos

Produção: Ana Beatriz Azevedo e Elaine Simiano

Direção: Margarida Santi

Edição de imagens: Allan Postal e Roberto Cavalcanti

4.8.1 Contexto

Em Andaluzia, uma das regiões mais famosas do mundo, os repórteres atravessam a trilha que já foi considerada a mais perigosa do mundo. Visitam lugares bucólicos, onde as pessoas vivem sem pressa. Vão mostrar a floresta de pedra, que nasceu do fundo do mar, as paisagens deslumbrantes que aparecem em filmes e novelas, inclusive da Globo. Andaluzia tem a maior plantação de azeitonas do mundo, e a equipe vai falar do valor medicinal do azeite de oliva. Pesquisadores revelam qual a quantidade diária que se tem que consumir para melhorar a saúde. A NSC TV de Santa Catarina foi a responsável pela reportagem conduzida na tela por Kiria Meurer.

4.8.2 Descrição

A reportagem começa com muitas imagens de drone, em planos abertos e em movimento de aproximação ou afastamento. A repórter mantém um texto espetacularizado, onde há uma combinação da narrativa com a imagem em curso.

As informações jornalísticas foram dificultadas pela beleza das imagens e do lugar, que inspiraram também a repórter a fazer uma grande quantidade de passagens e pequenas inserções. Até nas entrevistas, na maioria delas, conta com a imagem da repórter, em plano médio, junto com o entrevistado. A repórter dança com um entrevistado, inserindo-se cada vez mais na matéria.

Apesar das muitas imagens em plano aberto e em movimento, os cinegrafistas conseguem, em um determinado momento, trabalhar com planos variáveis.

O tempo total de texto em off foi de 15 minutos. Foram 48 passagens, com o tempo total de 08 minutos e 10 segundos, aproximados. Houve 25 entrevistas, nem todas com entrevistados diferentes. Muitas vezes, o entrevistado era intercalado com imagens, voltando em seguida. O tempo total foi de 03 minutos aproximadamente. A quantidade de sobe som, foi de 31, com um tempo total de 02 minutos, aproximados.

Esse episódio, caracterizamos como o mais importante para demonstrar a mudança na linguagem e na narrativa usando as imagens feitas pelo drone para compor a reportagem em televisão. Foi onde mais se observou os adjetivos e até figuras de linguagem, como metáforas, onde se faz comparações diversas, produzindo sentidos figurados e prosopopeias, dando vida a objetos e seres inanimados, personificando-os através de sentimentos humanos.

A reportagem começa com muitas imagens de drone, em planos abertos e em movimento de aproximação ou afastamento. No começo da reportagem, tem-se 08 planos gerais feitos com esse equipamento, todos em seguida, um após o outro, totalizando 01 minuto e 30 segundos. A repórter mantém um texto adjetivado, onde há uma combinação da narrativa com a imagem em curso.

A 01 minuto e 29 segundos, a repórter Kíria Meurer, em cima de uma imagem de drone, sobre montanha, castelos e região, em plano geral e em afastamento, que inicia a reportagem, pergunta, em off: “Existe um lugar onde a **Espanha pode ser mais Espanha?** Estamos no berço das maiores tradições desse país”. Difícil analisar um texto que sugere ser poético. Ainda mais com a trilha sonora envolvente e que causa suspense pelo o que está por vir. Mas em uma reportagem jornalística, começar com dados da população ou da cidade, seria interessante.

A 01 minuto e 43 segundos, Drone em plano geral, em afastamento, sobre a cidade.

“Uma região que se **espreguiça** ao sul da Península Ibérica, batizada de Andaluzia”. Aqui, temos o uso de uma figura de linguagem para compor o texto, personificando a região, em um uso claro de prosopopeia.

A 01 minuto e 55 segundos, o texto em off: “Juntos, vamos atravessar cenários que **guardam memórias** de grandes civilizações”, junta-se com a passagem, enquanto o drone vem, em plano geral, em afastamento, descendo a rampa de pedra e passa pela repórter, que está sentada: “Vem com a gente, a nossa **aventura** está só começando”. Na parte do off, a narrativa é de grandeza, que remete ao passado histórico. Na passagem, a narrativa é de convite para o grande evento, épico, que está para começar, enquanto o drone se afasta ao som de uma fantástica trilha sonora.

Aos 02 minutos e 16 segundos, o repórter diz em off: “Seguimos em busca do **espírito** Andaluz”, enquanto drone está em plano geral e em aproximação de um castelo. Aqui, claramente está a tentativa de mitificar a narrativa, dando um sentido sobrenatural à imagem, através de seu texto.

E na contínua busca por esse “espírito”, aos 02 minutos e 20 segundos, produz o off: “Estaria ele nas **montanhas** que **acolhem** aldeias tranquilas?”, enquanto drone percorre a rua, em plano geral e aproximação. No seu entender, as montanhas teriam o poder de acolher o tal espírito.

E continua perguntando: “Habitaria as árvores **sagradas** que **desenham** um sem fim de horizontes?” Enquanto drone percorre a plantação de oliveiras, em plano geral e em subida.

Mais uma vez, dando características humanas às árvores, e também características religiosas, sagradas, que desenham até onde a vista pode alcançar.

Mas talvez o espírito Andaluz “**estivesse perdido** em um labirinto de pedra”, diz ela, ainda em off, aos 02 minutos e 36 segundos. E o drone, em plano geral e em subida, sobre as pedras da montanha.

“Se ele fosse dramático, poderia estar **escondido** nos desfiladeiros que roubam o nosso fôlego”, finaliza a repórter, em busca do espírito Andaluz, depois de muitos planos de drone, aos 02 minutos e 44 segundos. Mais uma vez, a narrativa de Kíria Meurer dá vida a uma parte da localidade, agora, os desfiladeiros, que são capazes de cometer um roubo. É claro que são figuras de linguagem, um texto pretensamente poético, inspirado nas imagens fabulosas feitas pelo drone.

Aos 04 minutos e 30 segundos, a repórter diz, em off, enquanto drone e faz um plano geral e em aproximação pelo conjunto de casas: “A **alegria** atravessa o isolamento das montanhas”. Pode ser que o conjunto de casas brancas, com o tipo de plano usado, tenha despertado esse sentimento na repórter, dado essa conotação, pois a imagem, por si só, não demonstra qualquer tipo de sentimento.

E completa, em seguida, aos 04 minutos e 34 segundos, com outra imagem de drone, em plano geral e em aproximação: “E alcança pequenos vilarejos. Aldeias que **repousam** no alto das colinas”. Apesar de a imagem mostrar casas também na parte de baixo da colina. E a aldeia, no pensamento da repórter, está repousando, dando outra característica humana para esse conjunto de casas.

E essas mesmas aldeias: “**Abraçam** penhascos cinematográficos”, drone em passeio pelo alto da colina.

E completa, aos 04 minutos e 45 segundos: “E **se equilibram** a beira de precipícios”. Drone em afastamento, em hyperlapse, aceleração de seu movimento.

Aos 06 minutos e 20 segundos, um plano geral do drone se aproximando da rua principal da localidade inspira à repórter: Tão pequena e tão **charmosa**. Setenil de las Bodegas não soma mais que três mil habitantes.

“O povoado do seu Antônio, cresceu assim: **se aninhando, se encaixando**”, diz aos 06 minutos e 29 segundos. A imagem do drone é em plano geral e em movimentação para a frente, passando por entre as janelas das casas, dos dois lados do rio.

Aos 06 minutos e 34 segundos, a primeira vez que a repórter faz um pedaço de texto em off para cobrir a imagem de drone em plano geral e aproximação, sem usar uma figura de linguagem, uma linguagem poética, ou adjetivos. Mas ela fala do leito do rio, que mal se

consegue ver por causa da movimentação da imagem: “Sem alterar a obra do rio, que escavou o traçado das rochas”. Neste caso, imagens da câmera de baixo, no nível da rua, certamente mostraria melhor o leito do rio. Um plano médio do rio, seguido de um plano fechado.

Aos 06 minutos e 45, segundos, continuou um off que perguntava: “Em que outro lugar do mundo você poderia erguer uma casa com uma única parede? O resto é obra da natureza, mostrando o drone em um plano aberto, costeando a rua com o grande rochedo que faz parte da construção das casas, dois planos, um aberto e outro plano médio das construções substituindo esse plano aéreo”.

Aos 08 minutos e 16 segundos, a repórter adverte: “Na próxima parada você corre o risco de se apaixonar”. Mais uma vez, Kíria Meurer deixa transparecer seu sentimento com a possibilidade dos telespectadores corresponderem a essa experiência pessoal, enquanto a imagem está em plano geral e em aproximação pelos rochedos, em direção à cidade de Ronda. E no mesmo plano, adjetiva a cidade, com o drone sobrevoando cada vez mais perto, as casas brancas: “Bem-vindo a rainha dos pueblos blancos. Musa de poetas e artistas”.

De 08 minutos e 36 segundos até 09 minutos e 10 segundos, são 06 tomadas de drone em plano geral, sendo 05 com movimentação do equipamento e um plano estático. Primeiro plano: “Cortada por um desfiladeiro gigante, ela parece ignorar a força da gravidade”.

Segundo plano: “Algumas imagens poderiam ter saído de um filme. Ou seria de uma novela?”

Terceiro plano: “Tá reconhecendo? O cartão postal de Ronda...”

Quarto plano: “Foi cenário de ‘Deus salve o rei’. Essa ponte é considerada...”

Quinto plano: “Um dos maiores feitos de engenharia do século 18”.

Sexto plano: “Ela esbanja charme e se exhibe toda prosa nas mais diferentes telas”.

Ao comparar as imagens a um filme, a repórter mistura realidade com ficção. Ainda mais depois de mencionar a novela brasileira, que se inspirou nas imagens da ponte e do castelo. Usa adjetivos como gigante, apela para o sobrenatural, que desdenha da força gravitacional e dá atributos humanos para um objeto inanimado, que é a ponte. As imagens de drone, propiciaram todo o texto espetacular. Claro que reconhecemos a dificuldade de se fazer planos de baixo, por causa dos penhascos. Mas poderiam ter trabalhado com planos abertos e com menos movimentação do drone.

Aos 09 minutos e 14 segundos, um plano geral e aproximação. Do penhasco para a grande arena onde se pratica as touradas. Esse movimento do drone entra em harmonia com o texto. Tudo é grandioso: “**O coração de Ronda** abriga a meca das touradas. A maior arena do

mundo”. Mais uma vez, atribui-se aspectos humanos na reportagem, uma personificação, agora, na cidade, que parece ter um sentimento pulsante, tal qual um órgão de uma pessoa.

Aos 09 e 38 minutos, uma imagem em plano geral e aproximação do rochedo, ficou meio sem sentido, apenas servindo de cena de suspense para a passagem que a repórter faz entrando numa mina: “E quando a gente pensa que já viu tudo, descobre que ainda tem muito para explorar”. Teria sido melhor se essa fala, estivesse junto com a fala da passagem, incorporada no seu texto.

Aos 11 minutos e 45 segundos, mais uma vez, a repórter utiliza-se de figuras de linguagem, que se assemelha a um paradoxo, quando fala em off: “Histórias bem mais antigas povoam uma Andaluzia árida. Se você quer decifrar as origens dessa **floresta de pedra**, não pode seguir sem antes visitar um passado remoto”. Enquanto o drone faz o plano geral subindo pelos rochedos.

Aos 12 minutos e 18 segundos, um bom exemplo de como uma imagem **macro**, feita em uma tomada com o plano aberto, pode se tornar uma imagem **micro**. O que era pra ser visualizado facilmente, é dificultado por não se visualizar em detalhes o que está sendo mostrado. A imagem torna-se outra coisa, fica pequena, os detalhes da imagem ficam por demais diminutos: “Esse é o Torcal, um parque que nasceu no fundo do mar”.

O melhor plano seria um plano geral, que poderia contar com um movimento panorâmico da câmera. O tempo dessa frase, se adequa a um movimento de 03 a 05 segundos.

Aos 12 minutos e 27 segundos, passagem em que ela diz: “Depois as pedras emergiram das profundezas, aí o vento e a chuva esculpiram as rochas, transformando esse cenário num dos lugares mais misteriosos do planeta”. Drone se afasta abrindo o plano para o plano geral. O texto da repórter lida com o fantástico e o misterioso, associado com a trilha que corrobora essa situação. E o próprio gesto com as mãos que Kíria Meurer faz sugere a ela um poder quase mágico, que faz o drone se afastar, numa situação de quase espetáculo. Melhor seria ter colocado a sua fala em texto de off, dando chance somente para a informação.

Aos 12 minutos e 45 segundos, com o drone ainda em afastamento, cada vez mais abrindo o plano, agora em off, a repórter diz: “Claro que não era uma chuvinha qualquer. No fim da era de gelo, a chuva ácida que caía feito dilúvio, dissolvia as pedras como se fossem **torrões de açúcar**”. Mais uma vez, apela para figuras de linguagem, agora, para uma metáfora, de comparação.

Também em off, uma frase curta para uma imagem de drone também curta, em plano geral e em passeio pelo alto das montanhas: “desfiladeiros e **cavernas**, que nossos olhos mal alcançam”. Nesse ponto, justificou a nossa falta de visão para não mostrar as cavernas, jogou a

responsabilidade na imagem, que não mostra. O plano geral pode ter essa característica. O que já não acontece com um plano mais aproximado em que podemos ter certeza de ver o que está sendo falado.

Aos 13 minutos e 24 segundos, mais um exemplo de narrativa buscando o fantástico, que combina com a imagem do drone em plano geral e em movimentação, enquanto mostra as montanhas de pedra, no texto em off: “Tem gente que chama esse lugar de palácio do vento. É o reino das figuras enigmáticas”. É o tipo de informação que não se tem como comprovar, visto que não tem um entrevistado que confirme a afirmativa da repórter. Essa retórica pode ter vindo da própria percepção da repórter.

Aos 16 minutos e 50 segundos, uma imagem em plano geral e movimentação sobre o rio e o texto: “O rio que corre lá embaixo esconde uma força descomunal. Foi ele que escavou esses paredões de calcário criando um cenário **dramático**”. Agora, já em uma imagem em aproximação aos paredões de calcário, o adjetivo usado não corresponde à realidade, visto que a natureza só pode provocar conotações e significados em quem a está observando. E o que representa para a repórter, não necessariamente representa para o telespectador, que pode dar outros significados para a mesma imagem.

Aos 17 minutos e 08 segundos, outro exemplo de adjetivação das imagens: “São quase oito quilômetros de uma beleza **vertiginosa**”. Imagem que termina com o drone em subida, mostrando o rio lá embaixo.

Aos 20 minutos e 17 segundos, off: “Estamos diante da maior floresta já plantada pelo homem. **Um mar** de oliveiras”. Drone percorre, em plano geral e em aproximação, a plantação de oliveiras. Mais uma vez, usando uma figura de linguagem, no caso, uma metáfora para expressar a quantidade de oliveiras.

Um pedaço de off no mínimo mal escrito, pois a repórter fala de uma trilha, enquanto a imagem é feita pelo drone, em plano geral e acompanhando a própria repórter andando de bicicleta em uma estrada de chão batido: “Pra conhecer essa trilha, só a pé, ou de bicicleta”, aos 20 minutos e 31 segundos.

O uso excessivo de drones pode dificultar que vejamos detalhes do que está sendo dito pelo repórter. É o que acontece aqui, nesse off, aos 21 minutos e 32 segundos: “Os árabes ergueram as primeiras muralhas em cima de ruínas romanas, há mais de mil anos. É um retrato do poder na idade média”. Aqui faltou mostrar os detalhes da construção, das ruínas em que fala a repórter. Em vez do plano geral aéreo, O encadeamento de planos, começando com um plano aberto das muralhas e seguindo com dois planos, um médio e outro fechado de algum detalhe, teria mais efeito.

Aos 21 minutos e 51 segundos uma passagem da repórter em que ela mais uma vez adjetiva a imagem mostrada, no caso, a construção do castelo, enquanto o drone sai do enquadramento dela e abre para o plano geral, se afastando: “Durante séculos a Andaluzia foi cenário de lutas entre cristão e mulçumanos, que construíram fortaleza como esta, em pontos estratégicos no alto da montanha, castelos que atravessam séculos, **imponentes**”.

Aos 23 minutos e 44 segundos, um momento de uma passagem com o texto: “**Olha aí de cima!** Os horizontes são desenhados por um sem fim de oliveiras”. E, então, a repórter direciona o olhar do telespectador, falando no imperativo: “**Suba mais!**”, enquanto drone, obedecendo a ordem dada, sobe para descortinar o grande plano. Além de suscitar adjetivos e figuras de linguagem em offs e passagens, o drone parece também empoderar o repórter. Isso mostra a relação de pouco domínio intelectual e criativo do operador. O que não acontece quando o repórter cinematográfico faz as imagens com a câmera, em uma relação de trocas de conhecimentos e combinações mútuas, com o repórter entrevistador.

Com a subida do drone, a repórter continua, agora em off, aos 23 minutos e 54 segundos: “Além do horizonte, tem mais oliveiras, compondo uma paisagem única no planeta”. Aqui é o caso, também da visualização das oliveiras ficarem prejudicadas pela grande altura da imagem e do plano aberto. É o macro se transformando no micro, onde temos que nos esforçar para ver algo. Até agora, não vimos uma azeitona de perto.

A repórter diz “horizonte duas vezes, o que nos leva a conclusão que a narrativa dela, prioriza as imagens de cima”. Uma alternativa para essa passagem seria a repórter ter gravado perto de uma oliveira, com a câmera saindo dela, em um movimento de panorâmica, ou a repórter vir caminhando entre as oliveiras. A única informação, ela deu antes do drone subir para o plano geral: 100 milhões de oliveiras.

4.9 FELICIDADE-2019

Dados de identificação

Evento: Felicidade

Período: 2019

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão

Data do episódio: 25/10/2019

Tempo total de duração: 38'27

Horário: 21:55 - 22:33

Apresentação: Glória Maria e Sandra Annenberg
Reportagem: Beatriz Castro e Hélder Duarte
Imagens: Rogério Lima, San Costa, Antônio Henrique
Edição de imagens: Juana Amorim
Produção: Beatriz David De Sanson
Direção: Márcia Monteiro

4.9.1 Contexto

Os apresentadores começam perguntando o que é felicidade. Pesquisadores, cientistas, psicólogos e médicos, respondem. Contentamento, alegria, paz interior, equilíbrio. O curso de “felicidade” é um dos cursos mais procurados nas universidades, Cientistas revelam que amizade, generosidade, atividades em grupo, podem nos aproximar desse sentimento. Alimentos e exercícios físicos podem aumentar essa sensação de felicidade.

Os mestres na arte da felicidade podem ser pessoas simples, do nosso dia a dia. A pauta é de comportamento e motivacional. A matéria lida bem com a emoção.

4.9.2 Descrição

A reportagem contou com os recursos de time-lapse e hyper-lapse, ou seja, a aceleração do tempo e a aceleração dos movimentos de câmera, respectivamente. O drone foi usado pontualmente e não teve seu uso exagerado, para fazer imagens em planos abertos e em movimentação. Teve seu uso em um momento interessante, onde se emenda um plano sequência do drone, entrando pelo edifício, com texto do repórter em off, até emendar com uma passagem do repórter, feita também com o drone, dentro do auditório. A reportagem, em se tratando de imagens, possui planos variados, desde o fechado, de detalhes, até os planos abertos. único episódio dos Globo Repórteres analisados que os dois repórteres fazem passagens juntos, lado a lado. A trilha sonora corrobora o sentimento de felicidade que a reportagem salienta.

O tempo de passagem dos repórteres foi de 2 minutos e 10 segundos, aproximados, com 15 passagens. Houve 51 entrevistas, no tempo total de 14 minutos e 05 segundos, aproximados.

O tempo de off foi de 07 minutos, e o tempo de sobe som foi de 05 minutos e 05 segundos, aproximados, com 36 sobe sons.

A primeira imagem do drone analisada foi aos 04 minutos e 46 segundos. Em off, Hélder Duarte pegando o gancho do entrevistado que diz que já teve muitos problemas: “E foram muitos mesmo. Uma história de sobrevivência que Michel contou pra gente”. A imagem é do drone começando a se afastar para um plano geral, mostrando pai e filho se abraçando na beira da lagoa. Mas logo o movimento é cortado e já aparece o entrevistado na sua casa, brincando com o filho no chão. Constatamos que a frase curta do off não possibilita o uso do drone nesse caso. Além do mais, há um pulo, um erro de continuidade, já que o entrevistado estava na beira da lagoa e depois, já está em casa. A melhor alternativa era um plano mais aproximado dos dois, pai e filho, já que havia um plano mais aberto, pegando-os de costas. E um insert, uma imagem da casa, antes que a mesma aparecesse de novo.

Aos 05 minutos e 42 segundos, uma imagem de drone em plano aberto, e em subida, vem logo em seguida de outro plano aberto, mas com a câmera do cinegrafista. Mas as duas imagens mostram a mesma cena: Pai e filho capinando. A alternativa mais correta seria um plano fechado no rosto de cada um. O off do repórter: “Para ajudar no sustento da família”.

Aos 05 minutos e 45 segundos, outra imagem de drone, em subida e em plano geral, na passagem do repórter que fala: “Depois, ele foi embora, foi pra cidade em busca de uma vida melhor, em busca da tal felicidade”. O movimento de subida continua, com a trilha sonora, mesmo depois do fim da fala do repórter. Interessante o direcionamento com a mão do repórter para sinalizar que o entrevistado foi embora. Serve também como um direcionamento de nossa visão é como uma ordem para que o drone levantasse voo. O mesmo caso da reportagem sobre Andaluzia. O repórter usa o modo imperativo para dar a informação. Esse plano aéreo poderia ser mantido, se o plano aéreo anterior, de pai e filho capinando, fosse retirado da edição, pois é uma boa cena de passagem para outra repórter que participa desse episódio, a Beatriz Castro.

Aos 5 minutos e 59 segundos, a repórter faz sua primeira passagem, aproveitando essa imagem em plano aberto de cima das árvores, combinando com a imagem do repórter anterior. Se não fosse por essa razão, de olharmos o conjunto das imagens dos planos gerais feitos pelo drone, não teria necessidade, pois dura apenas 02 segundos e a câmera de baixo, do cinegrafista, já a enquadra em plano geral, mas de corpo todo, somente, continuando a passagem.

Entre os episódios analisados, esse teve o maior plano feito pelo drone, em termos de plano sequência. Aos 08 minutos e 57 segundos, o drone entra pela porta da faculdade, percorre todo o ambiente, até chegar na repórter, que emenda com o texto da passagem. Começaremos com o texto do off: “Já é a disciplina mais disputada da universidade. A procura foi tanta que as aulas tiveram que ser transferidas para o auditório da biblioteca”. E emenda o movimento de

aproximação do drone, até passar por ela e chegar no professor, na passagem: “Mas será que felicidade se aprende em sala de aula? A gente veio conferir”.

Em outro momento, 04 planos gerais e em movimentação de drone são usados para cobrir as respostas do entrevistado, usando imagens dele correndo na praia, embora esteja sentado no sofá, no momento da entrevista, aos 14 minutos e 11 segundos: “A gente coloca felicidade como o resultado do sucesso, né? Mas felicidade não é o fim, felicidade é o caminhar. Então o que que eu tento fazer? Esse meu caminhar eu procuro ser feliz”. Já que a fala do entrevistado foi usada como texto em off, nada impediria da repórter colocar no seu próprio texto, essa fala dele, como off. Porém, perderia força. Nada melhor do que a informação sair da boca do entrevistado. Mas ao tirar a força da imagem do entrevistado, priorizando planos gerais dele correndo na praia, houve um enfraquecimento dessa própria entrevista, que já não contou com a imagem dele para dar veracidade.

Aos 22 minutos e 23 segundos, uma imagem em aproximação, em plano geral, mostra o grupo de mulheres caminhando pelo parque. O drone passa por elas, num efeito de aceleração e termina em uma imagem vazia. Se a câmera tivesse sido posicionada no chão do parque, enquadrando em plano geral o grupo se aproximando, teria surtido um melhor efeito, visto que o próximo plano, é um plano fechado dos rostos. O texto em off: “Há trinta anos, é assim quando se encontram”. Aos 24 minutos e 09 segundos, drone em movimento para a frente, em time-lapse, até chegar em plano médio aberto da repórter, com mulheres de fundo. O plano do drone fica desnecessário, se levarmos em consideração que a repórter só começa a falar quando é enquadrada para a passagem, onde diz: “A verdadeira amizade, que traz felicidade é feita de conexões na vida real, requer aproximação e quanto mais olho no olho, melhor”. Com esta fala, o drone se aproxima para fazer um plano fechado dos rostos, com um movimento lateral, mas usando também o recurso de time-lapse para acelerar o plano. Essa movimentação próxima dos rostos, em plano fechado, é difícil de se encontrar nas reportagens e é difícil de ser executada. A participação do drone na passagem poderia ter começado no enquadramento em plano médio aberto na repórter e terminando próximo aos rostos, somente, sem o plano geral, do alto.

Aos 35 minutos e 59 segundos, mais um caso em que se cobre imagens do drone, em plano geral, com o áudio da entrevistada. No caso, agora, de pessoas correndo no parque: “É por isso que muitas vezes, os primeiros quinze minutos são muito difíceis, e depois a pessoa começa a ter a sensação de bem-estar e começa a parar de doer. Esse recurso pode causar desinteresse pela informação, já que você não está vendo quem está falando”.

E aos 35 minutos e 58 segundos, outro plano geral e em subida do drone é usado para cobrir a fala da entrevistada: “No começo eu também não gostava”. E o repórter, pergunta,

também sem a imagem dele, ainda na imagem feita pelo drone: “Ah, você não gostava?” E ela responde, ainda sem imagem: “Não gostava de correr. Era um sofrimento”. Era normal, tempos atrás, usarmos inserts, ou até mesmo imagens de contra plano para fazer parte da entrevista, conseguir cortar algum ponto da fala do entrevistado e emendar com outro pedaço. Hoje isso é feito com cenas em planos gerais, captadas pelo drone.

Aos 36 minutos e 46 segundos, plano geral de drone sobre o parque. A repórter pergunta para a entrevistada, mas com a voz em off: “Qual a sensação agora?”. De prazer, porque a felicidade além de ser um estado de espírito, te traz um prazer muito grande responde a entrevistada.

Aos 37 minutos e 15 segundos, Beatriz Castro finaliza, em off: “Todo mundo sempre ganha buscando viver melhor”, enquanto drone faz uma panorâmica em plano geral sobre o parque. A trilha sonora e a imagem contribuem para corroborar o texto da repórter, que fala sobre ter melhor qualidade de vida.

4.10 SERRA CATARINENSE-2020

Dados de identificação

Evento: Serra Catarinense

Período: 2020

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão/NSC TV

Data do episódio: 24/08/2020

Tempo total de duração: 38'57

Horário: 21:55 – 21:33

Apresentação: Sandra Annenberg

Reportagem: Ricardo Von Dorff

Imagens: Jean Carlos, Marcos Schmitt

Edição de imagens: José Almeida

Produção: Margarida Santi

Direção: Mário César Gomes

4.10.1 Contexto

O caminho pelo “teto” da serra catarinense, a 1800 metros de altura, à beira de cânions. Os segredos da serra, mais conhecida pelos estrangeiros do que pelos brasileiros.

A fruta nomeada como a “fruta do futuro”, antidepressiva e anti-inflamatória, nascida na serra e que faz sucesso na Nova Zelândia. O mel que não vem das flores é o mais rico em substâncias contra o envelhecimento. A terra onde o tempo parou. O mesmo cenário do que o de 200 anos atrás e que tem apenas 400 moradores. Coprodução com a NSC TV, afiliada da Rede Globo em Santa Catarina. A pauta é turística, mas também histórica. Ricardo Von Dorff, fez a reportagem.

4.10.2 Descrição

A reportagem contou com recurso de time-lapse em muitas imagens. Muitas imagens de drone na introdução e pra fazer imagens da serra. As imagens de drone, foram editadas no ritmo da trilha sonora. O drone foi usado para compor algumas passagens dos repórteres, com imagens em planos abertos e em movimento. Teve uma grande importância nessa reportagem por causa do grande número de imagens à beira de precipícios. Uma câmera 360 também foi usada para fazer uma entrevista.

O tempo total de texto em off do repórter foi de 12 minutos, aproximados. Teve 37 passagens, com o tempo total de 7 minutos, aproximados. Foram feitas 39 entrevistas, nem todos, entrevistados diferentes, com o tempo total de 8 minutos, aproximados. A quantidade de sobe som foi de 69, com o tempo total de 6 minutos aproximados.

Depois de uma introdução com imagens espetaculares, feitas pelo drone, tomadas em plano geral, com fotografias alucinantes e aceleradas pelo tempo, à 01 minuto e 51 segundos, o repórter Ricardo Von Dorff encara o precipício e faz a primeira passagem pendurada pelo cabo de aço e diz: “Ou você deixa o medo te paralisar ou encara ele de frente, e abre a porta para aventura”. Esse tipo de passagem, em que o repórter desafia o medo e faz parte da espetacularização, junto com a imagem, ficou mais evidente com a possibilidade da imagem aérea em que o objeto captador consegue se afastar e abrir o plano, como o vant. Imagem, texto e trilha sonora se combinam, remetendo à imensidão, à coragem, e ao lúdico, com a possibilidade de se pendurar em um lugar e voltar aos tempos de criança.

Aos 02 minutos e 05, agora em off, a repórter diz: “E a nossa (aventura) é nesse lugar que pouca gente já teve a chance de pôr os pés”. Apesar de se referir a uma parte do corpo que

geralmente percorre trilhas em um ambiente como esse, mostra a imagem em plano geral, sobre a serra, e em aproximação. Esse pedaço de off, esse texto, poderia ter sido coberto com imagens de pessoas na trilha, na região, em planos mais fechados, onde ficasse visível a dificuldade e a raridade de pessoas fazerem esse trajeto.

Aos 02 minutos e 37 segundos, na segunda parte da passagem, o repórter fala: “A nossa expedição vai percorrer os setenta quilômetros dos campos de altitude mais preservados do sul do Brasil. A nossa rota é à beira de precipícios, com paisagens de tirar o fôlego”. Aqui se consegue ver o cinegrafista com a câmera no tripé, com que ele gravou a primeira parte da passagem. A imagem em televisão é redundante com o texto, ou seja, um reforça o que o outro mostra ou diz. Aqui, Ricardo Von Dorff busca uma expressão que traduza toda a excitação da paisagem, e que, junto com a imagem, consiga traduzir para o telespectador. O drone propicia e consegue fazer a imagem que corresponda a sentimentos e sensações.

Aos 03 minutos, o off: “É a primeira vez que uma equipe de tv faz essa travessia completa”. A imagem em plano geral e em afastamento do drone, mostra o grupo de pessoas à distância, algumas montadas em cavalos e outras não, de maneira que não se consegue saber quais pessoas pertenciam a essa equipe de tv. Melhor seria um plano de frente, mais aproximado, com a câmera, enquanto a equipe caminhava em sua direção.

Aos 03 minutos e 06 segundos: “Esse lugar isolado, contornado por canyons grandiosos, guardam uma história pouco conhecida e uma lenda quase esquecida”. O repórter brinca com as palavras, de uma maneira que faz rima. Perceba que nesta imagem feita pelo drone, em plano geral e afastamento se adequa perfeitamente a esse tipo de texto, pois adjetiva os canyons e entra para o âmbito da imaginação coletiva, através das lendas.

Qual o sentido dessa imagem, aos 04 minutos e 38 segundos, em grande plano geral, enquadrando o repórter de uma maneira tão pequena? Nessa imagem, mais um caso do macro que vira micro, com o drone. E ainda rodando, em um looping que transparece um devaneio. Observe o texto: “É melhor eu sair daqui, já terminou a **brincadeira**”. A imagem era pura diversão, não passava informação. A não ser essa, de diminuir a figura humana, até o abismo.

Aos 05 minutos e 32 segundos, Imagem em plano geral e em afastamento, e com o off: “Hora de deixar para trás o cenário **vertiginoso**. Temos à nossa frente, uma **imensidão** para vencer”. Um adjetivo e um substantivo que se transformaria fácil em um adjetivo, imenso, se o repórter assim optasse. Por exemplo: Temos à nossa frente um caminho imenso, uma caminhada imensa.

Aos 05 minutos e 53 segundos, com a passagem do repórter caminhando, um bom momento para abrir com um plano geral feito pelo drone e que não fizeram. O texto: “Os

jesuítas tiveram que abandonar as missões e fizeram por **esses campos**, sua rota de fuga”. O repórter aponta o local de rota de fuga, mas a câmera não mostra.

Aos 12 minutos e 47 segundos, em uma passagem, o repórter diz: “Tá aí o morro da Boa Vista, mil oitocentos e vinte e sete metros acima do nível do mar”. Apesar da imagem ter sido feita com o drone, ele não sobe para um plano geral que identificasse o lugar e situasse a equipe. Fica em um plano médio aberto do grupo, não dando essa possibilidade.

Aos 14 minutos e 04 segundos, o texto em off trabalha com figuras de linguagens, precisamente uma metáfora por fazer uma comparação e prosopopeia, dando vida, uma característica humana para os canyons: “Esse é o **mar de nuvens**. É quando o nevoeiro espesso fica parado na **garganta** dos canyons”. Segue o drone no seu plano geral e em movimentação.

Aos 15 minutos e 56 segundos outra metáfora para fazer uma comparação com a capacidade de armazenar água dos campos de altitude: “Esses campos de altitude são uma **grande caixa d’água**”. Drone em plano geral e em movimentação para a frente.

Aos 16 minutos e 07 segundos, em um momento do off, enquanto o plano é aberto e em afastamento, feita pelo drone, o repórter mais uma vez adjetiva a imagem da cachoeira: “E terminam em cachoeiras **espetaculares**”.

Aos 16 minutos e 18 segundos, repórter diz em off: “Foi pra registrar imagens assim que parte do grupo acabou ficando para trás”. A imagem é em plano aberto de drone se aproximando da cachoeira, e logo em seguida, um plano mais próximo, mais fechado dela. Aqui a imagem é usada para falar da ausência do grupo de pessoas. A melhor imagem já seria do grupo de pessoas, o que só acontece mais adiante.

Aos 18 minutos e 10 segundos, o repórter faz a primeira comparação, com algo que conhecemos bem nas cidades. Tenta uma metáfora entre a montanha e um “arranha céu”, para logo em seguida, fazer a segunda comparação, que fica mais clara como metáfora: “O arranha céu, parece uma escada em direção às nuvens”. O plano é um geral, em aproximação das montanhas, feito pelo drone.

Temos que fazer uma diferenciação aqui, quando alguns locais ou rochas já tem uma denominação curiosa, dada pelo povo, em uma tentativa de compará-los a alguma coisa. Em 18 minutos e 20 segundos, o repórter diz em off: “O acaso também esculpiu o **solitário pinheiro de pedra**”. A imagem é em plano geral e em passeio pela pedra, mas nesse caso, a comparação com uma árvore, não foi causada pelo plano imponente do drone que suscita adjetivos e metáforas. Mas a palavra solitário sim, foi explanada pelo repórter, por o ver sem outras rochas do mesmo tamanho, dos lados.

Aos 19 minutos e 01 segundos, em off, o repórter diz: “O tesouro é o próprio caminho”, em uma alusão ao tesouro dos jesuítas que não foi achado e faz parte da lenda local. A imagem é um plano geral feito pelo drone, por cima das pontas das montanhas, e em lenta movimentação. A trilha sonora, de final de filme de faroeste, quando a grua subia por cima das casas e revelava os campos e o seu pôr de sol. Como foi a última cena, o último plano da região da equipe chegando depois de percorrer diversos dias caminhando entre as montanhas, esse conjunto de imagem e som representou o ápice, a sensação de papel cumprido, realizado.

Aos 23 minutos e 52 segundos, já na parte da reportagem que fala de uma fruta específica da serra catarinense, o repórter pergunta em off: “Mas o que ela tem de tão bom para estar como uma das frutas do futuro?” O plano é geral e em passeio de drone pela plantação. A imagem poderia estar em plano fechado, mostrando a fruta em detalhes, ou um plano com algumas frutas juntas, sendo colhidas, processadas...

Quando Ricardo Von Dorff fala sobre a família do Adriano, o drone mostra em plano geral e pelas costas essa família, que está no campo, aos 25 minutos e 06 segundos. Diz o repórter: “Aqui na serra, a família do Adriano é uma das pioneiras do cultivo”. Seria importante a imagem em um plano que mostrasse as pessoas de frente, um mais fechado, onde se pudesse identificar as pessoas.

Aos 26 minutos e 11 segundos, uma imagem clássica ao se falar da cidade: a igreja na praça. Mas o que fazíamos com um plano geral e outro mais fechado, de cima do morro, agora, é feito com o drone, em movimentação. O off: “A pequena Rio Rufino, adotou a idéia da dona Lorena e criou a Casa do chá”. Nesse momento, o drone faz outro plano geral, se aproximando dessa casa, no nosso entendimento, totalmente desnecessário. Um simples plano geral feito com a câmera no tripé, resolveria.

Aos 28 minutos e 46 segundos, um plano geral e em movimentação para a frente do drone, mostra o muro de pedra que está cada vez mais raro. Rara também foi a imagem em plano fechado, para não dizer inexistente. O texto em off: “Muros de pedra se estendem a perder de vista”. Logicamente, como usa essa expressão de algo que se prolonga por grande distância, cabia um plano geral. Mas um plano mais aproximado no início da frase caracterizaria bem a construção, primeiramente. Ou ainda, se formos mais audaciosos e pretendermos ter duas tomadas em perfeição, clássicas do mundo televisivo, em se tratando de fotografia na tv: o cinegrafista trabalha com o foco da câmera. Começaria focado no muro de pedra, com um plano fechado nele, e com um trabalho de desfoque, colocar o foco no infinito, mostrando todo o plano geral, que se perde de vista, com uma leve subida com a câmera. Isso se consegue até com a lente macro da câmera.

E a frase em off: “E antigos casarões de senhores de gado estão isolados nessa imensidão”. Quando fala dos casarões, o drone sobe e mostra em plano geral essa construção. Isso, vindo de outra imagem de drone, também em movimento. Essa imagem poderia ser feita com um simples plano geral, da frente do casarão, com a câmera do cinegrafista. Uma utilização do drone sem nenhum motivo ou acréscimo de informação. Na segunda parte da frase, se admite a imagem do drone em plano geral e em movimentação para a frente, visto que fala em imensidão, algo que esse equipamento consegue mostrar bem, por ir à grandes alturas. Tivemos uma sequência de 04 planos gerais e em movimentação, feitos pelo drone.

Aos 29 minutos e 04 segundos, o repórter quis relacionar a imagem de uma igreja e um campo atrás como se correspondesse à frase do off: “Um lugar que parece ter sido esquecido pelo tempo”. O drone dá um rasante sobre a igreja e vai em direção à um campo que fica atrás dela. A imagem não deixa claro a combinação com o texto. A edificação está em bom estado e não caracteriza uma coisa que foi deixada para o esquecimento.

Aos 29 minutos e 11 segundos, um plano de drone, mostrando o casarão, em que vai se aproximando até o repórter abrir a porta e começar a passagem: “Que pouco mudou em quase três séculos”. Nesse momento, entra o outro trecho, já em passagem: “Agora, as fazendas centenárias começam a abrir suas portas. A coxilha rica, quer mostrar a sua história, sua natureza, o seu jeito de ser”. Podemos constatar uma mudança no áudio, quando sai do texto em off, para a passagem. Os dois áudios foram gravados depois, no processo de edição, visto que o drone não possibilita gravar o áudio. Para contornar esse problema do som e também termos outra opção na forma de gravar, poderia ter feito a passagem com a câmera no tripé, com o repórter caminhando e entrando no casarão. Enquanto isso, ia se abrindo o plano, até mostrar toda a edificação. O repórter transformaria aquela primeira frase, em que o drone se aproxima da casa, também em texto da passagem.

Aos 29 minutos e 28 segundos, o repórter fala em off sobre a coxilha: “O nome coxilha rica tem a ver com o capim nativo que cobre esses campos ondulados”. O plano é geral, do alto dos campos e em movimentação para a frente do drone. Embora ele fale do capim nativo, não temos um plano mais fechado que pudesse mostrá-lo. Temos que imaginar.

Aos 31 minutos e 02 segundos, repórter se refere ao “lombo do cavalo”, mas a imagem, é a de plano geral e em movimentação para a frente, acompanhando o grupo de pessoas montadas: “A aventura aqui, é no lombo do cavalo”. Uma intercalação de planos, por exemplo um plano fechado para caracterizar bem o que está se falando, com um plano aberto para situar bem o telespectador quanto ao local e amplitude do lugar, seria um ótimo recurso narrativo imagético.

Aos 31 minutos e 45 segundos, o repórter faz uma pergunta: “Que tal o da liberdade, heim?”, fazendo menção à cena anterior, em plano fechado da mesa com o café da tarde. Agora, o plano é o aberto, e em movimentação para a frente, passando pelas pessoas a cavalo e terminando em uma bela montanha e um campo verde. O plano geral aqui, possibilitou fazer essa metáfora com a liberdade.

Existe uma imagem que pode representar o céu? Para o entrevistado, foi essa a definição que usou para falar da coxilha rica, enquanto se descortina um plano geral feito pelo drone e em movimentação, enquadrando todo o campo e as montanhas. Comparações metafóricas também podem ser feitas pelos entrevistados, não só pelos repórteres.

“Os monumentais corredores de taipa rasgam os campos e vão além do horizonte”. Essa foi a frase usada em um off, aos 34 minutos e 38 segundos, em que o drone faz a imagem em plano geral e em movimentação para a frente, percorrendo toda a linha de muro de pedras no campo. Frase adjetivada e com uma figura de linguagem, a hipérbole, ao exagerar quando fala que a taipa “rasga os campos”. A beleza do plano geral feito pelo drone propicia esse tipo de texto.

4.11 LITORAL DE SANTA CATARINA-2021

Dados de identificação

Evento: Litoral de Santa Catarina

Período: 2021

Programa: Globo Repórter

Emissora: Rede Globo de Televisão/ NSC TV

Data do episódio: 03/12/2021

Tempo total de duração: 38'03

Horário: 21:55 – 21:33

Apresentação: Sandra Annenberg e Glória Maria

Reportagem: Ricardo Von Dorff

Imagens: Marcos Schmitt, Mateus Castro

Edição de imagens: Elaine Simiano

Produção: Ana Beatriz Azevedo

Direção: Margarida Santi

4.11.1 Contexto

Litoral de Santa Catarina: o paraíso da vida marinha, com mais de 1400 espécies diferentes. O episódio conta sobre um mamífero raro que vive numa ilha perto de Florianópolis e que só é encontrado lá. Fala sobre o menor golfinho do Brasil e sua agilidade para buscar alimento. O peixe que é considerado o gigante dos mares e que se esconde em tocas e recifes de corais, o mero. A pesca da tainha é uma parceria entre homem e boto, na cidade de Laguna. Uma coprodução com a NSC TV, afiliada da Rede Globo em Santa Catarina. A pauta é turística e científica, o repórter é Ricardo Von Dorff, do núcleo Globo de SC.

4.11.2 Descrição

A reportagem conta com o uso de drones na introdução e durante todo o episódio, em todas as reportagens específicas. Também foi usado para fazer as passagens do repórter, que emendava com o texto em off. Houve uso de time-lapse e hyperlapse, inclusive em algumas imagens de drone.

Foram feitas algumas imagens mais aproximadas com o drone, em planos mais fechados, em planos médios fechados e também em planos fechados, como a imagem da copa de uma árvore. O tempo de off foi de 13 minutos aproximados. A quantidade de entrevista foi de 40, com o tempo total de 06 minutos aproximados. A quantidade de passageiros foi de 21, com o tempo total de 05 minutos e 05 segundos aproximados. O tempo de sobre som foi de 04 minutos e 30 segundos aproximados.

A reportagem conta com o uso de drones na introdução e durante todo o episódio, em todas as reportagens específicas. Também foi usado para fazer as passagens do repórter, que emendava com o texto em off. Houve uso de time-lapse e hyperlapse, inclusive em algumas imagens de drone.

Foram feitas algumas imagens mais aproximadas com o drone, em planos mais fechados, em planos médios fechados, como em costões e praias, e também em planos fechados, como a imagem da copa de uma árvore, dando nos a certeza que as imagens feitas pelo drone, pode ser mais exploradas, em planos diversos, que não sejam só os planos gerais e abertos.

A 01 minuto e 16 segundos, depois de uma introdução com trilha sonora e uma imagem em plano geral de drone, em hyperlapse, ou seja, aceleração do movimento, se aproximando da ilha do Campeche, o repórter Ricardo Von Dorff começa com um off que já adjetiva a imagem do drone em plano geral, se aproximando também de uma ilha: “O mar foi **generoso** ao

desenhar o litoral de Santa Catarina”. Como já tinha uma imagem de drone na introdução, poderia ter essa outra imagem de drone em um plano geral mais alto, visto que esse plano em aproximação de outra ilha, está praticamente na mesma altura do plano anterior. Mas retrata bem o desenho em que fala o repórter. Mas a melhor forma de cobrir esse pedaço específico de off seria realmente de drone ou de helicóptero.

A 01 minuto e 24 minutos, agora sim, um plano geral de drone, em movimentação pelo litoral, mostrando toda a extensão da praia. E mais uma vez, usa um adjetivo para descrever a imagem: “Agora, ele se estende **misterioso**, numa reta a perder de vista”. À 01 minuto e 30: “Ora, exibe curvas acolhedoras”. O repórter se refere ao mar, como se ele pudesse acolher as pessoas em suas entranhas. Mais uma tentativa, aqui de dar vida a algo inanimado, em um uso de figura de linguagem, mais precisamente uma prosopopeia.

Um bom repórter consegue manter a surpresa e causar uma boa expectativa na combinação do texto com a imagem. Foi o que aconteceu com a passagem de Ricardo Von Dorff, aos 02 minutos e 19 segundos, ao relatar que estavam deixando a cidade em busca de um animal raro em uma ilha no litoral de Florianópolis. um preá, como ele mesmo diz, mas não nesse momento, mais adiante, “preás de Moleques do Sul”, uma ilha próxima. O plano da passagem começa em plano médio, com a câmera dentro do barco, e depois muda para a câmera do drone, que vai cada vez mais abrindo em plano geral e em afastamento do barco, quando ele diz o texto: “Estamos deixando Florianópolis para ir atrás de um dos mamíferos mais raros do mundo”.

Outro exemplo de suspense e expectativa é aos 02 minutos e 49 segundos, quando a trilha sonora, rufando os tambores, combina com a natureza da imagem do drone, em plano geral e em movimentação pela ilha, ainda mais com o texto em off: “Nenhuma outra espécie de mamífero no mundo vive num espaço tão pequeno”.

Aos 05 minutos e 21 segundos, um “Pot Pourri” de imagens de drone, em planos gerais, ou seja, uma miscelânea de imagens desse tipo, quatro, para ser preciso, foi usado para o relato de que a equipe teve que voltar para a cidade e esperar dois meses para poder retornar para à ilha e tentar encontrar os animais. Planos gerais em aproximação por sobre as pontes da cidade de Florianópolis, com hyperlapse em alguns planos e por último em afastamento sobre a ilha Moleques do sul, também com o movimento do drone com aumento de velocidade. Tudo isso para o texto em off: “Tivemos que esperar dois meses para poder voltar ao arquipélago”. É justificável o uso de planos gerais sobre cenas gerais, visto a dificuldade em fazer planos fechados para esse tipo de texto, que remonta a uma passagem de tempo.

Aos 09 minutos e 41 segundos, uma tomada do drone, em plano aberto da lancha, mostra a equipe de tv e a entrevistada em pé, olhando para longe. Isso logo depois da mesma ter dado entrevista sentada na embarcação. Aqui, o efeito desejado era de uma cena de insert, uma cena de corte, mas ficou ruim a continuidade, a saída da entrevista para a imagem em plano aberto.

Não é porque estão sendo feitas imagens em planos gerais com os drones que eles tem que estar em constante movimento, de aproximação ou afastamento. Planos gerais estáticos onde nos possibilita observar e entender melhor o que está no enquadramento são mais úteis por cumprirem melhor esse papel. Aos 14 minutos e 25 segundos, uma sequência de três planos gerais em movimentação, e em aceleração, servem de base para o off do repórter que fala sobre o peixe mero, na Baía da Babitonga: “Ele depende de ambientes costeiros como os manguezais”. Foi justamente na Baía da Babitonga que o projeto Meros do Brasil foi criado, vinte anos atrás. Todas as três tomadas podem ser substituídas por planos gerais e estáticos. Feitos pelo drone ou não.

Aos 16 minutos e 18 segundos, uma imagem em plano geral e hyperlapse do drone mostra uma enseada com um barco. O enquadramento começa de cima para baixo no barco e rapidamente em afastamento, em um movimento artificial, em hyperlapse, introduzindo o off: “Estamos agora, na reserva do Arvoredo”. A trilha corrobora essa sensação de imagem espetacularizada. Um plano geral, em que mostrasse toda a ilha, teria um efeito mais realista.

Aos 17 minutos e 24 segundos, em uma passagem, perderam a chance de abrir a imagem em plano geral do drone, quando ele mostrava os dois tipos de correntes: “E isso tem a ver com o encontro de duas correntes oceânicas que influenciam boa parte do litoral brasileiro e que se percebe melhor aqui na área do Arvoredo: do norte, a corrente do Brasil, traz águas quentes. E do sul, do sentido contrário, a corrente das Malvinas, tem águas frias. E isso explica tanta diversidade”. O plano geral foi se abrindo no nível do mar, em afastamento, não dando o real dimensionamento dessas correntes no mar.

Aos 22 minutos e 04 segundos, um bom exemplo de como micro vira macro, quando o drone, mostrando os detalhes dos barcos se afasta abrindo em plano geral, e o macro vira micro, quando o drone já está alto o suficiente para dificultar a visualização das imagens e detalhes dos barcos. O off: “O maior acervo de canoas de um pau só do Brasil, tá na cidade de Bombinhas, no litoral norte do estado”.

Outro exemplo de imagem em que perdemos essa referência de tamanhos de planos, está em 26 minutos e 19 segundos. Imagem em plano geral feita pelo drone, não nos permite visualizar bem os detalhes, se levarmos em conta como referência a figura humana. O texto:

“Levando para a praia, os peixes que ficaram enredados”, (a rede). Como cita os peixes, um plano mais fechado em que se pudesse vê-los, seria interessante nessa frase.

Nesse episódio, temos outros planos feitos pelo drone que não sejam somente os planos abertos, gerais. Temos planos médios, onde ficam evidentes essa variação de altura. Um bom exemplo é a imagem em 27 minutos e 01 segundo, onde um plano médio aberto e em aproximação sobre as pessoas na praia. O texto em off: “Nessa hora, muita gente que está na praia e não é pescador [...]”.

Aos 28 minutos e 06 segundos, a passagem feita por Ricardo Von Dorff dentro d'água, com o movimento de aproximação do drone, que começa em plano geral, em nada se diferenciaria de um movimento de zoom in com a câmera se o equipamento não continuasse, até passar por ele e fizesse um movimento de subida no final. Serve como uma passagem de tempo, já que ele fala no texto em volta ao tempo dos relatos antigos: “Ninguém sabe ao certo quando essa parceria entre homens e botos começou aqui em Laguna. mas os pesquisadores fizeram uma estimativa a partir dos relatos que os pescadores ouviram dos seus pais, avós e bisavós. Esses relatos, voltam no tempo há cerca de cento e vinte anos”.

Aos 31 minutos e 54 segundos, outro exemplo de um plano feito pelo drone, que, se considerarmos uma escala maior, sendo o plano geral ou aberto, de uma altura bem superior à essa em que foram enquadrados os costões e a praia da Ilha do Campeche, esse plano do drone, em movimentação para a frente, pode ser denominado de um plano médio fechado, tal qual se faz com a ajuda da lente zoom da câmera de tv, aproximando, em um movimento de zoom in. Até esse momento, os drones ainda não possuíam a possibilidade de fechar o zoom ou abrir, por causa do limite de sua lente. São três planos neste enquadramento, com o off: “Nossa última parada nesse roteiro pelo litoral catarinense é num lugar muito especial”.

Aos 32 minutos e 06 segundos, uma passagem do repórter em que o drone começa com um plano médio aberto e faz um movimento de subida, para um plano geral, mostrando toda a ilha. Apesar do repórter falar das gravuras rupestres, não são mostradas. Serve para causar uma expectativa pelo que está por vir.

4.12 INTERPRETAÇÃO PARCIAL DOS DADOS

Ao fazer a decupagem plano a plano, pode-se constatar, além do grande trabalho e o tempo dispensado para esta etapa crucial e fundamental do processo de análise, como o encadeamento dos mais diferenciados tamanhos de planos foi usado nesses episódios em que o drone ainda não estava presente nas imagens.

Os planos fechados, os de detalhes, também foram bastante acionados. Isto não significa que não foram usados os planos abertos, gerais, mas sim, que, ao fazer estes planos maiores, a equipe composta pelo cinegrafista e o repórter, trabalhou numa sintonia, onde a conversação e a troca de ideias, prevaleceram, ou seja, durante o processo de gravação, por trabalharem lado a lado, a sinergia se fazia presente, uma cooperação para que extraísse o melhor material que poderiam, com os recursos técnicos disponíveis: uma ou duas câmeras, tripés, um microfone super direcional, em alguns casos, e pronto, a guerrilha tecnológica de que fala Brasil (2012), estava presente.

Como podemos conferir na análise dos planos realizados com as imagens feitas pelo drone, elas se adequam nas narrativas em que o repórter se refira à textos gerais, onde fica difícil conseguir imagens para dar um suporte específico.

Percebe-se, também, a adjetivação das imagens, com conotações específicas causadas pelo impacto dos planos abertos feitos em grandes alturas, como espetacular, majestoso, lindo, grandioso, imponente, encantador, incrível, vertiginoso, imenso, generoso, misterioso, acolhedor, intocável, arrebatador, soberano, deslumbrante, gigante, charmoso, dramático, inatingível, magnífico, exuberante, entre outros. A inovação dessas imagens, que até pouco tempo só eram possíveis através de helicópteros e aviões, proporcionaram uma nova forma de ver o mundo.

Esse impacto visual também suscitou o uso de figuras de linguagem para a expressão de palavras, como a prosopopeia, onde se empresta sentimentos humanos e palavras a seres inanimados, em uma personificação, como “Uma região que se espreguiça”, um “patrimônio esculpido pelo vento”, “cenários que guardam memórias”, “Montanhas que acolhem”, “Árvores que desenham”, “Aldeias que abraçam e se equilibram”, “A ponte esbanja charme e se exhibe toda prosa”, “O coração de Ronda é aqui”, “A garganta dos canyons”, “Solitários pinheiros”, “Povoado se aninhando e se encaixando”, etc. Assim como a metáfora, onde há uma comparação com o significado de uma palavra pela outra, se faz presente com frequência, onde passa-se uma ideia ou sentimento, como “O rio mais amado é um rio de muitas mães”, “Esse tapete verde” (referindo-se ao rio), “Catedrais de pedra”, “Florestas de pedra”, “Dissolvia as pedras como torrões de açúcar”, “Um mar de Oliveiras”, “Um mar de nuvens”, “Esses campos de altitude parecem uma grande caixa d'água”, “A montanha parece um arranha-céu”, entre outros.

Evidente que as imagens de planos que não são feitos com os drones, os planos gerais e abertos feitos pela câmera do cinegrafista também estão sujeitas a conotações desse tipo, onde se fazem comparações e empregam personificações. Mas com a chegada dos drones, essas

imagens não são feitas sucessivamente, usando uma escala de planos diferentes. Isso agora acontece porque o drone possibilita diversos graus de altura e movimentações mais incisivas desse novo equipamento. E podemos verificar uma empolgação pelas imagens em movimento. O fato de não intercalarem os planos feitos pelo drone com os planos feitos pela câmera do cinegrafista, deixa todos em um grau de deslumbramento pelas imagens, quem edita, quem narra e quem assiste.

As passagens dos repórteres que precisam mostrar alguma coisa específica, ou que eles tenham dificuldade em fazer algum trajeto, estão contando com a participação da imagem feita pelo drone, em plano geral, para concluir essa parte da reportagem. Nem sempre com um critério claro. Há situações em que o equipamento sobe, mostra um plano aberto, mas o repórter está se referindo a um objeto ou coisa específica em que um plano fechado seria de muito mais valia.

A análise consegue mostrar que a substituição da imagem do entrevistado pela imagem em plano aberto do drone faz remeter às imagens de inserções ou *inserts*, onde se substitui a imagem do entrevistado por algum objeto ou plano diferenciado da entrevista, podendo ser um plano mais fechado ou mais aberto. Como diz Lage, “A entrevista foi-se expressando na articulação de outras linguagens: silêncios, interjeições, gestualidades, entonação, cenários, melhor visibilizando os sentidos conferidos pelo seu entorno” (LAGE, 2001, p. 47). E isso faz surgir então, outro modelo: a articulação com o drone, com os planos gerais, durante a entrevista. Mas nesse caso, se usa o áudio do entrevistado, da sua entrevista, como um texto em *off*, com a diferença que desta vez, não é o repórter que fala, e sim, o entrevistado. E o tempo de veiculação dessa imagem é bem superior, pois uma imagem em plano aberto feita pelo drone, pode ter até dez segundos, ou mais.

Esse procedimento, tira a força do que diz o entrevistado, já que não vemos quem está falando, podendo alterar sua veracidade e sua credibilidade. Essa circunstância já foi lembrada por Brasil e Frazão (2013), mas em relação à imagem do drone, que vai sem o repórter, por questões de segurança, em alguma reportagem.

O que se nota e pode-se comprovar, pelo que a análise mostra, é que algumas imagens feitas pelo drone, sejam em passagem, sejam em texto em *off*, há um empoderamento do repórter na medida que ele interage com o drone, e se sente apto a dar ordens para o equipamento ou para o telespectador, como; “Olhe lá de cima”, “suba mais alto” (junto com o drone), em uma narrativa imperativa, onde o telespectador recebe e aceita uma voz de comando.

Como se pode ver, como bem mostra as análises, a narrativa das reportagens de tv, com a chegada dos drones, essa nova linguagem e jeito de fazer imagens, com os adjetivos,

ficou, sujeita a conotações múltiplas do repórter e do telespectador, que quando a recebe, tem de processar o que o repórter diz. Tem também que dar um sentido próprio ou aceitar a informação da forma como está sendo levada até a ele, com todas as subjetividades da imagem e das impressões do profissional de televisão. Stephens (1998), dizia que uma nova era se aproximava para a produção de notícias para tv, com mudanças profundas no que seria a notícia e o que seria espetáculo. As imagens, com esse processo de espetacularização teriam um papel que se sobressairia sobre o texto. Para ele, a notícia perdeu seu caráter de informação e segue para o caráter do espetáculo. É a realidade que se transforma em um evento festivo, de show.

Brasil (2012), discorre sobre essa forma de produzir informação para a tv, nesse exagero midiático imagético, especialmente no Globo Repórter, que diz que “no modelo atual, a presença cada vez mais insistente e persistente dos repórteres, aproximou o gênero do que há de pior no telejornalismo moderno” (BRASIL, 2012, p. 174). E diz que os temas sociais e as denúncias de um jornalismo mais investigativo e impessoal, características fundamentais do gênero documental, foram substituídas pela produção institucional “tímida e bem-comportada”. Mas no nosso entendimento, em relação às imagens, isso não aconteceu, pelo contrário. Há cada vez mais espaço para essa imagem exagerada.

Emerim (2016), afirma que a imagem e o texto são alguns dos elementos produtores de sentido. E a narratividade é a melhor forma de análise para se compreender o percurso que gerou essa produção. E o telejornalismo tem como estudo o discurso, na sua apreensão e compreensão. Através da narrativa do texto escrito e imagético, as significações e as interpretações vão sendo construídas. E as construções formadas depois de narrativas exageradas, de textos e imagens, sem embasamento apenas nos fatos, levam a uma compreensão que pode vir a provocar diferenças no seu entendimento.

Segundo Piccinin e Soster (2012), o surgimento de novas formas narrativas, de suportes também inovadores, fez com que estas narrativas contemporâneas existam e convivam com as formas tradicionais, que vão se completando, com formatos e conteúdos múltiplos.

Primeiramente com a fotografia e o cinema, depois, com o rádio, a televisão e a internet. E agora, na era da imagem, essas mídias se correlacionam e interagem entre si. O drone propicia uma nova forma de narrativa à imagem, com uma linguagem própria e inovadora. Pelo menos no primeiro momento. Mas que se encontra redundante e repetitiva ao se trabalhar, na sua grande maioria das vezes com um único tipo de plano e enquadramento: o aberto. E por causa de sua grande plasticidade e beleza, provoca sentimentos e adjetivos para fazer frente a sua contemplação, o que torna a sua narrativa previsível.

Canavilhas (2001), diz que na televisão, o texto da notícia (voz-off) deve ser totalmente pleonástico com a imagem. Isso quer dizer que não deve haver concorrência semântica entre estes dois elementos. Texto e imagem são um só produto e não tem significado quando separados. Então, quando adjetivos ou opiniões pessoais são emitidos junto com a informação, o texto, nesse caso, supervaloriza ou minimiza uma imagem, tornando-a mais forte ou mais fraca.

Assim como Goulart de Andrade (2014), já mostrava desordens no modo de produzir TV, em se tratando de notícias televisivas por causa de muitas imagens de câmeras amadoras e de vigilância, dentro da narrativa telejornalística, o mesmo acontece agora, no nosso entendimento, com o uso das imagens feitas pelo drone, quando de seu uso para elaborar os planos abertos e em movimentação. Avalanches dessas imagens contagiaram a maneira de pensar a imagem, com as narrativas épicas e de grande adjetividades:

Os próprios jornalistas reconhecem que o principal artifício no combate à falta de qualidade do telejornalismo é a exigência de novos moldes intelectuais mais potentes para lidar não apenas com o aparato tecnológico, mas para serem capazes de reconfigurar a construção das notícias diante da falácia produzida por tantos meios na era digital (ANDRADE, 2014, p. 17).

Seguindo esse pensamento, uma normatização no uso das imagens feitas pelos drones em reportagens de televisão, uma gramática específica para o uso desse equipamento faz-se necessário, visto a grande quantidade de imagens de drone em programas telejornalísticos, principalmente, aqueles de maior tempo de duração, como é o caso do Globo Repórter.

O distanciamento do repórter ao relatar uma notícia ou acontecimento pelo olhar do drone, é um fato. Se distancia por não ter vivido o acontecimento. E sua enunciação acaba valendo mais, por si só, pois não existe a experiência vivida. Logo, essa narrativa pode ser comprometida quanto à verdade dos fatos. Sodré (2009) diz que na contemporaneidade, “a força centrípeta do narrador d  lugar   centrifuga o das vivências e dos relatos”.

Em contrapartida a isto, o telejornalismo se aproxima da literatura e das grandes obras quando, em uma reportagem,   usado um estilo que se aproxima da cr nica literária, da personifica o, da poesia e da descri o do ambiente. Tal qual na série de produ o sobre a fome no nordeste, feita pelo repórter Marcelo Canellas, da Rede Globo. Fazer cr nica não significa adjetivar as imagens, e sim descrevê-las de uma forma superior e diferenciada das matérias cotidianas.

Como dizem Piccinin e Soster (2012): “A narrativa jornalística continua tratando-se de um bom exemplo dos diálogos da arte com a literatura, em especial naqueles formatos

jornalísticos caracterizados por uma imersão mais profunda na história a ser contada, tomadas como extraordinárias”. Enfim, o que importa são as histórias humanas, em suas narrativas. Evidentemente que o drone é uma inovação que pode contribuir muito com o telejornalismo, as reportagens em tv, como já está contribuindo. Mas podemos otimizar esse uso, descobrir novas formas, normatizar outras, de uma maneira que a informação visual consiga ser clara e transparente para o telespectador.

4.13 A REVOLUÇÃO DO OLHAR

Em seu livro “Teoria do Drone” (2013), Chamayou diz que houve uma mudança na percepção da forma de ver com o princípio do olhar permanente e da visão sinóptica, que abrange tudo de uma vez só e que novas possibilidades estão por vir:

Essa extensão do campo de visão está em vias de ser confiada a novos dispositivos ópticos revolucionários que ainda estão em fase de desenvolvimento. Equipado com os tais sistemas de imagens sinópticas, um drone disporia de não mais de uma, mas de dezenas de micro-câmeras de alta resolução orientadas em todos os sentidos, como as múltiplas facetas de um olho de mosca (CHAMAYOU, 2013, p. 41).

Em uma tentativa de trazer isto para o telejornalismo, para a reportagem de televisão, teríamos uma nova forma de ver a imagem, de vários objetos ou pessoas, de uma só vez, através desse plano super abrangente. De cada indivíduo envolvido em algum fato ou notícia. Seria de suma importância para contar a história dele. No caso de imagens de pessoas, o próximo passo seria a identificação e a descrição delas. Poderíamos usar esse recurso de uma imagem que abrange tudo de uma vez para, por exemplo, no caso de um evento de catástrofe ambiental como enchentes ou enxurradas, em que dezenas, ou centenas de pessoas ficassem desabrigadas. Com essa imagem feita pelo drone, sinóptica, em plano aberto, teríamos a melhor forma para mostrar os estragos e até para identificar vítimas que estivessem reunidas em um só local. Depois dessa identificação, por cima, seria o momento de se fazer as imagens de baixo, com a equipe de reportagem entrevistando essas pessoas e fazendo o serviço de utilidade pública no qual o jornalismo também se enquadra, escutando as demandas e necessidades de cada pessoa.

Chamayou (2013), chama esse plano em que tudo está enquadrado pelo drone de “filme de todas as vidas”. Mas ressalta que a seleção dos personagens deste plano teria ainda de passar pelo controle humano, já que o drone ou qualquer tipo de máquina ou computador não estão habilitados a fazerem esse trabalho sozinhos. Seria uma nova forma de se fazer uma reportagem para televisão. O trabalho seria separar as pessoas, uma por uma. Talvez de uma

forma digital de aproximação de imagem. E contar a história de cada uma. Mas seria só o começo. Não substituiria os outros tipos de planos. E continua Chamayou:

Esse filme de todas as vidas e de todas as coisas, poderia ser repetido milhares de vezes, focalizando cada vez uma personagem diferente, aproximando dele para rever a história a partir de sua escala. Seria possível escolher trechos, voltar, rever ou adiantar cenas. Navegar a bel-prazer, não só no espaço, mas também no tempo (CHAMAYOU, 2013, p. 41).

Depois de citarmos esse pensamento de Chamayou, em que ele vislumbra uma nova forma de usar o drone, tentaremos aqui, e agora, uma nova forma de usar os planos de drone nas reportagens de televisão, de uma maneira em que possa ser melhor aproveitado, sem repetições desnecessárias, valorizando a informação imagética.

Logicamente, em reportagens em que só é possível mostrar as imagens de cima, com os planos feitos pelo drone, faremos aqui, sugestões de como o telespectador pode observar melhor esse tipo de imagem. A ideia é otimizar a imagem, ajudando o telespectador a tirar conclusões por ele mesmo, e não ser seduzido pela narrativa do repórter, que, quase sempre, contém elogios e exclamações, não optando em passar um texto enxuto para quem assiste. Por isso, as considerações finais se desafiam a ensaiar a resposta a uma pergunta propondo uma gramática específica para as imagens feitas pelo drone, em reportagens de televisão que podem ser empregadas nas produções de conteúdo jornalístico para qualquer tela, em qualquer plataforma.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 PODE-SE FALAR NUMA GRAMÁTICA TELEJORNALÍSTICA COM O USO DE DRONES?

O que se quer dizer aqui não é necessariamente trazer uma nova gramática partindo no zero, do que nunca se fez, mas usar a experiência do que funciona, daquilo que o telejornalismo tem como principal referencial que são as imagens e o que faz ser o que ele é, em termos de produção de imagens de televisão, e articular com as possibilidades narrativas do drone, promovendo, assim, uma nova gramática.

Para se pensar nessa proposição, é preciso retomar algumas premissas básicas. Em relação ao modo de como uma câmera pode fazer uma imagem, podemos dizer que ela tem a possibilidade de produzir uma imagem de três posições, de três modos:

- Na horizontal, no mesmo nível do assunto, principalmente se tratando de telejornalismo, onde a objetiva da câmera vê o assunto como o próprio olho humano, percebendo-o de frente. Fica mais perto do real, como vemos no dia a dia.
- Em uma posição de baixo para cima, onde o objeto ou a pessoa cresce, de uma maneira que ficam imponentes e nos passa uma sensação de poder. E só deve ser usado esse ângulo quando se quiser dar essas características ao que está enquadrado.
- Em uma posição de cima para baixo, onde se reduz o volume do objeto ou pessoa que está sendo enquadrado. No caso de pessoas, parecem menores e oprimidas.

E esse é o enquadramento feito pelo drone. Sempre pairando sobre nossas cabeças e paisagens, na maioria das vezes, em movimentação.

Logicamente, a variação de planos e ângulos principalmente em grandes reportagens para TV e documentários telejornalísticos, onde se conta com mais tempo e quantidade de captação de imagens, é de extrema utilidade.

Deve-se alterar os pontos de vista das imagens, não seguindo uma linha reta, de uma maneira que se consiga gravar o objeto ou pessoa de todos os ângulos. Mas isso deve ser feito de uma maneira que a narrativa do repórter seja respeitada, em sua continuidade. Esse processo se consegue na ilha de edição.

Cabe ao cinegrafista elaborar diversas opções de enquadramentos e planos. O importante é o telespectador conseguir identificar visualmente o que está sendo falado no texto do repórter.

5.2 ESQUEMATIZANDO A PROPOSTA DOS PLANOS DOS DRONES

Para se trazer a ideia desta gramática que se quer apresentar, é preciso retomar algumas perspectivas que já foram apresentadas e colocá-las em outro patamar. Pois, a linguagem imagética usada no telejornalismo sempre foi formada pelo encadeamento dos mais diversos planos.

A visão clássica de uma matéria era aquela em que o repórter começava contando o fato e o cinegrafista já tinha ideia de gravar as imagens pré-editadas, ou seja, havia um consenso na equipe, formada basicamente pelo repórter entrevistador e o repórter cinematográfico que deveriam dialogar, trocar informações sobre a pauta, o assunto em que iriam cobrir. A ocasião da vinda do papa João Paulo II em Santa Catarina, para o processo de canonização de Madre Paulina, da cidade de Nova Trento, pode ser trazido aqui como exemplo, visto que como repórter cinematográfico pude acompanhar este evento.

Os cinegrafistas já convencidos pelo padrão de otimização e de qualidade, começam com as tomadas dos planos maiores para os planos menores, ou seja, nesta ordem: Plano geral da cidade de Nova Trento, se possível do ponto mais alto da cidade, onde de lá mesmo seria possível fazer outros planos mais fechados, usando o zoom da câmera, como o plano médio geral da cidade, depois o plano médio e terminaria com um plano fechado na igreja da cidade.

Não é novidade esta percepção pois faz parte da lógica narrativa da informação jornalística. Então, a fórmula para se fazer imagens em uma reportagem televisiva mais, precisamente, para um telejornal, onde o tempo da matéria é menor, seria: **Imagens= PG + PMG+PMs+PFs** (Plano geral + Plano médio geral + planos médios + Planos fechados). É claro que seria só um parâmetro. Nada impede que se faça vários planos gerais, vários planos médios e outros planos fechados. O importante é a variação de planos, pois assim, no conjunto off, do repórter e imagens, para cobri-lo, fica facilitado o processo de edição e mais nítido o repasse da informação, do fato.

O telejornalismo se faz com frases curtas. Quando se tem muito plano geral, feito pelos drones, perde-se essa capacidade de passar a informação otimizada, afetando todo esse processo de encadeamento de informações visuais. Hoje, usando como exemplo o programa Globo

Repórter, o off do repórter geralmente abre a matéria. E o que se vê, são diversas tomadas de planos gerais, feitas pelo drone e sempre em movimento. Com isso, frases do texto do repórter que poderiam estar divididas em três tomadas da câmera, em três planos diferentes, são condensadas em um só: o plano aberto. Na perspectiva do engajamento informativo têm-se a tendência a dispersão e a divagação do olhar, mais do que a atenção e o tensionamento de estar ligado na tela.

Para facilitar o entendimento, repete-se aqui (abaixo) uma imagem comum utilizada em vários livros que ensinam sobre imagem e está disponível inclusive na internet:

Figura 16 – Uma imagem comum



Fonte: Google (2022).

As linhas do quadrado maior, representam o **grande plano geral**. Conforme vão diminuindo os quadrados, podemos representar como **plano geral, plano médio geral, plano médio, plano médio fechado, plano fechado e plano fechadíssimo ou close up**, o centro, que corresponde ao plano detalhe. Uma matéria bem feita, em termos de imagens, deve possuir esse encadeamento de planos, que vão se sucedendo. Essa imagem corresponde a uma grande reportagem ou documentário jornalístico, onde se tem mais tempo de duração dos programas.

O procedimento para se produzir planos diferenciados com o uso de drone deve ser o mesmo, ou seja, **imagens de drone= PGs ou PAs + PAMs + PMs + PMfs + PFs**.

Ou seja: Planos gerais ou planos abertos + planos abertos médios + planos médios + planos médios fechados + planos fechados.

Fazer um plano detalhe com o drone, que seria um plano fechadíssimo ou plano detalhe, ficaria inviável, por causa de ser um equipamento aéreo e chegar muito perto de um objeto além de não garantir o foco pode-se ter problemas quanto a colisão ou dano ao drone.

Vamos exemplificar com uma possível reportagem sobre a Igreja de São Sebastião, no bairro Campeche, em Florianópolis. Além das imagens com os planos de baixo, onde o cinegrafista pode fazer tomadas mais aproximadas dos detalhes da construção, para que o repórter possa descrever, as imagens feitas pelo drone seriam de grande valia para se contar a história da edificação e seus personagens, através dos planos gerais.

Mas esses planos podem também se diferenciar, em diversos tamanhos, chegando até ao plano fechado, de detalhes. Observe as imagens:

Figura 17 – Grande plano aberto ou grande plano geral: a imagem prioriza o lugar em que está situada a igreja



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 18 – Plano aberto ou plano geral: já se consegue visualizar melhor a igreja



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 19 – Plano aberto médio: agora, o foco de atenção já é a igreja:



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 20 – Plano médio: já visualizamos a igreja por completo



Fonte: Virtus.Produutora (2022).

Figura 21 – Plano médio fechado: a igreja se destaca



Fonte: Virtus.Produutora (2022).

Plano fechado: o detalhe é o enquadramento pela metade da igreja. Dependendo da quantidade de planos, em escalas, pode ser um plano médio fechado, também:

Figura 22 – Plano fechado: o detalhe é o enquadramento pela metade da igreja



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Outro exemplo de plano médio fechado.

Figura 23 – Plano médio fechado



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 24 – Plano fechado ou detalhe: escolhe-se um objeto representativo



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 25 – Outro plano fechado ou detalhe



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

As imagens laterais são quase que esquecidas nos planos feitos pelo drone. Aqui, nesse caso, podemos fazer imagens com planos que mostram a parte do lado da igreja. Geralmente, as imagens começam e terminam pela frente da edificação. O recurso de passar pela igreja com o drone em movimento, para explorar a paisagem atrás da edificação, para situar de diversos

ângulos o telespectador, também seria importante quando se tem uma pauta desse tipo. A seguir dois exemplos de imagens laterais.

Figura 26 – Exemplo de Imagem lateral 1



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 27 – Exemplo de Imagem lateral 2



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

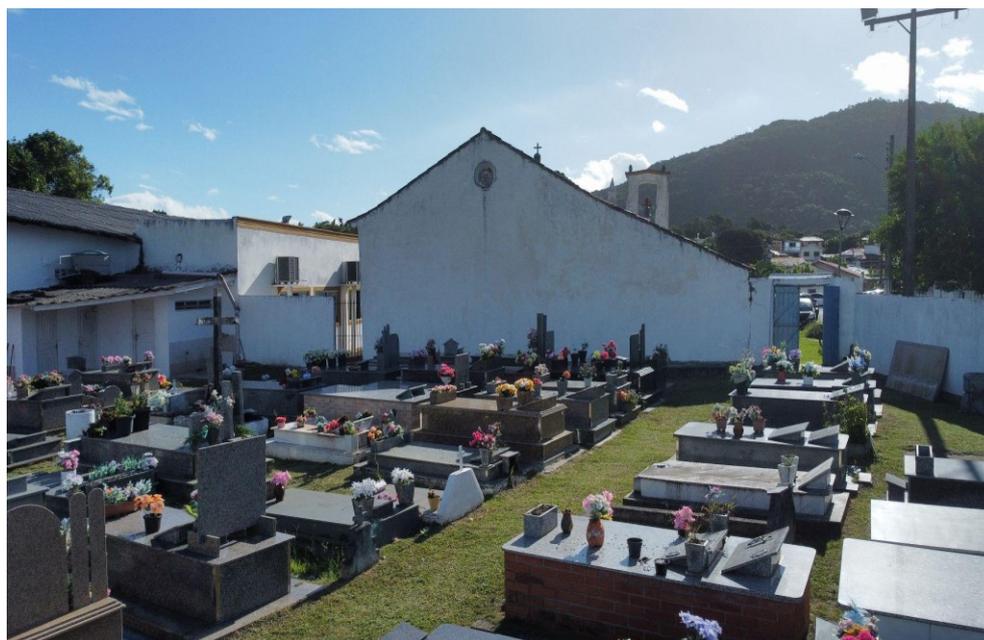
Nesta perspectiva, também é possível produzir imagens que abranjam a parte de trás da igreja como exemplo de enquadramento e plano.

Figura 28 – Imagem de trás da igreja em plano aberto de cima



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 29 – Outro exemplo em plano fechado



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Quando o interesse, o foco da reportagem, tratar-se de uma pessoa, podemos elaborar o mesmo esquema de planos. Exemplificamos aqui com uma pessoa na Beiramar de Florianópolis:

Figura 30 – Grande plano aberto ou grande plano geral



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

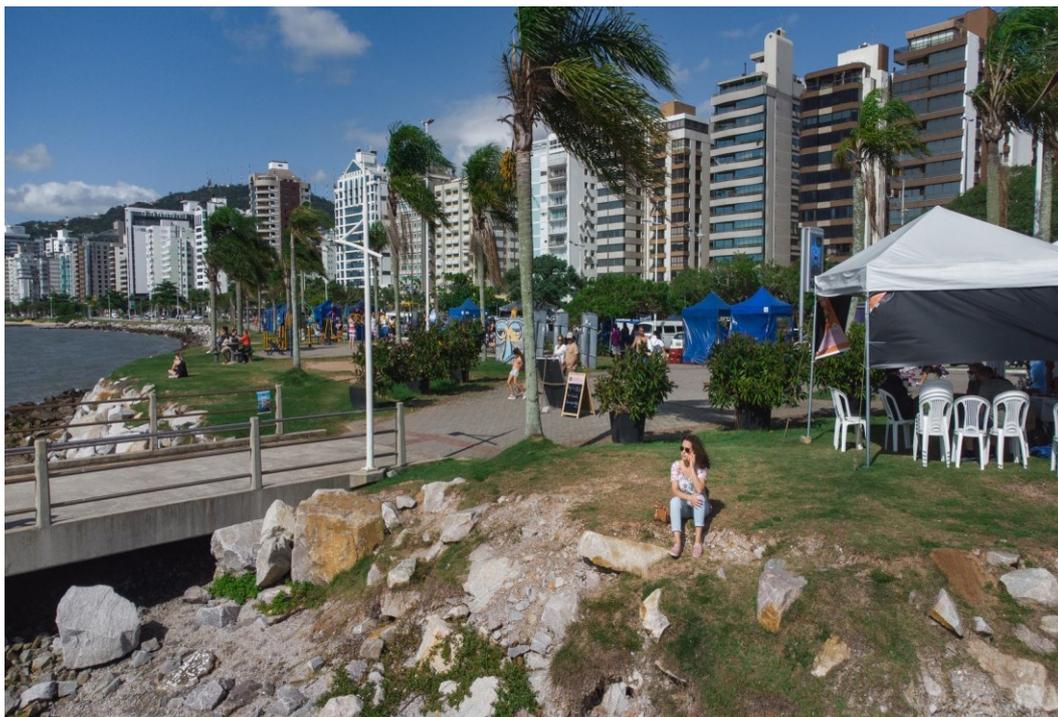
Nas imagens a seguir, apresenta-se uma proposta de plano Aberto ou Plano Geral, que pode ser realizado utilizando o drone como ferramenta de captura e, na sequência, um exemplo de plano médio.

Figura 31 – Exemplo de Plano aberto ou plano geral 1



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 32 – Exemplo de Plano aberto médio 1



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 33 – Plano médio



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Figura 34 – Plano médio fechado ou plano fechado



Fonte: Virtus.Produtora (2022).

Note que nesse plano, podemos identificar das duas formas, o médio fechado ou o fechado, visto que por ser uma imagem feita pelo drone, um plano do drone, por questões de segurança, não deve-se aproximar mais do que isso. Certamente, se fosse feito com a câmera no local, com o cinegrafista, poderia se fechar mais o plano. A denominação dos planos, quando se faz as imagens para a reportagem, para cobrir o texto do repórter, difere um pouco da denominação dos planos em uma entrevista, onde o universo de imagens é menor. Corresponde apenas ao repórter e ao entrevistado. Então, pode-se elaborar imagens de apoio para serem usadas durante a entrevista, em diversos planos e tamanhos, além do plano médio fechado para as entrevistas oficiais, onde se enquadra na altura do peito do entrevistado e no contraplano, cada vez mais raro de se ver, também na mesma altura de enquadramento. Nas entrevistas mais emotivas ou especiais, com um cunho mais particular, o plano pode ser o primeiro plano, na altura da clavícula, ou o plano fechado, no rosto da pessoa.

Como se está fazendo as imagens com um aparelho móvel, por segurança, temos que ir até um certo ponto. Detalhes mais aproximados, só com a lente zoom. Alguns modelos, neste ano de 2022 contarão com esse acessório. Ou se faz esses planos mais fechados com a câmera de baixo, no tripé, dessa maneira, se consegue planos bem mais fechados. É muito relativo a quantidade de planos de tamanhos diferentes que podemos fazer com uma câmera, seja ela do drone ou não. E vai-se denominando de acordo com a quantidade deles.

Todos esses planos feitos pelo drone, em termos de tamanho, poderiam ter sido feitos com a câmera no tripé, de cima de um morro do bairro, como até então se fazia. A vantagem do drone é conseguir fazer uma imagem no mesmo nível dela, como essas imagens da cruz da igreja. E também, porque o drone te dá mais agilidade e economiza tempo de deslocamento da equipe.

A grande inovação no uso de drones para captar imagens para reportagens é o trabalho de encadeamento dos planos, elaborar planos de diversos tamanhos, de uma maneira que o telespectador consiga observar todos os detalhes do que o repórter está falando.

As frases nas reportagens em tv são costumeiramente frases curtas, justamente para se usar os planos em diferentes escalas. O drone tem que se adaptar a essa função de passar a imagem juntamente com o texto. E quando houver movimento de câmera, o final dele deve coincidir com o final do texto do repórter. Texto e imagem, em uma sintonia.

O critério para se usar o drone em movimento de aproximação ou afastamento deve ser o mesmo das imagens feitas pela câmera do cinegrafista, ou seja, quando houver alguma necessidade de prolongar a imagem através de uma movimentação, que seja fundamentada essa ação na necessidade de mostrar algo que ocorre durante todo o percurso do deslocamento do drone.

Portanto, em termos de encerramento, podemos retomar o problema de pesquisa a qual este trabalho se desafiou a enfrentar, sobre a possibilidade de pensar numa nova linguagem trazida pelo uso dos drones, construindo novas narrativas em telejornalismo, e, se sim, demonstrar que há, portanto, a oferta de uma nova gramática produtiva telejornalística. No final deste trabalho, este problema se mostrou efetivo e foi, de certa forma, resolvido, tendo em vista que a análise demonstrou, em vários momentos, a existência de elementos constitutivos que surgem desta nova forma de captura e exibição da imagem, que ela interfere na compreensão das notícias no telejornalismo e que sim, pode-se, como se demonstrará, mais à frente, falar em propor uma gramática que sustente uma linguagem atualizada por narrativas atravessadas pelas imagens do drone.

Isso porque partiu da **hipótese** de que o uso de drones nas reportagens telejornalísticas poderia configurar a construção de uma nova gramática específica de produção em jornalismo para telas no âmbito das imagens, que muda não somente a linguagem, como a narrativa imagética com suas articulações com o texto, interferindo na rotina produtiva e na própria compreensão da notícia. E isso também se comprovou através da análise, tendo em vista que se pôde mostrar, exemplificando com imagens realizadas via drone, a possibilidade de variedade

de planos e enquadramentos possíveis a serem executados para dar mais potencialidade à narrativa, mais diversidade informativa.

Pode-se também afirmar que tanto o objetivo geral quanto os específicos foram alcançados. Retomando o **objetivo geral** de investigar se o uso de drones nas reportagens telejornalísticas estão constituindo uma gramática específica de produção imagética que pode mudar a linguagem e a narrativa do jornalismo para telas, como já se apresentou, foi demonstrado que sim, não somente nas análises realizadas, como nas considerações finais, quando se apresentou uma proposição de uma gramática produtiva telejornalística com base nas cenas capturadas pelos drones.

E, em relação aos **objetivos específicos** desta dissertação, no capítulo dois, foram estabelecidos os parâmetros através das categorias e das definições sobre os elementos constitutivos das gramáticas de produção. O segundo objetivo específico foi articulado não somente em conversa teórica entre o objeto empírico e os autores de base, nos capítulos 01 e 02, como também no capítulo 03, da análise. E, o terceiro e último objetivo específico, foi apresentado, uma parte no capítulo 03, da análise, e outra, nas próprias conclusões, trazendo inclusive uma proposição de uma gramática de uso dos drones para o telejornalismo diário, com vistas a potencializar o seu uso para a compreensão por parte do expectador das notícias distribuídas pelas telas.

Nesta perspectiva, como resultado deste protocolo que demonstra um produto final, a gramática de uso, resultado da Pesquisa Aplicada, em articulação com os preceitos da análise semiótica que utiliza a ferramenta da descrição em profundidade, o que se quis mostrar (e mostra) é que há uma narrativa lógica que dá um encadeamento de sentido e potencializa a informação no telejornalismo. E, esta narrativa, está fundamentalmente, nas imagens.

Quando uma nova possibilidade de captura ampla e em alto espectro, como as imagens de drone, oferecem ao espectador este olhar, esta imersão e abrangência, ao mesmo tempo, as regras de engajamento do olhar precisam ser repensadas e usadas em prol da potencialização da informação e não o contrário.

O deslumbre com as cenas amplas não pode substituir os planos curtos e altamente informativos. Na verdade, nenhum deles são excludentes, são, ao contrário, extremamente ricos juntos e potencialmente fortalecedores da especificidade do telejornalismo, do jornalismo da, na, e para as telas, que hoje está em todas as plataformas e em qualquer lugar. A proposta aqui ofertada vai nesta direção, contribuir para um uso mais efetivo das potencialidades do drone como ferramenta de captura de informação audiovisual e instrumento fortalecedor do papel do jornalismo nas sociedades contemporâneas.

Mesmo não esgotando o tema e sendo apenas uma proposta, pode-se arriscar a dizer que sim, existe uma nova gramática sendo realizada a partir do uso dos drones nas reportagens televisivas, mas sua popularização e potencialidade ainda necessita de ser utilizada em larga escala pelos profissionais que assumiram a responsabilidade de mudar o mundo através das imagens da realidade, usando para isso, o compromisso ético do jornalismo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Paula Goulart. **Telejornalismo Apócrifo: a construção da notícia com imagens amadoras e de vigilância**. Florianópolis: Insular, 2014.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/DIATAT>. Acesso em: 22 dez. 2018.
- BONÁSIO, Valter. **Manual de Produção e Direção**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2002.
- BORDWELL, David. **A arte do cinema**. São Paulo: Edusp, 2014.
- BRASIL, Antônio. **Telejornalismo imaginário**. Florianópolis: Insular, 2012.
- BRASIL, Antônio; FRAZÃO, Samira. **Drones no ar e ninja nas ruas: os desafios do jornalismo imersivo nas mídias radicais**. 2013. Disponível em: <http://academia.edu.drones>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- BUITONI, Dulcília. **Fotografia e Jornalismo - A Informação Pela Imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- CANAVILHAS, João Messias. **Webjornalismo: considerações gerais sobre jornalismo. Hipertextualidade: novas arquiteturas noticiosas**. Covilhã: Livros Labcom, 2001.
- CHAMAYOU, Gregoire. **Teoria sobre o drone**. Paris: La Fabrique, 2013.
- CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Cinco questões sobre o jornalismo-drone**. Disponível em: <https://objethos.wordpress.com/2013/08/19/comentario-da-semana-cinco-questoes-sobre-o-jornalismo-drone/>. Acesso em: 20 out. 2019.
- CÔRTEZ, H. P. Aulas de produção de vídeo. 2003. Disponível em: proec.ufabc.edu.br/aulas-produção-de-video-modulo.362-texto-3. Acesso em: 20 out. 2020.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- EMERIM, Cárilda. **As entrevistas na notícia de televisão**. Florianópolis: Insular, 2012.

EMERIM, Cárlica; COUTINHO, Cárlica; FINGER, Cristiane (Orgs). **Estudos Contemporâneos em Telejornalismo**: Narrativas de Jornalismo Para Telas. Florianópolis: Insular, 2018.

EMERIM, Cárlica; COUTINHO, Cárlica; FINGER, Cristiane (Orgs). **Epistemologias do Telejornalismo Brasileiro**. Florianópolis: Insular, 2018.

EMERIM, Cárlica. **Muvuca**: o texto televisivo contemporâneo. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo (RS). Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Ênfase em Semiótica. 2000.

EMERIM, Cárlica; PAULINO, Rita (Orgs.). **Ensaio Sobre Televisão e Telejornalismo**. Florianópolis: Insular, 2013.

EMERIM, Cárlica. Semiótica discursiva: aplicações na pesquisa em Jornalismo. *In*: SCÓZ, Murilo; VANDRESEN, Monique; RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Proposições interativas**: modos de produzir sentido. Florianópolis: UDESC/FAPESC, 2016.

EMERIM, Cárlica. Telejornalismo e Semiótica discursiva. *In*: VIZEU, Alfredo; MELLO, Edna; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska. **Telejornalismo em questão**. Florianópolis: Insular, 2014.

EMERIM, Cárlica. **Telejornalismo ou jornalismo para telas**: a proposta de um campo de estudos. (113-126). *In*: Estudos em Jornalismo e Mídia. Vol. 14 Nº 2. Julho a Dezembro de 2017 - ISSNE 1984-6924.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia Contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. São Paulo: Senac, 2013.

FERNANDES, Fernando. **Construa um drone do zero**. 2016. Disponível em <http://www2.decom.ufop.br/imobilis/como-construir-um-drone-quadrilatero/> Acessado em 15 de outubro de 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio século XXI**. Editora: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA DE LIMA, Carlos William. **Holodrone, o brinquedo do olhar**: a máquina disruptiva e o novo olhar. Tese. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. (Conexões 14)

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UNB, 2007.

GIBSON, James 1974, apud BRASIL, Antonio. **Telejornalismo Imaginário**. Florianópolis: Insular, 2012.

- GLOBO REPÓRTER. **Chapada Diamantina**. 2014. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3704729/>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- GLOBO REPÓRTER. **Felicidade**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AIxyUEzqOus>. Acesso em: 18 ago. 2022.
- GLOBO REPÓRTER. **Litoral de Santa Catarina**. 2021. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10099240/>. Acesso em: 5 ago. 2022.
- GLOBO REPÓRTER. **Serra Catarinense**. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8574487/>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- GLOBO REPÓRTER. **Vida selvagem no pantanal**. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OdzuJgr1Cx8>. Acesso em: 21 ago. 2022.
- GLOBO REPÓRTER. **Vozes do pantanal**. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ALuJA7145mc>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- JANNEY, Richard W.; ARNDT, Horst. Can a picture tell a thousand words?: interpreting sequential vs. holistic graphic messages. In: NÖTH, W. (Org.). **Origins of semiosis: sign evolution in nature and culture**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994. p. 439-453.
- JESPER, Jean Jacques. **Jornalismo Televisivo: princípios e métodos**. Coimbra: Minerva, 1998.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- LAFFAY, Albert. **Logique du cinéma**. Paris: Masson, 1964.
- LAGE, Nilson. **Teoria e Técnica de Entrevista e Pesquisa Jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LIMA, Janete Soares. **A alquimia da imagem**. 2001. Disponível em <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/80255>. Acessado em 07 de junho de 2021.
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2003.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2014.
- MELO, José Marques. **Estudos de mídia no Brasil**. Identidades e Fronteiras. São Paulo: Comunicação e Sociedade, 1998.
- METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MOURA, Edgar. **Câmera na mão**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

NEIVA, Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1999.

NOGUEIRA, Armando. In: RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo:Matrix, 2017.

OMENA J. J. (ed.). **Métodos digitais: teoria-prática-crítica**. Lisboa: ICNOVA, 2019. (Coleção Livros ICNOVA).

PASE, A. F.; GOSS, B. M. Dronalismo: notas sobre o uso de drones na produção de conteúdo jornalístico. **Revista GEMInIS**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 176-189, 2013. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/153>. Acesso em: 26 ago. 2022.

PENAFRIA, Manuela. **O Ponto de Vista no Filme Documentário**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1999.

PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio. **Narrativas Comunicacionais Complexificadas**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2012.

POSTMAN, Neil. **Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia**. São Paulo: Nobel, 1992.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Diante de uma imagem**. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANDALL, Paul. **Tudo Sobre Filmagem**. São Paulo: Íris, 1952.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RUSSO, Rosana. **Conheça os principais componentes de um drone**. 2021. Disponível em: <https://aerojr.com/blog/principais-componentes-de-um-drone/> Acesso em: 12 out. 2022.

SAINT-MARTIN, Fernand. Semiótica da linguagem visual. In: SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem, Cognição e Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SILVA, Fernando Firmino da. **Drones no Jornalismo: implicações éticas e de mobilidade**. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/28991153/drones_no_jornalismo_implicacoes_eticas_e_de_mobilidade_drones_in_journalism_ethical_implications_and_mobility. Acesso em: 12 out. 2022.

SODRÉ, Muniz. **Técnica de Reportagem**. Notas sobre a Narrativa Jornalística. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

STEPHENS, Mitchell. **The Rise of the Image, the Fall of the Word**. Oxônia: Oxford, 1998.

STRINGFIXER. **Imagens**. 2022. Disponível em: <https://stringfixer.com/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VIRTUS PRODUTORA. **Imagens**. 2022.

WATTS, Harris. **On Camera**. São Paulo: Summus Editorial, 1990.